

Pospíšil, Ivo

Kapitoly z ruské klasické literatury : (nástin vývoje, klíčové problémy a diskuse)

Kapitoly z ruské klasické literatury : (nástin vývoje, klíčové problémy a diskuse) 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2014

ISBN 978-80-210-7277-0; ISBN 978-80-210-7280-0 (online : Mobipocket)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/131628>

License: [CC BY-NC-ND 3.0 CZ](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/cz/)

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220902

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

Kapitoly z ruské klasické literatury

*(Nástin vývoje, klíčové problémy
a diskuse)*

Ivo Pospíšil

Masarykova univerzita

Brno 2014



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Kapitoly z ruské klasické literatury

(Nástin vývoje, klíčové problémy a diskuse)

Ivo Pospíšil

**Masarykova univerzita
Brno 2014**



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Dílo bylo vytvořeno v rámci projektu Filozofická fakulta jako pracoviště excelentního vzdělávání: Komplexní inovace studijních oborů a programů na FF MU s ohledem na požadavky znalostní ekonomiky (FIFA), reg. č. CZ.1.07/2.2.00/28.0228 Operační program Vzdělávání pro konkurenceschopnost.

© 2014 Masarykova univerzita



Toto dílo podléhá licenci Creative Commons Uveďte autora-Neužívejte dílo komerčně-Nezasahujte do díla 3.0 Česko (CC BY-NC-ND 3.0 CZ). Shrnutí a úplný text licenčního ujednání je dostupný na: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/cz/>.

Této licenci ovšem nepodléhají v díle užitá jiná díla.

Poznámka: Pokud budete toto dílo šířit, máte mj. povinnost uvést výše uvedené autorské údaje a ostatní seznámit s podmínkami licence.

ISBN 978-80-210-7277-0 (brož. vaz.)

ISBN 978-80-210-7278-7 (online : pdf)

ISBN 978-80-210-7279-4 (online : ePub)

ISBN 978-80-210-7280-0 (online : Mobipocket)

Obsah

Úvodem.....	5
1. Východoslovanský literární celek a ruská literatura	11
2. Specifikum ruského literárního vývoje.....	15
3. Hlubinné počátky „ruského literárního zázraku“	27
4. Literární směry v ruské literatuře 19. století: letmý exkurz	43
5. Ruský román a ruské proměny západoevropských žánrových modelů	51
6. Dovršitel a zakladatel (A. S. Puškin).....	61
7. Nedokončený záměr: Úryvek	67
8. Anomálnost ruského románu	83
9. Naturální škola	91
10. Gogolovi Starosvětští statkáři a starověký mýtus	103
11. Světový autor: trojí Dostojevskij	109
12. N. S. Leskov jako vývojová spojnice 18., 19. a 20. století.....	117
13. Kulminace a tranzice ruského románu ke konci 19. století: A. P. Čechov	127
14. Dva autorské typy ruské klasiky a moderny	133
15. Na hraně realismu a moderny: Lev Tolstoj	137
16. Přesahy minulosti: hlubina a okraj	143
17. Diskuse o jedné knize místo závěru. Ruský kánon 20. století aneb Ruská klasika a moderní literatura: návaznost, nebo hiát? (Palimpsestičnost ruské literatury)	159
Výběrová bibliografie	167

Úvodem

Je velkým dluhem české literárněvědné slavistiky, že nebyla schopna velkých literárně-historických syntéz, snad kromě sféry české a slovenské literatury. Důvodů bylo několik. Jedním z nich, i když podle mého soudu tím nikoli nejvýznamnějším, byla nemožnost vzít od jisté doby (1948–1989) v úvahu celý korpus textů z důvodu ideologických zákazů. Pokud se literární vědci zabývali vývojem slovanských literatur, většinou to byla starší období. Tak tomu je v případě ruské literatury, kde před rokem 1989 sice vznikly různé pokusy o deskripci nového vývoje, ale nebyly vydařené nejen proto, že se nemohly zabývat těmi nebo oněmi spisovateli, kteří byli pro vládnoucí kruhy nepřijatelní nebo emigrovali, ale protože neměly obecnější dimenzi; byly to spíše přehledy nebo popisy vývoje z jednoho nebo několika zorných úhlů. Vznikly lexikografická díla a příručky na velmi dobré úrovni, i když kvalitativně nevyrovnané. Jistěže na sklonku 80. let 20. století se některé slovanské literatury ocitly i v slovníkových příručkách obecnějšího typu, jako byl např. *Slovník světových literárních děl* (1989). Jen pro úplnost: nejnovější skutečné dějiny polské literatury jsou z roku 1953 (Karel Krejčí), když nepočítáme překlad díla Poláka Aleksandra Brücknera z počátku minulého století. Podobně jsme na tom i u jiných slovanských literatur, i když tu snahy bylo více, zejména z pera Franka Wollmana a později Ivana Dorovského.¹

Dějiny ruské literatury v pravém slova smyslu také nemáme, když nepočítáme první české dějiny kompilační z pera A. G. Stina, resp. Aloise Augustina Vrzala (1864–1930),

1 Viz např. K. Krejčí: *Dějiny polské literatury*. Čs. spisovatel, Praha 1953. A. Brückner: *Dějiny literatury polské*. Jan Laichter, V Praze 1906. *Slovník světových literárních děl I–II*. Red. Vladimír Macura. Odeon, Praha 1989. F. Wollman: *Slovesnost Slovanů*. Orbis, Praha 1928. Kritická reedice: Frank Wollman: *Slovesnost Slovanů*. Eds: Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka. Česká asociace slavistů ve spolupráci s Ústavem slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Středoevropským centrem slovanských studií a Slavistickou společností Franka Wollmana. Red.: Eva Niklesová, redakční spolupráce: Natálie Čuvelva. 2. vyd. (1. vyd. 1928). TRIBUN EU, Brno 2012. Něm. překlad: Frank Wollman: *Die Literatur der Slawen*. Herausgegeben von Reinhard Ibler und Ivo Pospíšil. Aus dem Tschechischen übertragen von Kristina Kallert. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. Herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler, Bd. 7. Peter Lang, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2003. I. Dorovský: *Dramatické umění jižních Slovanů*. Masarykova univerzita, Brno 1995. Autor věnoval slovanským a jihoslovanským literaturám řadu dalších historických a teoretických prací, v širším pojetí např. fundamentální práci *České země a Balkán*. Brno 1974; další se zabývaly z komparativního hlediska spíše jen literaturou a kulturou, mj. *Balkán a Mediterán*. Brno 1997; *Slovanské meziliterární shody a rozdíly*. Brno 2004; *Slované a Evropa*. Brno 2000; *Slovanské literatury a dnešek*. Brno 2007 aj. Kromě toho tu jsou jeho dílčí monografie o jihoslovanských autorech, srovnávací monografie a speciální knižní a časopisecké studie zejména o makedonské, bulharské, charvátské a srbské literatuře a edice a klíčový autorský podíl na *Slovníku slovanských spisovatelů* (Brno 1984, spolu s M. Mikuláškem, J. Pelikánem a I. Pospíšilem), *Slovníku spisovatelů: Bulharsko* (Odeon, Praha 1978), *Slovníku balkánských spisovatelů* (LIBRI, Praha 2001) a d.

z konce 19. století, čtyřdílný opus magnum Josefa Jiráka nebo skripta Bohumila Matheisia vydaná a doplněná Jiřím Fraňkem a jeho žáky a další příručky z klasické i moderní literatury, také sovětského období, klasickou literaturu z pera Radegasta Parolka a Jiřího Honzíka, dílo, jež nejvíce snese označení „dějiny“.² Po roce 1989 vznikla řada příruček zpracovávajících dílčí tematiku (nepočítám k nim monografie, soubory studií věnované např. poezii, povídce, románu a jednotlivým autorům), z nichž se svým rozpětím a historickým rázem vymyká velmi dobrá Ruská moderní literatura Milana Hraly.³ K ní si v rámci tohoto úvodu dovoluji několik poznámek, neboť představuje skutečné literární dějiny zatím nejnovější vývojové fáze ruské literatury, již klasická literatura předchází.

Kdo nikdy nepsal nebo nenapsal jakýkoli historický přehled literatury nebo slovník spisovatelů či literárních děl, neřku-li skutečné dějiny, nemůže vědět, o jak obtížný úkol jde. Kdysi jsem si pro sebe, ale také pro potřeby jednoho slovníku, jednoho článku a jednoho posouzení formuloval zkusmo několik kritérií pro to, co má být do takových dějin zařazeno:

1) Estetické kritérium. Mělo by být zcela základním a určujícím, ale jednak se v zejména v populárních edicích jen těžce rozsáhleji uplatňuje, jednak zvláště v případě ruské literatury, šířeji slovanských literatur, je vymezováno poněkud jinak, nebo průběžně zatlačováno dalšími faktory – dívat se na ruskou literaturu jen z hlediska estetického nelze již kvůli jejímu dlouhodobému polyfunkčnímu zatížení a také z toho hlediska, že zvláštnosti ruské literatury, zejména z výrazněná funkce eticko-didaktická, jsou často pokládány za hlavní distinktivní znak ruské literatury jako celku a dokonce v jistém smyslu za její transformovanou estetickou hodnotu. 2) Kritérium vývojového poetologického impulsu. Zde se setkáváme s problémem, které autory a která díla budeme pokládat z hlediska delšího vývoje za nosné a budeme je zdůrazňovat; v případě nynějšího vývoje jde v podstatě o futurologickou extrapolaci, tedy o odhad dalšího vývoje. Stává se, že nejen literárněhistorická kompendia, ale také antologie dobové literatury mohou výborně uspět nebo naopak se mohou stát příklady naprostého selhání prognostických schopností autora nebo autorů. 3) Relativizační kritérium vyjadřuje hodnotovou změnu vzhledem k charakteru národní literatury a jejích vlastních hodnot: to, co by nebylo možné uvést jako obecně přijatelnou hodnotu, je nutné uvést vzhledem k tomuto faktoru, tedy ve vztahu k národnímu společenství: tento faktor musíme ve slovanských literaturách obecně brát vždy v úvahu. 4) Reprezentační kritérium nabádá k vyrovnanosti kompendia ve smyslu přiměřeného a rovnoměrného zastoupení směrů, tendencí a poetik: vychází z primárně naučného a informativního charakteru kompendia a vede k větší objektivitě tím, že pokrývá i jevy, které by jinak autor nebo autoři nebrali tak silně v úvahu. 5) Komparativně vztahové kritérium

2 Mýlí se však R. Parolek ve svých memoárech, že jeho a Honzíkova Ruská klasická literatura vyšla bez jmen autorů. In: R. Parolek: *Kruté i krásné dvacáté století. Memoárová mozaika v pěti dílech.* Edice Paměť. Academia, Praha 2013, s. 234.

3 Milan Hrala: *Ruská moderní literatura 1890–2000.* Karolinum, Univerzita Karlova, Praha 2007.

vyjadřuje vztah dané literatury nebo literatur k přijímajícímu prostředí, v daném případě slovenskému nebo českému. Je třeba, aby se zohlednila popularita toho kterého autora nebo díla nebo význam překladu pro recipující národní literaturu apod. 6) Národně politické kritérium vyjadřuje všeobecně přijatelné nebo dokonce morálně závazné požadavky národního společenství vůči autorům kompendia; pohled na vlastní národní literatury a jejich společenské začlenění je jiný než pohled ze strany, např. český. 7) Individuálně tendenční kritérium ukazuje na subjektivní preference, záliby a vkusy autora nebo autorů, které ovlivňují výběr literárních jevů a jejich proporce: projevilo se i v řadě slovníků vydávaných nyní pražským nakladatelstvím LIBRI, např. v Slovníku českých nebo Slovníku slovenských spisovatelů, zejména s ohledem na předpřevratové poměry (před rokem 1989), na politickou pozici spisovatelů a jejich poetiku. 8) Kritérium časové perspektivy vyjadřuje proporce minulosti a současnosti.

Právě Hralova *Ruská moderní literatura*, snad jako jediná mezi knihami svého druhu, bere v podstatě všechna tato kritéria v úvahu, nezveličuje ruská specifika, ale na druhé straně se zase nesnaží Rusko poměřovat našimi kritérii. Nicméně, jak již řečeno, tematicky stojí až na konci ruské klasiky, kterou probírá sumárně, zatímco její těžiště spočívá naopak v literatuře konce 19. a v celém 20. století, jež se v době psaní knihy vlastně uzavřelo.

Silným a současně i slabým místem české rusistiky je její zřetelná politologická či přímo politická orientace: když nahlédneme například na produkci pražské rusistiky v rozpětí od 50. let 20. století po současnost, je tato tendence zřetelná, i když politická proudění, na něž reaguje a které afirmuje nebo neguje, jsou různá, většinou protikladná – a to trvá v podstatě dodnes; ideové preference se však přece jen více prosazují skrze filozoficko-esteticko-poetologické výkladové bloky. V tomto smyslu je Hralova kniha součástí těchto tendencí, ale také se jim vymyká: rozhodně není konjunkturální, je seriózní, její autor je uvážlivý, neukvapuje se s předčasnými závěry, nechává často za sebe hovořit jiné a již tím, že ten či onen citát vybere nebo jej nějak komentuje, dává nepřímou najevo svůj názor: v naratologii se tomu říká „nepřímá objektivizace vyprávěčova subjektu“. Neřekl bych, že jde o přílišnou opatrnost: jde o vědomí odpovědnosti k tradici, k materiálu i koncepci, již vytváří, neboť je zbytečné přílišným radikalismem a neuvážeností nebo naopak konzervatismem deformovat explikovaný vývoj.

Kruciálním bodem každých dějin je periodizace: hlavní ukotvení je tu personálně směrové, a to zvláště pro první polovinu 20. století: personálně propojená směrovost je pak často nahrazována tituly jako *Zpět ke kořenům* nebo *Konec – a znovu začátek*, uvnitř pak tematologickým anebo druhově tematologickým dělením. Často uměle vytvářený předěl mezi ruskou klasikou a modernou překonává Hrala zcela přirozeně tím, že ve vstupním výkladu jde poměrně hluboko do minulosti, vlastně až k staroruským textům, byť jen obrysově. To je správné, jinak vývojovou kontinuitu čtenář nepochopí. Ostatně někdy se o ruské literatuře 20. století hovoří také jako o jednom velkém palimpsestu, pod nímž

ovšem prosvítá celá ruská literatura 11.–19. století: aniž bych chtěl generalizovat, myslím, že to do značné míry o ruské literatuře více než po jiné platí doslova.

Skoro stostránková Hralova hutná sonda do ruské literatury „předmoderní“ či „protomoderní“ je založena spíše na deskripci tematické a nezřídka autor parafrázuje – v případě děl epických – jejich syžet. Není to na škodu, ale někdy tu unikají právě ty hlubinné, „palimpsestické“ souvislosti, které z ruské literatury činí jeden velký neustále modelovaný melting pot.⁴ Jde totiž o to, že nejen literární tradice spoluvytvářela literaturu klasickou i moderní, ale také že jí byla zpětně modelována, tedy, že například staroruská literatura tak, jak ji dnes známe, byla vlastně „vytvořena“ až ve 20. století. V jistém smyslu nám pak uniká, jaké byly vlastně klasické kořeny ruské moderny, ruské modernity nebo modernismu – mezi tím bychom měli asi diferencovat, když se za ruského postmodernistu někdy pokládá již A. S. Puškin – to by tu mělo být reliéfněji zdůrazněno, neboť se to odehrávalo v poezii, próze i dramatu na bázi proslulé ruské „nepravdivosti“, toho, co jsme jinde a mnohokrát nazvali prae-post paradox (efekt):⁵ koncepce moderní prózy formulovaná N. M. Karamzinem a hlavně A. S. Puškinem a jinak N. V. Gogolem, podoba shakespearovských „bitter comedies“ u A. S. Gribojedova, A. S. Puškina a N. V. Gogola, reflexivní poezie K. N. Batjuškova, J. A. Boratynského, A. S. Puškina, F. I. Tjutčeva aj. Narativní způsoby pěstované F. V. Bulgarinem a po něm N. S. Leskovem by také neměly být opomenuty, právě na nich stála ruská moderní próza první třetiny 20. století: všichni tito autoři zde přirozeně jsou, ale tato souvislost přesto může být málo zřetelná. Neboť literatura žije nejen politikou, směnami vládnoucích garnitur a syžetovými okruhy, které je reflektují, ale také vnitřním poetologickým pnutím, skrytým, „intrinsic“, jež je relativně stabilní a hlavně imanentní. Právem tu jsou proto poměrně podrobně probíráni N. M. Karamzin a V. A. Žukovskij.

Nicméně Hralova *Ruská moderní literatura* je – po letech nuceného půstu a nyní za již takřka explozivního zájmu o vše ruské – počátkem seriózního pohledu na jev, který je nejen světový, ale především výsostně evropský. Snad se časem dočkáme i nových dějin ruské literatury z pera mladé generace nebo vznikne dílo jako produkt mezigenerační spolupráce – to by bylo ještě cennější. Nicméně i toto skvělé dílo pokrývá jen jedno období a tvoří vlastně jakýsi druhý díl publikace Parolkovy a Honzíkovy.

4 Viz I. Pospíšil: Slovo o pluku Igorově v kontextu současných významů: Keenanova hypotéza a její souvislosti (K pokusu o „nové řešení“ dávného problému původu Slova o pluku Igorově). Památce prof. Romana Mrázka. *Slavica Slovaca*, roč. 42, 2007, č. 1, s. 37–48. Týž: К вопросу о характере древнерусской литературы (Несколько замечаний о структуре, концепции, моделировании и Слове о полку Игореве), Sb. z konference k jubileu prof. Lucjana Suchanka, Kraków, v tisku.

5 Viz mj. tyto naše studie: *Paradoxes of Genre Evolution: the 19th-Century Russian Novel*. *Zagadnienia rodzajów literackich*, tom XLII, zeszyt 1–2 (83–84), Łódź 1999, s. 25–47. *Russkaja literatura: stabil'nost' i labil'nost' koncepcij*. *Rossica Olomucensia* XLIV (za rok 2005), 1. část. *Ročenka Katedry slavistiky na Filozofické fakultě University Palackého, Olomouc 2006*, s. 43–53.

Zde se, že v tomto – jako v mnoha dalších věcech – nás předstihli v poslední době agilní Slováci, ale vypadá to, že ani jejich kolektivní opus magnum nepřesahuje podstatně rozměr hlouběji koncipovaného přehledu; často jde pouze o fragmenty vývoje.⁶ Podobně byly koncipovány dílčí pohledy na ruskou literaturu v minulosti, jak již uvedeno.⁷ Dějiny literatury však musí být svého druhu „filozofii“ národní literatury, osobitým pohledem z pozice literární vědy, ale také recipující národní kultury, z jejichž zkušeností vychází, tedy v tomto případě českým a v jeho rámci třeba i moravským pohledem na jiné národní literatury, včetně ruské. Tyto dějiny by měly být původní, měly by vycházet z dosavadního delšího autorova bádání a jeho doložené textace.

Tento text nepřesahuje rozměr „pohledů“ a „přehledů“, ale snaží se současně vidět ruskou literaturu klasického období poněkud jinak. Představuje tedy sice pouhý sondážní přehled („kapitoly“), ale může být takto i metodologickým a výkladovým východiskem většího, zevrubnějšího, snad i hlubšího projektu.

6 Ruská literatúra 18. – 21. storočia. Literárny proces v kultúrno-historických súvislostiach, Bratislava 2013.

7 J. Ljackij: Historický přehled ruské literatury. Slovanský ústav, Praha 1937. A. Vrzal: Nábožensko-mravní otázky v krásném písemnictví ruském. „Hlídká“ 1912. A. Vrzal: Historie literatury ruské XIX. století dle Al. M. Skabičevského a jiných literárních historikův i kritikův upravil A. G. Stín. Šašek a Frgal, Velké Meziříčí 1891–1897. J. Jirásek: Jirásek, Josef: Přehledné dějiny literatury ruské. Josef Stejskal v Brně, Miroslav Stejskal v Praze 1945, 1946. R. Parolek – J. Honzík: Ruská klasická literatura. Svoboda, Praha 1977.

1. Východoslovanský literární celek a ruská literatura

Ruská literatura se vyvíjela na východoevropském teritoriu ze společných kořenů spjatých se vznikem prvního státního útvaru východních Slovanů – Kyjevské Rusi – a zejména s tíživě a dlouho se prosazujícím procesem christianizace, který na toto území přinesl písmo a překlady náboženských (v první fázi především liturgických) i názny světských textů. Bylo by tedy na místě mluvit spíše o staré, starší či středověké literatuře východních Slovanů než např. o staroruské literatuře, která obvykle v světovém povědomí zastupovala nejstarší vývojovou fázi dalších dvou národních literatur (staroukrajinské a staroběloruské). Společné jsou kořeny a další poměrně dlouhá historická etapa zahrnující počátky a kulminaci písemnictví Kyjevské Rusi, i když i zde – stejně jako ve sféře jazykové – jsou patrné regionální rozdíly, které pak vedly k vzniku známé východoslovanské tripartice.⁸ Jestliže někdy označení „staroruský“ zastupuje celé teritorium východních Slovanů, má to své příčiny: jednak tu, že slovo „ruský“ neznamenovalo původně Rusy v dnešním slova smyslu, dokonce ani ne Slovanů, ale členy vojenských družin skandinávského původu, tedy varjagy, vikiny, kteří později utvořili první kyjevskou dynastii Rurikovců. Onomastika tento vývoj potvrzuje: kořeny „ros“ a „rus“ odvozené z ugrofinského pojmenování germánských Skandinávů a tyto kořeny v místních jménech, historicky dochovaná jména prvních kyjevských knížat (knędz – knjaz' – od germ. kuning, viz něm. König a angl. king), jako např. Vladimír (Waldemar), Olga (Helga) nebo Igoř (Ingvar) ukazují na rozhodující organizační úlohu tohoto elementu usazeném na staré obchodní cestě „iz varjag v greki“, tedy ze Skandinávie přes teritorium východních Slovanů a jejich řeky do Cařihradu. Dávný spor německých akademiků v ruských službách prosazujících v 18. století tzv. normanskou (vikingskou) teorii vzniku kyjevského státu a jejich odpůrců s teorií slovanskou, tj. antinormanskou, odnesl čas, ale současně ukázal na racionální jádro sporu tkvící v tom, že již na počátku východoslovanské civilizace stojí prostupování různých etnických a kulturních prvků, jejich „roubování“ na existující domácí struktury, které se k nim upínají, jdou jim vstříc: to se ukázalo jako plodné ostatně v podstatě kdekoli od germánsko-slovansko-maďarské střední Evropy až na západní okraj Evropy k Britským ostrovům. Další pozoruhodností je vývoj jazyka, jenž lingvisté označují za obecně východoslovanský (rus. obščevostočno-slavjanskij)

8 Viz I. Pospišil: K celku východoslovanských literatur. In: Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů. LIBRI, Praha 2001, s. 15–19.

s tím, že souběžně probíhala permanentní diferenciaci a nové scelování vedoucí nakonec k vzniku jazykové tripartice. Nicméně prvním spisovným jazykem východních Slovanů, ostatně jako všech Slovanů, byla staroslověnština či církevní slovanština, v podstatě umělý konstrukt vytvořený na základě jihoslovanských dialektů, pravděpodobně egejské Makedonie, a kultivovaný řeckými slovotvornými a syntaktickými modely k tomu, aby obsáhl vše podstatné z tehdejšího života, zejména náboženského, církevního, ale i světského a obecně kulturního. Tento jazyk a určitá společná entita textů spojovala všechny Slovanů od 9. do 12.–13. století v jeden kulturní celek.

Díky příznivějšímu vývoji v určité fázi se právě na území východních Slovanů tomuto jazyku dařilo nejlépe: zatímco u západních Slovanů byl násilně vytlačen postupující christianizací ze Západu a s ní související latinskou liturgií, nehledě na dočasné úspěšné snahy obou věrozvěstů, a u jižních Slovanů byla jeho kultivace zastavena jednak tlakem ze Západu, jednak trvalým postupem Osmanské říše z Asie na Balkán a do střední Evropy, na teritoriu východních Slovanů se pěstoval, rozvíjel a spojoval s domácím východoslovanským jazykem a jeho regionálními podobami tak, že vytvářel nový jazykový útvar, z něhož se vyvinula moderní ruština využívající – více než dva zbývající východoslovanské jazyky – lexikální a jiné trsy tohoto prvního spisovného slovanského jazyka jihoslovanské proveniencí. Takže studium staroslověnštiny není pro rusistu – na rozdíl od bohemisty – pouze pietním studiem prvního slovanského spisovného jazyka a počátků písemnictví, ale také významnou pomocí k pochopení stavu současné ruštiny, neboť staroslověnština je v ní pevně usazena nikoli jako archaická vrstva, ale jako funkční, především stylistický a stylový prvek (ostatně tohoto původu je i ono před časem každodenně používané slovo „glasnost“ označující otevřenost, transparentnost, zejména politickou, a možnost se svobodně vyjadřovat k veřejným věcem).

Ohledně východoslovanské jazykové a literární diferenciaci zastáváme obezřetný a spíše skeptický názor na její časnost: o třech samostatných národech – Rusech, Ukrajincích a Bělorusech – nelze mluvit v období Kyjevské Rusi, stejně jako bychom neměli označovat staroslověnštinu jako jazyk bulharský, starobulharský či makedonský, ale spíše jako jazyk vytvářený na bázi jistých jihoslovanských dialektů: v tom se budeme zjevně lišit od některých koncepcí, například od představy ukrajinského národa vzniklého snad již v 6. století, stejně jako je absurdní představa tehdy se konstituujícího národa ruského, běloruského, slovenského nebo českého v novodobém slova smyslu. Počátky diferenciaci spatřujeme spíše v pozdější vývojové fázi Kyjevské Rusi v souvislosti s postupujícím feudálním drobením a regionalizací kultury (signálem je mj. budování vlastních letopisů jako ideologických nástrojů). Budoucí ukrajinské a běloruské jádro vznikalo pak spíše na severozápadě a jeho význam – zejména v souvislosti s vyvrácením Kyjeva Mongoly – sílil. Je také zřejmé, že během staletí pod tlakem asijské invaze došlo k etnickým posunům z Karpatska a centrálního Ruska.

Vzato ekonomicky, etnicky, politicky a obecně kulturně lze diferenciaci vztáhnout spíše k 14. a 15. století, její stabilizaci pak k období o jedno, dvě století později; pokud jde o samotnou literaturu, která vzniká v národním jazyce, je diferenciaci ještě pozdější: u Ukrajinců probíhá v podstatě v 18. století (Kotljarevského Aeneida), emancipace běloruská spíše v 19. a počátkem 20. století (našanivské období); do té doby všechna tři etnika využívají již etablovaný jazyk se staroslověnskou bází – jako ostatně jinde u Slovanů (Bulharů). To však neznamená, že do té doby můžeme mluvit o jakési protrahované východoslovanské literární jednotě; jde jen o vznik relevantních děl ve spisovném jazyce, který se liší od jazyka, jenž do té doby sloužil východním Slovanům jako spisovný: vnitřně jazykový proces vytváření např. spisovné ruštiny stále novým syntetizováním jihoslovanského a východoslovanského elementu probíhal staletí a byl dovršen v podstatě až v jazyce Puškinově. Do ukrajinské literatury, stejně jako do ruské nebo běloruské, řadíme zcela přirozeně díla, která jsou společná všem východním Slovanům, ale také autory a díla pozdější, která nebyla napsána ukrajinsky (Hryhorij Savyč Skovoroda), nebo v jazyce identickém s dnešní ruštinou nebo běloruštinou.

Nelze odhlédnout od faktu, že východoslovanská diferenciaci a delimitace přímo souvisela s historickými událostmi, které se na jednotlivých etnikách projevy různě: utváření etnika dnešní Ukrajiny (Maloruska) souviselo s etablováním kozáctva (Síč), po mongolském vpádu s pohybem karpatské populace a kontaktem s polsko-litevským státem, což zase souviselo s průnikem latinské kultury a katolictví; podobně probíhaly tyto procesy u Bělorusů. Nutno si také uvědomit, že diferenciaci byla posilována tím, že Ukrajinci a Bělorusové – nebo jejich podstatná část – žila dlouhodobě jinde než ve společném státě s Rusy (Polsko-litevská Rzecz pospolita, habsburské Rakousko a dualitní Rakousko-Uhersko – Halič, Bukovina), že zde probíhala etnická a kulturní disperze (tradiční běloruské centrum ve Vilně/Vilnius, kromě ruského Sankt-Petěrburgu/Petrohradu), ukrajinská centra nejen v Kyjevě, Poltavě, Charkově/Charkiv a Petrohradě, ale také v Krakově, Budě/Budíně, Praze a Černovicích – rus. Černovcy, pol. Czerniowce, ukraj. Černivcy, něm. Tschernowitz/Czernowitz, rum. Cernăuți aj.

Odtud také tíhnutí ukrajinské a běloruské kultury k středoevropskému areálu a jeho kulturním projevům, což se objevuje zvláště výrazně v baroku, dílem v projevech biedermeieru, secese a jiných jevech moderny a v pravidelném kontaktu – zejména v rámci vídeňského centra – s německou a německo-rakouskou kulturou, ale také se západními a jižními Slovy. Zatímco Rusové se zhruba od 18. století orientují na západní Evropu a přebírají literární podněty přímo odtud (což jejich literatuře později umožnilo stát se na východoslovanském teritoriu dominantní), Ukrajinci a Bělorusové více souviseli se středoevropským specifíkem, v případě Běloruska také zprostředkovaně s areálem baltickým. Připomeňme, jako dlouho byl v Rusku pokládán za outsidera N. S. Leskov, který díky svým kyjevským zkušenostem (na univerzitě tam přednášel jeho strýc) a své pozici

autodidakta neuměl vůbec francouzsky ani německy (i když studoval baltské – ostzejské – raskolniky-starověrce), zato však uměl komunikovat ukrajinsky a polsky (také jeho cesta do Mekky kulturních Rusů Paříže nevedla z Petrohradu přes Berlín, ale přes Kyjev, Halič a Prahu).

Dlouholeté soužití ve velké Ruské říši (uvědomme si, že k ní patřilo Finsko, kus severní Číny, celá střední Asie a že sahalo až k severní Moravě – např. Katowice v dnešním Polsku patřily po trojím dělení Rzeczki pospolitité k Prusku a pak k Německu, sousední město Sosnowiec, tvořící dnes s Katowicemi konurbaci, bylo už v Rusku – stopy tohoto faktu jsou patrné dodnes) a pak v SSSR, tedy v širokém i mimoslovanském kontextu, vedlo k podstatným proměnám tří východoslovanských literatur; jinak se zase utvářelo ruské, ukrajinské a běloruské písemnictví v exilu. Tato disperze však současně znamenala schopnost vstřebávat nové podněty: východoslovanské literatury tak svým vnitřním ustrojením, které zasahuje literární tematologii, morfologii a antropologii, sahají od střední Evropy po východní a střední Asii (V básni tehdy už slavjanofila F. I. Tjutčeva *Russkaja geografi-ja*, publ. 1886, Ruský zeměpis, jsou přirozené hranice Ruska situovány mezi řeky Ganges, Nil a Labe) s genetickým zápolím v mediteránní sféře, zejména na Balkáně (odvěké ruské plány na dobytí bosporské úžiny): tyto reality mající racionální jádro v kulturním tíhnutí k středomořské oblasti (odtud dávný, zejména ruský spor i komplementarita sever – jih, patrná zejména v ruské poezii od časů V. A. Žukovského, K. N. Batjuškova, A. S. Puškina až k O. Mandelštamovi) se projeví v ideologii (Moskva jako třetí Řím), ale také v obecně kulturních představách. Nebrat ve vývoji východoslovanských literatur v úvahu tento aspekt kulturní geografie by znamenalo ochudit své poznání a možná nepochopit vývojovou dynamiku a síly, které tento celek utvářely a utvářejí.

2. Specifikum ruského literárního vývoje

V době, kdy se obnovuje zájem literárněvědné komunity o dějiny literatury na nové úrovni, zejména s ohledem na problém tzv. teorie literární historie, vzrůstá i počet bádání o zákonitostech vývojového paradigmatu národních literatur. V rámci euroamerického kulturního okruhu dochází k revizím ustálených, „školských“ představ, jež byly kdysi formulovány na základě specifického vývoje v jedné nebo dvou dominantních národních literaturách, zejména ve francouzské. Postupně se ukazuje, že nejen slovanské literatury jako celek měly jiné vývojové paradigma, ale že podobné „anomálie“, tedy odklony od uměle stanoveného generálního schématu, se vyskytovaly v rámci euroamerického civilizačního celku v podstatě všude, včetně areálu střední Evropy.

Problémy literární evoluce vyzvaly ostře v době pozitivismu a silném impaktu darwinismu: zasáhly koncepci literární historie, ale také například přemýšlení o literárních žánrech. V řadě studií jsem formuloval koncepci tzv. „prae-post efektu“ nebo „prae-post paradoxu“⁹. Tlak poetologických impulsů bohatých literatur evropských, například francouzské, italské, německé, anglické aj., vedl v ruské literatuře k imitaci těchto poetik, ale také k tomu, že některé podněty byly přejaty jen obrysově a vytvářely zcela jiné celky, jež pak působily inovativně: transformace podnětů například na ruské půdě nakonec vedla k tomu, co nazýváme „zázrakem ruské literatury“. Jinak řečeno: nedokonalé přijetí poetologického impulsu vedlo k vytvoření jiné, nové poetiky. Například ruská literatura přijímala poetologické podněty „silných“ evropských literatur zejména od 18. století, a to v několika vlnách: tím současně koriguji teorii, že ruské 18. století, které bylo dílnou ruské literatury, stačilo k důkladnému vstřebání těchto impulsů, stejně jako mi není zcela blízká koncepce fázového posunu z pera Vadima Kožinova.¹⁰

9 Viz naše studie *Teorie literárních dějin, literární komparatistika a identita národních literatur (problém východoslovanského areálu)*. Eds. Halyna Myronova, Oxana Gazdošová, Petr Kalina, Olga Lytvynuk, Jitka Micháliková, Libor Pavlíček. In: *Ukrajnistika: minulosť, přítomnosť, budúcnosť. Sborník vědeckých prací, 2009*. s. 463–474. *Narodni prerod in literarne smeri (nekaž opažanj)*. Slavistična revija 2014, 1, s. 121–130. ISSN 0350-6894. *К некоторым специфическим чертам развития русской литературы*. In: *Slavica Litteraria X 3, 2000*, s. 29–42. *Existence, struktura, rozpětí a transcendence staroruské literatury*. In: *Slavica Litteraria, 1, 1998, 1*, s. 27–37. *Úvahy o vývojovém paradigmatu ruské literatury v souvislostech: kontinuita a zlomy*. *Slavica Nitriensia* 2012, č. 1, s. 20–40. *Paradoxes of Genre Evolution: the 19th-Century Russian Novel*. In: *Zagadnienia rodzajów literackich, tom XLII, zeszyt 1–2 (83 84)*, Łódź, 1999, s. 25–47.

10 V. Kožinov: *К социологии русской литературы XVIII–XIX веков (К проблеме литературных направлений)*. In: *Литература и социология*. Москва: Художественная литература, 1977, s. 137–177.

Příkladů v dějinách ruské literatury najdeme mnoho. Především nás překvapí, že přibližně od zlomu v 18. století se vývoj ruské literatury se západní Evropou jako by srovnal: ruský romantismus v díle V. A. Žukovského začíná dříve než v Anglii, která od 30. let 18. století kultivovala v poezii sentimentalismus (později i v próze) a byla v jistém slova smyslu vzorem preromantického proudění a jen o něco později než německá univerzitní „romantika“ (die deutsche Romantik) typu „poezie modrého květu“, dokonce dříve než raný romantismus francouzský prezentovaný F.-R. Chateaubriandem na samém počátku 19. století. I když si český filozof B. Horyna v monografii o raném německém romantismu¹¹ pohrává se slovy kolem „romantiky“ trochu svévolně, jeho zásadní koncepce je velmi přijatelná: ukazuje, že raná německá romantika byla něco zcela jiného než učebnicově uctívaný romantismus pozdější, že vlastně šlo v jistém smyslu o zradu původního „měkkého“, ale nikoli neradikálního romantismu, přesněji německé romantiky, která měla zřetelně kontinuální ráz. Nenegovala osvícenství, ale spíše je „dotahovala“ do konce. Raná romantika byla hravá, ironická, ambivalentní, úlomkovitá, vtipná; jakmile se prolomila do tzv. vážnosti, zradila samu sebe. Je tu přítomna myšlenka návaznosti: vývoj lidstva mohl být jiný nebýt oněch obrazoboreckých, destruktivních sil, po jejichž řádění se muselo začít znovu, ať již se měnily jakkoli, a že nakonec – navzdory moci, síle, agresi a fundamentalismu – zůstává v dějinách lidstva to jemné, transcendentní, hravé a neutilitární, pro něž je synonymem právě poezie a činnosti jí blízké. Tedy vidění lidského myšlení jako dobře skryté kontinuity a hledání smyslu ve vrcholně kreativních aktivitách na pokraji možností lidského ducha – často až ve sféře, které tak nepřesně říkáme šílenství (Novalis, Hölderlin). Vidíme, že podobně postupoval Nikolaj Berďajev, když mluvil o křesťanské renesanci, jež – stejně jako německá raná romantika vycházela organicky z osvícenství – navazovala na středověký univerzalizmus; pak však prohrála svůj boj s „tvrdou“ renesancí, která došla zbožněním antických vzorů k likvidaci univerzálního jazyka, univerzálního kulturního prostoru a univerzálního náboženství a ocitla se na pokraji ateismu a v lůně antropologismu.

Kdysi jsem to ukazoval na příkladu baroka¹², neboť problém baroka v mnohém splývá s obecnějším problémem tzv. literárních směrů, stylů a v jiném průmětu literárních žánrů, tedy – jinak řečeno – schopnosti termínů vzniklých od období pozitivismu po současnost víceméně přesně uchopit konkrétní literární jevy a vhodně je schematizovat a zobecnit pod společnými nálepkami (labels). Zatímco dříve se směrovost literatury nezpochybňovala, později, zejména od období moderny i postmoderny, se směry chápou jako schematizované označení s nízkým poznávacím potenciálem. Právě literární směry a žánry jsou často stavěny proti sobě jako dva komponenty stejného nebo

11 B. Horyna: Dějiny rané romantiky. Fichte, Schlegel, Novalis. Praha: Vyšehrad, 2005.

12 I. Pospíšil: Baroko jako historicky vymezený fenomén a jako kulturní typ. In: Pons Strigoniensis. Studia. Nové interpretace českého baroka. A Cseh barokk új interpretációi, 2004, s. 11–24.

podobného procesu: směry vyjadřují vývojovou dynamiku, zatímco žánry jsou spíše konzervující složkou; obě jsou komplementární a navzájem se proměňují. Současná teorie literatury a poetika znovu revidují literární směry jako fenomény definované sice spíše v rámci pozitivisticko-evolucionistické metodologie, ale snad i funkční a užitečné v nové konstelaci počátku 21. století, pokud je považujeme za schematizované celky – stejně jako žánry – s prvky fenogenu a genotypu, tj. svými prvky přezívající, a vytvářející tak vnitřní frakturu literatury.

V poslední době znovu se vracící téma uměleckých a úže literárních směrů a proudů nastavuje problematiku z jiného zorného úhlu proto, že jejich schematicko-normativní, didaktické využívání oklešťovalo bohatost literatury a deformovalo její podstatu, zejména pokud jde o vystižení významných osobností. Jejich jednoznačné spojování s jedním uměleckým směrem, např. A. S. Puškina s romantismem, V. Nezvala s poetismem a surrealismem, V. Majakovského s futurismem, T. Tzary s dadaismem, T. S. Eliota s imagismem, S. Jesenina s imażinismem, bylo často zavádějící, zvláště když se začala budovat generální komparatistika a generální genologie usilující o syntézu různých druhů umění.

Někteří badatelé na různém materiálu poukázali na prostupující se poetologické linie vytvářející pozoruhodné spojitosti, například baroka, romantismu a futurismu.¹³ Ukázaly také na linie jdoucí od minulosti k současnosti a do značné míry zrelativizovali pojem ostrými konturami historicky ohraničeného poetologického systému, ať již subjektivně uvědomovaného (tedy směru, např. romantismu nebo surrealismu), nebo naopak neuvědomovaného (jako byla soustava baroka); současně se pojmy označující literární směry přelévaly z jednoho druhu umění do druhého. Literární a obecněji kulturní proudy a směry se tak nyní jeví jinak než v minulosti, která je chápala spíše jako historicky determinované: vidíme je – metaforicky řečeno – jako ponorné řeky více či méně skrytě propojující zdánlivě odlehle vývojové etapy. Takto je viděn sentimentalismus, romantismus, dekorativní směry, jako byly rokoko a secese, takto je viděno i baroko, které je ve své plné šíři teprve objeveno.

Problém slovanských literatur, a tedy i ruské, je tu ještě jinak specifický. Vyplývá z osobitého postavení slovanských národů jako jejich nositelů (neexistence národních států, ztrácení národního jazyka, ničení národní kultury – problém takřka všech jižních, do značné míry i západních Slovanů; dobová izolovanost východních Slovanů od evropského vývoje – postupně od roku 1054, přes 1223–1240 až k prvním Romanovcům).

13 D. Kšicová: *Secese: Slovo a tvar*. Masarykova univerzita, Brno 1998. S. Mathauserová: *Cestami staletí: systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Univerzita Karlova, Praha 1988. O. Kovačičová: *Kontexty ruskej literatury: aspekty tradície v ruskej literatúre 11.–20. storočia*. Bratislava: Veda, 1999.

Baroko je tu buď slaběji rozeznatelné, nebo je z pozdějšího hlediska národně emancipačního pokládáno za nepřátelské. To nicméně nebránilo objevovat stopy baroka i inde: pojem **barokový slavismus** lze u nás číst výrazně od 60. let 20. století (D. Čyževskij, S. Mathausarová) a stopy tohoto směru se hledají a nacházejí v prostředích do této doby rozhodně nepokládaných za typicky barokní (např. V. Bechyňová našla baroko v Bulharsku) – důvody jsou nejen typologické, resp. poetologické, ale také genetické (Polsko – Bělorusko – Ukrajina – Rusko; Itálie – Balkán – Bulharsko). Zdá se tedy, že barokní fenomén fungoval nejen jako myšlenkový a tvárný princip, ale také jako podstatný globalizovaný a globalizující faktor.

Spojitosť baroka, klasicismu a romantismu byla prokazována a prokázána nejednou. Zatímco romantikové hledali spíše narušování pevného řádu a vyhledávali prvky lability poetické i antropologické (nárůst motivů šílenství), pozdní klasicisté řád budují a pomáhají udržovat už tím, že stavějí generickou, stylovou a motivickou návaznost, v podstatě to, čemu se dnes zejména v rámci postmodernismu říká intertextualita.

Tyto úvahy nás vedou k představě o zvláštní nebo jiné povaze romantismu vůbec a u Slovanů zvláště, jeho synkretické podoby a návrhu jiné periodizace a jiné struktury literárního vývoje, v němž vedle sebe stojí různé poetiky, kde se vývoj komprimuje a kde rezidua klasicismu mohou dokonce stát vedle zárodků moderny (francouzská moderna, jak známo, začíná de facto na konci 50. let 19. století).

Pokud je o slovanské literatury, řekl k tomu podstatné slovo již Frank Wollman ve *Slovesnosti Slovanů* (1928, něm. jako *Die Literatur der Slawen*, 2003, čes. nová edice 2012). **Slovanský znak či slavismus**, tedy i kvalita slovanských literatur, Wollman chápe nejen jako vlastnost delimitační, ale především scelovací, integrující a dokonce přesahující, transcendingující. Slovanské literatury jsou viděny jako celek, ale současně jako diference, rozpolcenost, pluralita, semeniště a kadlub vlivů a průníků, jako vnitřně rozrůzněná, a přece celistvá entita (eidos). Slovanské literatury reflektují nejen etnicitu Slovanů a jejich historický vývoj, ale také a především prostorově administrativní kategorie, například střední Evropu, Balkán, východní Evropu a v přesahu i Asii. Tyto kontexty bere Wollman masivně do úvahy, kdykoli je to možné a funkční: ukazuje slovanský svět jako vždy otevřený ostatní Evropě (italská kultura v Dalmácii, germánské působení na západní Slované, Rusko a Evropa apod.).

Nerovnoměrnost vývoje, která je patrná v celém evropském prostoru, se netýká jen slovanských literatur, jak se někdy tvrdí a což vede i k projekci nesprávného pojmu Ostmitteleuropa jako smíšené a zaostalé součásti Mitteleuropa: je všeobecně známo, jak obtížně se např. německá literatura v novověku dostávala do pozice vyspělé, „západní“ (hranice Západu a Východu vedla v 18. století kulturně právě skrze Německo na ose Kiel – Terst – viz F. Wollman) a jak se o to programově snažil zejména J. W. Goethe. Obecně se Evropa jeví jako konglomerát tří celků: západní Evropy, kam dlouho patřil i celý areál

italský, střední Evropy německo-slovansko-maďarské, někdy i jiné podle proměn kulturních areálů (Švýcarsko, severní Itálie, Transylvánie, část Balkánu apod.) a východní Evropy po romanovovských reformách, zejména Petrových, ocitající se tak skokem v imitačním pásmu západoevropském (nemluvě o pozdějším příznačném pnutí opozičních sil – již A. N. Radiščeva, později děkabristů, např. P. Svinina, K. F. Rylejeva aj. k nově vzniklým USA). Proto je takový vývojový rozdíl mezi ruskou, ukrajinskou a běloruskou literaturou, jenž se do značné míry udržuje až hluboko do 20. století a svými důsledky vlastně dodnes: tyto dvě východoslovanské literatury se spíše podobají literaturám střední Evropy, tedy české, slovenské, poněkud i polské, která však vykazuje silnější spojitosti s vývojem západním.

Například běloruská literatura patří k slovanským literaturám, které se vyvíjely v nové době jen postupně a v podstatě vyrůstaly z bělorusko-polské biliterárnosti. I když její kořeny se tradičně spojují – jako u všech východních Slovanů – s literaturou Kyjevské Rusi a pak s nárazníkovým územím mezi východními a západními Slovy a Balty v těsném doteku germánské, resp. německé christianizační středověké expanze, novodobá fáze je spjata v 19. století především se vztahem k polskému písemnictví.

Stejně jako jiné slovanské literatury je její vývoj jen povlovný a nemá zdaleka tak razantní kontakt s tehdy vůdčími evropskými literaturami, jako je tomu v případě ruské literatury, která od Ivana IV. Hrozného a hlavně pak od prvních Romanovců s vrcholem za Petra I. expandovala přímo do severní a západní Evropy (Švédsko, Nizozemsko, Velká Británie), odkud přebíralo nejen organizaci státního života (zejména ze Švédska), ale také materiální a duchovní kulturu (Nizozemsko, Anglie). Tak se stalo, že úloha střeoevropského mostu k dalším Slovanům a jiným národům Evropy zůstávala Ukrajině a Bělorusku: ostatně jejich publikační centra – kromě Ruské říše – ležela na území tehdejšího Rakouska a později Rakouska-Uherska, tedy například v Praze, Budě, Krakově apod. Tíhnutí Bělorusů k střední Evropě, které se projevuje v publicistické a překladatelské činnosti zejména dnešní kulturní a politické opozice, tu sílí, tu slábne, a je spíše projevem tíhnutí k střední Evropě jako kulturnímu, duchovnímu prostoru, k modelovému centru, které svou multietnicitou a multikulturalitou nejlépe vyjadřuje tranzitivní polohu Běloruska v dnešní Evropě, tedy působit jako mediátor mezi evropským Východem, Západem a Severem: takovou úlohu má do jisté míry i Slovensko (ve vztahu k východním a jižním Slovanům), resp. Slovinsko (ve vztahu k Balkánu a střední Evropě): nyní jde jen o to, aby této své polohy tyto země více využívaly a lépe si ji uvědomovaly, aby kulturně netíhly – v důsledku vnějších okolností – tu výrazně k tomu, tu k onomu pólu, aby v tom nebyly hysterické a nepřepisovaly voluntaristicky své dějiny – tak i onak.

Slovanské literatury neměly stejný vývoj: na jedné straně je tu je česká literatura s vrcholem v gotickém básnictví, poněkud i v humanismu a baroku, polská s vrcholem v tvorbě renesančně humanisticko-barokní, na druhé straně jiné vývojové paradigma

jihoslovanské zasažené osmanskou invází a východoslovanské oddělující se od slovanského Západu církevním schizmatem a mongolským vpádem, z něhož se od 18. století výrazně vyděluje ruská literatura svým přímým utkvěním v západoevropském modelu.

Faktem zůstává, že právě běloruská literatura se podobá jiným, „menším“ slovanským literaturám, včetně české a slovenské svým samostatným vývojovým paradigmatem, svou přerývaností, diskontinuitně kontinuální evolucí: počátky jsou v Kyjevské Rusi, pak zase nové počátky s jistou matnou návazností v období humanisticko-reformačním, pak sporadické texty v 19. století s pozdějším vrcholem v našanivském období na počátku 20. století, v moderně, novorealistické poetice druhé poloviny 20. století, snad místy i v postmoderně.

Vracíme se tak k ruskému specifiku. Nikoli náhodou se hovoří o zázraku ruské literatury v tom smyslu, že se zde projevuje onen jev, jenž jsme kdysi nazvali prae-post efekt nebo paradox: zcela specifické paradigma ve vztahu jak k „mladším“ východoslovanským literaturám, pocházejícím sice ze stejného pramene, ale jazykově i jinak se vyvíjejících zhruba od 14.–15. (někteří – asi nesprávně – tvrdí, že již od 13.) století, zejména však později v důsledku historických událostí a nových politických seskupení. Je známo, že slovanské literatury střední Evropy se od počátku vyvíjely v úzké provázanosti a často i přímé závislosti na literaturách západní Evropy zprostředkovaných zvláště německým impaktem (např. česká gotická literatura vrcholné úrovně 13.–14. století), ale byly zasaženy i kulturním tlakem byzantského, východního křesťanství; později zůstaly na okraji vývojových mainstreamových dominant (vývojový a poetologický nesoulad české a polské literatury v raném středověku, gotice a později v renesance, manýrismu, dílem i baroku, rokoku a klasicismu). Tak se stalo, že ruská literatura od období romantismu, kdy vstoupila do svého „zlatého věku“, resp. své tzv. klasické fáze, již mohla časem stanout v čele světového literárního vývoje, což méně výrazně pokračovalo ve věku stříbrném a svým způsobem i v době avantgardy. Toto specifické vývojové paradigma mělo ovšem své příčiny.

Nikolaj Berďajev v eseji *Duše Ruska* (1915) vychází z myšlenky, že Rusko nelze racionálně pochopit; jak říká básník F. I. Ťutčev, lze v ně pouze věřit. Rusko je nejanarchičtější země na světě a ruský lid je apolitický; ruský stát vlastně vznikl z vůle pozvaných varjagů (vikingů, Normanů), Rusové sami se moci báli jako nečisté síly. Duše Ruska spočívá v ženském principu, čeká na svého ženicha a oplodnitel (ruská pasivita). Rusko je však současně nejbyrokratičtější státem na světě, Rusové se všeho vzdávali, především svobody, jen aby udrželi svůj stát. Rusku je cizí nacionalismus (Rus se někdy stydí za to, že je Rusem), současně je však Rusko zemí nejbrutálnějšího nacionalismu. Z těchto rozporů prý vychází bloudění Rusů, jejich nestálost a neschopnost přizpůsobit se normě. Odtud tak častý typ poutníka (strannik, skitalec) – skutečného i duchovního. Rusko je podle Berďajeva předurčeno stát se sjednotitelem lidstva a plnit mesianistickou úlohu,

když do sebe přijme více Evropy; kultura se pak stane světovou, univerzální a Rusko jako prostředník Západu a Východu v ní bude mít klíčovou funkci. Právě F. M. Dostojevskij symbolizuje rozpornou tvář Ruska (lik Rossii), její extrémismus: Rusko jako by vždy chtělo jen andělskost a zvířecnost a nedostatečně v sobě odhalovalo lidskost. Také D. S. Merežkovskij (1866–1941) vidí symbol Ruska v Dostojevském: je pro něho prorokem ruské revoluce, stejně jako pro Lenina je Tolstoj jejím zrcadlem; každý však myslí na jinou revoluci a jiné mají být i její hybné síly. D. S. Merežkovskij vychází z myšlenky, že Dostojevskij byl revolucí pod maskou reakce. Rusko směřuje k univerzalitě: Petr Veliký jí dal formu racionální, Puškin estetickou a Dostojevskij náboženskou. Tradičně protikladné představy Orientu a Okcidentu se snažila překonat různá pojetí: zakladatel brněnské literárněvědné slavistiky Frank Wollman v pojetí mediteránního kulturního typu jako společného ohniska, akademik N. I. Konrad ve studiích, které směřovaly proti evropocentrismu a ukazovaly na podobnosti vývoje v Evropě, Číně a Japonsku. Ruské specifikum je spojeno mimo jiné s církevním schizmatem roku 1054 a s tatarským vpádem ve 13. století, s rozkladem jednotné Kyjevské Rusi a s narušením kontinuálního politického a kulturního vývoje. I když svazky s ostatní Evropou nebyly zcela přerušeny, přece jen se oslabily kulturní souvislosti. Rusko se ocitlo jinde než ostatní Evropa. Současně však nelze nepřiznat, že se stalo ochranným valem Evropy a že do sebe vstřebávalo energii východních nájezdníků. Z představy Ruska jako krajní výspy křesťanství vyrůstala i představa o jeho spasitelské úloze. Po dobytí Cařihradu Turky (1453) se stává aktuální idea Moskvy jako třetího Říma, po němž „čtvrtý už nebude“. Z dějinné danosti, která spočívala v oddělení Ruska od ostatní Evropy, vycházejí dvě koncepce, jež proti sobě stojí jen zdánlivě: na jedné straně snaha dohnat Západ, na straně druhé zdůrazňování vlastní výjimečnosti a mesianistické úlohy. Tyto představy v hloubce ruského myšlení nejenže nezanikly, ale nabyly různých historicky a ideologicky podmíněných podob.

Jedním ze zvláštních rysů ruského myšlení a ruské kultury se stala podvojnost, dualita, paralelní vývoj ve dvou protikladných variantách. Zmíněná opozice Rusko – Evropa je z nich nejzřetelnější. Rusko – Evropa však zdaleka není jedinou dualitou v ruské kultuře a myšlení. Povaha dualit se měnila, neboť kultura není pouhé opakování starého, ale transformace starého se stálou vzpomínkou na minulost. To se promítá do podvojnosti pohanství – křesťanství, západní – východní křesťanství, starověrectví-ortodoxie, patriarchální Rusko – nové (Petrovo) Rusko. Zásadní význam pro ruskou kulturu mělo pokřesťení v 10. století. S liturgickými texty přicházelo na Rus písmo vypracované původně pro Velkou Moravu a používané zde a u jižních Slovanů. Není přímého dokladu, že by východní Slované předtím rozsáhleji užívali nějakého druhu písma. V Životě Konstantinově se sice mluví o „ruských písmenech“ viděných na Krymu, ale mohlo jít o gótské runy, neboť, jak známo, pojem Rus, pův. ruotsi, označoval varjagy, vikiny, členy ozbrojených knížecích družin (odtud kořeny „rus“ a „ros“, nebo původně skandinávská

jména Olga – Helga, Vladimír – Waldemar). Narážíme zde na další dualitu: mluvený, obecně východoslovanský jazyk a skrze církevní texty importovaný jazyk jihoslovanský (staroslověnština, církevní slovanština). Podvojný charakter ruské kultury lze sledovat i v transformacích literárního jazyka.

Těchto několik příkladů duality ruské kultury vyvolává přirozeně otázku: proč právě v Rusku? Pozice této země na výspě Evropy v neustálých tlacích vedla k přijetí kolektivnosti, skupinovitosti života a k potlačování jeho individuálnosti. Odtud vyplývá i určitá nevyváženost, nerozhodnost, kolísavost a apriorní nedůvěra k individuálním modelům, snaha dojít k „objektivní“, nadindividuální variantě. Dualita jako projev tohoto váhání předpokládá výběr ze dvou možností. Právě princip výběru je pro ruské myšlení typický. Je zafixován již v Nestorově letopisu v dlouhé pasáži, která líčí christianizaci Rusí, resp. situaci, kdy si kníže Vladimír vybírá z různých náboženských systémů.

Za prvního ruského filozofa bývá tradičně pokládán Petr Jakovlevič Čaadajev (1784–1856). Kosmopolitní šlechtic, ruský důstojník, který vstoupil do poražené Paříže po napoleonských válkách, obdivovatel anglické konstituční monarchie a evropského katolicismu, filozof Schellingova ražení, který ovlivňoval dobovou ruskou literaturu po několik desetiletí, zanechal nevelké filozofické dědictví: v podstatě sedm dopisů vydaných vcelku až roku 1935 a *Apologii bláznovu* (psáno 1837, vyd. 1906, moderní český překlad listů i apologie z r. 1987). Kamenem úrazu byl již první *Filosofický list* (*Философическое письмо*) adresovaný Jekatěrině Panovové (byla pak svým manželem poslána do ústavu choromyslných), uveřejněný v časopise *Těleskop* roku 1836. Smyslem všech sedmi listů je poradit adresátovi, jak má uspořádat svůj duchovní život, moderněji řečeno, jaký má být jeho světový názor. Čtenáři a dějiny si však z *Čaadajevova listu* vybrali především sžíravou kritiku samoděržaví, pohled na ruské dějiny jako na krvavý masakr, ale také v *Apologii bláznově* (*Апология сумасшедшего*, 1837) cestu, která Rusko povede do čela národů světa. Vytrženost Ruska z kulturních tradic Východu a Západu, jeho duchovní vyvrženost je nevýhodou, ale zároveň výhodou: dává možnost vyhnout se chybám předchůdců. Negace ruských dějin tak paradoxně vede až k ruskému mesianismu. V Čaadajevovi jsou tak v zárodečné podobě soustředěny zdánlivě protikladné myšlenky dvou později klíčových hnutí – slavjanofilů a západníků, které představují další ruskou dualitu, vybírání ze dvou protilehlých možností. Ve sféře literatury takto postupoval V. G. Bělinskij (1811–1848), tehdy redaktor *Těleskopu*, který vyšel z negace ruské literatury („У нас нет литературы“), ale svou kritikou vytvořil její model (zejména statěmi o Puškinovi). Střetávání domácího a cizího jako další ruská dualita se opět jeví jako princip výběrovosti: kromě zmíněné pasáže o christianizaci v Nestorově letopisu lze tyto postupy najít i uprostřed 19. století v knize V. F. Odojevského (1804–1869) *Ruské noci* (1844). „Devět nocí“ a *Epilog* představují de facto všechny podstatné okruhy tehdejšího myšlení: přelidnění, odcizení, utilitarismus, tovární výrobu; Odojevskij „testuje“ různé

filozofie a hledá ty nejuhodnější. Princip duality a výběru je patrný i v ruském pojetí marxismu, který je v praxi chápán jako politický návod k jednání, v teorii se však pocituje jeho nedostatečnost – odtud pak různé pokusy o jeho spojování s nietzscheovstvím a křesťanstvím (bohohledačství, bohostrůjcovství) u M. Gorkého (1868–1936) a A. V. Lunačarského (1875–1933).

Dualita, kterou s sebou nese princip výběru, uvolňuje současně síly k etickému přesahu, transcendenci. Neuspokojení z individuálních modelů života vede k pokusům o „vystoupení“ z klasických myšlenkových útvarů a kategorií k služebnosti vyšším cílům (Gogolovo nadšení státní službou). Odtud tíhnutí Rusů k různým utopiím, jakási permanentní revolučnost spjatá s lámáním rámců tradičních hodnot. Etický vztlak (B. Mathesius) typický pro ruství a ruskou kulturu, má své příčiny v dualitě a výběrovosti ruského myšlení tvořícího se často v historických tlacích, ochotného spíše zkoušet cizí doktríny a vybírat si z nich než užívat útvarů vlastních. Vystupování z tradičních rámců se děje v několika rovinách. Jednou z nich je tradičně ruské překonávání literatury, které se projevuje například jako lom žánrových hranic vnitřní transformací literárního žánru (Radiščev), v přechodu od poezie k próze a věčné literatuře (Puškin), od milostného románu k společenskému traktátu (Černyševskij), ve vytváření memoárového, deníkového žánru (Dostojevskij) a **ve vzrůstu významu stacionárních žánrů**, zejména mravoličného románu, črty a kroniky. V podstatě každý ruský spisovatel pocítil nutkání opustit svíravý rámec estetiky a udělat průlom do etiky, podřídil estetikou etice. Umění se pak v Rusku často užívá jako pouhý nástroj, prostředek maskující vyjádření etiky, morality.

Tyto kořeny souvisejí s **tzv. plynutím**. Fenomén Ruska jako takového je jevem tranzitivním, přelomovým, že vzniká protnutím různých, často protichůdných a vnitřně rozeklaných historických procesů, v nichž se propojuje, sváří a komplementuje stará a nová Evropa i Asie, asijský impakt i rezistence vůči němu, že jsme tu svědky dosahování krajností, extrémů a stejně silných hnutí stabilizačních, že se zde kultivuje poetika horečného pohybu i takřka absolutního klidu, nehybnosti. Jestliže se někdy a *via facti* oprávněně tvrdí, že evropské slovesné umění je v podstatě uměním zповědi, platí to o ruské literatuře (a jsem přesvědčen, že také o některých dalších slovanských literaturách) jen zčásti. Spíše bych řekl, že zповědní (konfesionální) rysy literatury sílí v situacích vnitřního společenského zvratu nebo sociálně psychologického hledání inverzního charakteru (epistolárnost ruského sentimentalismu nebo k předromantickým poetikám se navracející ruský realismus – F. M. Dostojevskij, sovětská 20. léta, nakrátko 40., 60. a 80. léta minulého věku), zatímco objektivizující či popisné formy se objevují v situacích stabilizace a utvrzování statu quo anebo nového znejistění a váhání (románová kronika, rysy věčnosti nebo nové autenticity v literatuře faktu nebo v memoárech apod.). Viděl bych ruské specifikum spíše v jiné rovině: totiž v rozporu mezi slovesným záznamem plynutí a události, resp. mezi klidem a pohybem, mezi dramatickostí a popisností, mezi kauzalitou a juxtaopozičností. Jde sice

jakoby o pojmy jiného řádu nebo náležící k jiným rovinám, ale jsou to pojmy vytvářející dva proti sobě stojící clustery. Současná naratologie přímo proti sobě klade událost a popisnost, resp. jejich vlastnosti (rus. событийность – описательность). Pro ruskou literaturu obecně a pro ruský román zvláště je charakteristické utonutí v dějinném procesu, snaha nechat jej plynout, nezasahovat démonským gestem do dění, neintegrovat do světa subjektivní kritéria, modelování, které je například vlastní právě konfesionálnímu vyprávěcímu typu. To však nikterak neimplikuje, že se o to ruská literatura nesnažila a nesnaží, spíše opak je pravdou: čím více tíhne k extrémnímu nezasahování a ponechává dějiny plynout, tím více a křečovitěji, extrémněji se do nich snaží zasahovat – odtud mesianismus a utopičnost ruské literatury, ale také její kvietismus, proslulá „russiche Passivität“ beroucí svůj počátek v manichejském a zarathuštrovském dualismu, gnósi a buddhismu. Ruská přichylnost k plynutí a k jeho volnému nazírání a odklon od událostních struktur má svůj hlubší původ – jak již napsáno – v ruských východních inspiracích a ve snaze nahlédnout dna bytí nebo přestoupit pověstný zapovězený práh, kdy nám v jednom okamžiku může odhalit asi dosti jednoduchá (jak intuitivně tušíme) a nelitostná pravda o našem bytí (zajímavé tu jistě jsou i paradoxní souvislosti s pragmatismem Karla Čapka, o němž slovenský literární kritik A. Matuška napsal, že se zde – zejména v románové triologii – projevuje až vábení nirvány).

A. P. Čechov bývá tradičně pokládán za skeptika, ale motiv šílenství je v jeho díle silný. Za podstatu jeho přístupu pokládáme odvahu pootevřít proslulou „třináctou komnatu“, nahlédnout do nelitostné propasti prostoru a času. Ukazuje to sice v náznacích, ale přece jen i v díle, kde žádné zjevné šílenství nebo demonstrativní přesahování do jiného prostoru (*Pavilón č. 6*, Палата № 6, 1892, *Černý mnich*, Черный монах, 1894), směřuje k otevřenosti a odvaze postavit se neznámému tváří v tvář. Je tomu tak v zastřené podobě i v jeho jediném románu-dokumentu *Sachalin* (1893) a v povídkách, které jsou s ním geneticky spjaty.

Vidíme to již mnohem dříve v tzv. ruské **naturální škole**, jevu, jenž bývá spojován s počátečním vzestupem ruského románu jako světového jevu. On nese ve své podstatě dvě významová jádra: na jedné straně událost, na druhé popis sociálně výrazného prostředí. Svět avanturně „gotické“, frenetické a deskriptivní struktury je tu patrný. Tento přirozený počátek moderního ruského románu – a ovšem to, co bude popsáno dále, tj. mimořádnost ruských dějin, tj. slabá renesance, absence reformace v evropském smyslu a nedokončená sekularizace, nemluví o vzdálenějších, ale vlivných aspektech, jako bylo církevní schizma a mongolský vpád, spoluvytvářely specifikum ruské mentality, ruské kultury obecně a ruské literatury zvláště.

Poetika klidu, návraty ke klasicistické poetice a jasnozřivé vidění všelidského v historicky konkrétním vede některé kritiky k tomu, aby I. A. Gončarova kritici označovali za ruského neoklasicistu. Na tom nic zásadního nemění ani psychoanalytické (jungjiánské) zkoumání jeho díla na konci minulého století.

Patrně nejradikálnějšími modelátory společenského dění v ruském 19. století byli tzv. revoluční demokraté navazující na utilitarismus epochy Petra I. Zasáhli především do literární kritiky, méně do estetiky, ale byli známi i jako zajímaví, i když čtenářsky dodnes nudní prozaici: nepochybně největšími uměleckými osobnostmi z nich byl Nikolaj Někrasov, sociální, ale také experimentující básník, snad největší ruský lyrik končícího realismu, a prozaik M. J. Saltykov-Ščedrin. Ani literární tvorba N. G. Černyševského není však zanedbatelná a dnes se o ní znovu hlasitěji mluví, byť těmito mluvčími jsou spíše literární teoretici než historici – o to je to však možná cennější.

Ve 20. století může být příkladem této oscilace mezi poetikou události a plynutí Vladimír Nabokov (1899–1977). Jeho život a literární tvorba jsou zjevně kosmopolitní, polyliterární, jeho díla vycházejí z racionálně promyšleného modelu, z experimentu (v tom by mohl být Nabokovovi blízký Milan Kundera). Někde uprostřed jeho tvorby stojí nejvýznamnější rusky psaná díla a snad i vůbec jeho nejzávažnější prózy *Lužinova obrana* (Защита Лужина, 1930) a *Pozvání na popravu* (Приглашение на казнь, 1935–1936, vyd. 1938). V *Lužinově obraně* to byl především úder emigrace, který je zde sugestivně zachycen, vytržení z idyly příslušníka petrohradské „zlaté mládeže“, ruské intelektuální elity, fascinace přírodními vědami a domácí existenciální prózou, zejména N. V. Gogolem, jež vedly k vytvoření vykalkulované, cizelované, chladné, „geometrické“ prózy, která se bezostyšně pohybuje v nejskrytějších koutech lidské duše. Další rusky psané romány *Oko* (Соглядатай, 1930, snad i *Voyeur*, také však *Očko* ve smyslu detektiv), *Kamera obscura* (1932), *Hrdinský čin* (Подвиг, 1932), *Zoufalství* (Отчаяние, 1934) a *Dar* (Дар, 1937) včetně nedokončeného románu *Solus Rex* (1940) – většinou časopisecky publ. v revue *Современные записки* – tvoří most k existenciálně pojatým, anglicky psaným etudám samoty a výlučnosti. Mezi díly, která ho v anglosaském a pak i v celém světě proslavila, se najednou objevuje *Ada neboli Vznět* s podtitulem *Rodinná kronika* (Ada or Ardor: A Family Chronicle, 1969), v níž sice Nabokov neopouští svá atraktivní sexuální témata, ale vytváří pozoruhodný palimpsest takřka rituálního kronikového žánru ruského 19. a počátku 20. století. Kromě Nabokova bychom mohli dodávat další jména, včetně B. Pasternaka, M. Bulgakova nebo M. Šolochova.

3. Hlubinné počátky „ruského literárního zázraku“

Počátky nové ruské literatury lze hledat v 18. století, ale v podstatě již v sekularizačních tendencích prvních Romanovců, tedy po období smuty (1613). Klíčem k pochopení tohoto složitého vývoje je stav prózy: na jedné straně setrvání na sakrálních modelech středověku, na straně druhé více či méně razantní prosazování nového paradigmatu člověka a světa. Proti sobě zhruba v 70. letech 17. století tak stojí Život protopopa Avvakuma jím samým napsaný (1672–1675) a hrst narácí, tzv. povídek ze života nebo světských povídek či pikareskních próz, jako jsou Vyprávění o hoří-zlém štěstí (Повесть о горе-злочастии, Vyprávění o Savvovi Grudcynovi (Повесть о Савве Грудцыне) a Vyprávění o Frolu Skobejevi (Повесть о Фроле Скобееве).¹⁴

Po pádu Kyjeva se nově budovaný celek Moskevské Rusi ideologicky obracel k příběhům dávných říší: populární jsou např. Повесть об Индийском царстве, Повесть о Вавилонском царстве (o Indii a Babylonu): tato tendence sílí zvláště s pádem Cařihradu (1452); příčiny a průběh líčí Vyprávění Nestora-Iskandera o dobytí Cařihradu (Повесть Нестода-Искандера о взятии Цареграда). V 15. století se objevuje také původní ruský, již dosti světský cestopis Putování tverského kupce Afanasije Nikitina za tři moře (Хождение Афанасия Никитина за три моря): cesta byla podniknuta v letech 1466–1472. Kupec užívá běžného mluveného, věcného jazyka (деловой язык), nikoli církevní slovanštiny s východoslovanskými prvky. Vyprávění o Petrovi a Fevronii Muromských je syntézou umělé a lidové tvorby (folklórní motivy moudré panny). Koncepte Moskvy jako třetího Říma (a čtvrtý už nebude) vede k mocenskému tlaku na literaturu, která se v podobě alegorií stává hlasatelkou moskevské velikosti. V 16. století proces politické, ideologické a kulturní centralizace vrcholí územní expanzí Ivana IV. Hrozného: probíhá shromažďování textů, které se pak stávají podloží pro pozdější literaturu, např. Великие Четьи Минеи, 24 000 stran hagiografických příběhů, Книга степенна царского родословия, základní mravoučný a praktický text Домострой, právní literatura, azbukovník, tedy de facto embryonální encyklopedie, texty oslavující pád tatarské moci (Historie Kazaňského carství), apologetika autokratické moci z pera Ivana Peresvetova, Byzanc znovu připomínající vyprávění o císaři Konstantinovi (Сказание о царе Константине) a zejména ideologická a stylově barvitá korespondence Ivana IV.

14 Viz I. Pospíšil: Ruský román. Brno 1998. Týž: Ruská literatura, in: Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů. LIBRI, Praha 2001, s. 19–36.

Hrozného s jeho bývalým generálem uprchlým na Litvu Andrejem Kurbským. Po smutě Rusko znovu expanduje k Baltu a Černému moři: zachycuje to dramatické Vyprávění o obklíčení Azova donskými kozáky (Повесть об Азовском осадном сидении донских казаков, 1637), zájem o Východ symbolizuje Vyprávění o Jeruslanovi Lazareviči na motivy básně Firdousího a především řetězec satir a tzv. světských povídek (povídek ze života, rus. бытовая повесть), které již patří do 17. století: tu se tedy rodí zmíněná pikareskní vyprávění o ruských šibalech.

V 17. století se západní oblast Ruska stává terčem kulturní invaze polsko-katolické, která s sebou přináší barokní poezii, sylabickou prozódii reprezentovanou Simeonem Polockým, Silvestrem Medvěděvem a Karionem Istominem a počátek divadla dvorského typu za Alexeje Michajloviče, zatím s německými herci a repertoárem, kde byly hrány hry o Juditě, Nabuchodonosorovi a snad nejznámější – hra o Artaxerxovi (Артахсерксово действо). Povlovná sekularizace ruské literatury byla započata, rozvinuta, ale nebyla dotažena do konce: náboženský charakter ruské literatury tak přežívá až do novověku.

Sedmnácté století v Ruské říši probíhá ve znamení evropeizace, zesvětštění a modernizace – tím byl vytvořen základ pro pozdější reformy Petra I. Nicméně pokusy o změny v církvi jen vzdáleně připomínající fragmenty mohutné evropské reformace, která – stejně jako renesance, humanismus a baroko – netvořily v Rusku kompaktní a vyrovnaný systém jako v Evropě.

I když za **ruský protoromán** lze *cum grano salis* pokládat i některé literární útvary staroruské (v reprezentativním spise *Istorija ruskogo romana v dvuch romach*, 1962, odmítá D. S. Lichačov zcela autoritativně existenci ruského románu ve středověké literatuře; nicméně dánský slavista **A. I. Stender-Petersen** zjišťuje „románovost“ východoslovanské adaptace díla Digenisovy činy (Девгениево деяние); D. S. Lichačov se naopak domnívá, že román mohl vzniknout pouze v určité konkrétní situaci, kdy se definitivně etabloval tzv. umělecký výmysl, kdy se literatura vymanila ze svého primárně služebného postavení a stala se skutečně literaturou, tj. uměním jako samostatným lidským projevem; to je spojeno s již uvedeným zvláštním charakterem ruské sekularizace.

Prvním zmíněným uzlovým bodem v „prehistorii“ ruského románu je cestopis *Putování přes tři moře* (Хождение за три моря), které napsal tverský kupec **Afanasij Nikitin**. Dílo je napsáno v podstatě hovorovou ruštinou, v níž byly redukovány prvky literární staroslověnštiny ruské redakce. Cestu podnikl roku 1466 ve službách Ivana III., jehož poselství vezl na Kavkaz; vzal s sebou i zboží a chtěl současně prozkoumat možnosti obchodu s Persií. Procestoval tak Turecko, Persii a Indii. „Protorománovost“ díla spočívá v nedokonalém pokusu o jazykovou syntézu spisovného a hovorového jazyka, věcného jazyka a stylu obchodu a mezinárodních kontaktů a v žánrovém synkretismu cestopisu, mravoličného a deníkového záznamu. Dílo má žánrově fragmentární ráz, který

prozrazuje nižší úroveň vzdělání, ale tím současně schopnost překračovat vžitá schémata a uzuální literární normy charakteristické pro církevní a náboženskou literaturu.

Хоженіе je zakončeno arabskou modlitbou, jako by se autor novém prostředí již natolik adaptoval a vnitřně rozložil, že se stal jeho součástí. Afanasij Nikitin cestoval šest let – při návratu domů umírá nedaleko Smolenska.

Mnohem výraznějším uzlovým bodem ve vývoji ruského románu je *Život protopopa Avvakuma jím samým napsaný* (Житіе протопопа Аввакума им самим написанное, 1672–1675) vystavěný na bázi invertované hagiografie, v níž se protopop stylizuje do úlohy svatého mučedníka a vytváří vlastně jakousi ponornou autobiografii. Syntézy jako žánrové jednodlosti však stejně nebylo dosaženo: jak prokázala Světa Mathauserová, je dílo jazykově a stylově dichotomicky rozštěpeno ve dvě hodnotící roviny, a to tak podrobně, že tu svou axiologickou funkci mají i slovesné časy: zatímco aorist je spojen s věčností Avvakumových starověrců, perfektum implikuje dočasnost Nikonových reformátorů.

Život protopopa Avvakuma je podivný invertováním klasické hagiografie: církevní žánr se jakoby mění ve světský, hagiografie se stává autobiografií, ale současně je v autobiografii skryta a přetváří ji – toto dílo je ve světové literatuře zcela ojedinělé svou stylizací i žánrovou artikulací. Jednou z dominantních vlastností zralého románu, který se vymanol z reprodukce osobní zkušenosti nebo z prostého vyprávění individuálního příběhu (jako tomu bylo ve starořeckém románu, v pikareskním románu nebo v konfesi), je úsilí o celistvost, totalitu, v níž konkuruje eposu a způsobuje tím pozvolna jeho ústup a zánik. Románová celistvost je přitom „naroubována“ na různé žánrové útvary a narativní strategie.

Život (spíše „mučednický život“ – staroslověnsky „житіе“ = život svatého, legenda, hagiografie) *protopopa Avvakuma* dává již svým názvem na vědomost, že vychází z církevní literatury; současně je však stylizován jako konfese, což také nebylo církevní literatuře cizí (viz Vyznání, Confessiones, 400 n. l. od Augustina Aurelia, tedy sv. Augustina). V tradiční církevní konfesi jde většinou o převrácení, transformaci jedince (Šavel – Pavel), zatímco v Avvakumově spisu naopak o vytrvání na poznané pravdě, která je neměnná. Nikoli proměna a prohlédnutí, ale naopak setrvání na jednou poznaném a prožitým je dominantou Avvakumova přístupu ke světu. Toto konečné poznání je jednou zjeveno a již se nemění. Síla Avvakumovy víry je pravděpodobně dána také tím, že ji spíná se zřetelně existenciálním zážitkem, totiž s poznáním konečnosti lidského života: smrtelnost živé bytosti si uvědomil při pohledu na uhynulé dobytče. V *Životě protopopa Avvakuma* jsou momenty, které připomínají křesťanské konfese se zřetelně hagiografickými prvky (sexuální pokušení při zpovědi mladé dívky, na něž Avvakum reaguje tím, že si pálí ruku v plameni svíčky, putování Sibiří, vymítání běsa apod.). Současně tu však prosvítají prvky spíše světské, ryze biografické, intimní, vypovídající o zvláštní citovosti, například

epizoda o slepičce, která při strastiplném putování Sibíří živila svými vajíčky Avvakumovo dítě a která nešťastnou náhodou zahynula. Nekonečné výčty zvířat a ptáků, kteří žijí v okolí Bajkalského jezera, připomínají běžná cestopisná líčení; u Avvakuma však toto vše ústí do pracně budované pyramidy světa, na jejímž vrcholku stojí Bůh jako stvořitel všehomíra. Člověk, jenž byl v této pyramidě postaven hned na druhé místo za Hospodina, není tomuto postavení práv, příliš se vychloubá a má v sobě málo pokory. Propletenost církevních a světských prvků, rozrušování klasické hagiografie a její rozšiřování na biografii a cestovní deník, které však znovu ústí do didaktického poučování a křesťanské askeze, ukazují, že Avvakumův život je tranzitivní text, jeden z uzlových bodů **ruského protorománu**, který vzniká čistě z domácích kořenů, pokud za ně pokládáme i rusifikovanou byzantskou tradici. **Z hlediska vytváření velké ruské epiky je Život protopopa Avvakuma pokusem o syntézu jazykovou, stylovou, tematickou i tvarovou; autorovi se však nepodařilo vytvořit skutečnou syntézu různých prvků, ale spíše „koloidní roztok“, v němž jsou všechny komponenty ještě rozlišitelné a na konec i částečně oddělitelné.**

Úsilí o syntézu vede u Avvakuma často k nové dichotomizaci, štěpení, vytváření nových antinomií. Jestliže se Avvakum v jazykové rovině snaží na jedné straně prolnout církevněslovanské vrstvy, jichž používá ve vizích, výkladech snů a proslovec ke svým přátelům a nepřátelům, hovorovou ruštinou té doby a nevyhýbá se přitom ani vulgarismům, na straně druhé využívá jazyka utilitárně a axiologicky (jak ukázala Světa Mathauserová na hodnotové prezentaci aoristu a perfekta): určité jazykové prostředky jsou spjaty s určitým názorem. S tím souvisí i styl Avvakumovy narace, který kolísá mezi vznešeností hagiografie (žitije) a kázání (propověď) na straně jedné a líčením každodenního života s anakoluty a dalšími syntaktickými neobratnostmi a celkovou orální stylizací místy připomínající modernější inzitivní texty (byt) na straně druhé. Nicméně patrná tendence k pluralitě jazyka a stylu, k postižení světa v jeho celistvosti a rozrůzněnosti je tu zcela zřejmá. Projevuje se také v žánrové pluralitě (hagiografie, cestopis, traktát, didaktické exemplum, exorcistická povídka, biografie, kázání aj.). Základním rysem struktury Avvakumova života je její vnitřní rozpornost: je dána tím, že autor usiluje o udržení středověkého vidění světa, ale pluralitní materiál tuto jednoduchou stavbu rozkládá: **úsilí o diverzifikaci plodí další pokusy o opětovné scelení a naopak: ostatně právě to jsou již typické rysy jakéhokoli románu nové doby.**

Avvakumovo dílo do sebe vstřebalo tradici ruské folklórní epiky, jak ji najdeme například v Nestorově letopisu *Vyprávění o dávných časech* (Повесть временных лет) hagiografickou tradici byzantskou i domácí ruskou a prvky náboženské didaktické literatury spolu s populárními cestopisnými vrstvami. Román však ke svému životu potřebuje mnohem širší literární komunikaci: čtenářstvo v evropském smyslu tehdy v Rusku ještě nebylo (Čtenářstvo, které například v té době ve Francii vytvářely šlechtické salóny

a divadla; uvědomme si, že přibližně v téže době, spíše však ještě dříve, vzniká ve Francii preciózní literatura jako předchůdkyně klasicismu a že je parodována například v Molièrových *Směšných preciózkách*, 1659). Z tohoto hlediska je *Život protopopa Avvakuma* ještě poměrně hluboce zakotven v ruském středověku, v jeho sakrální tradici jazykové, stylové a žánrové. Současně však tento text ukazuje na možnosti autochtonního vzniku ruského románu z domácích nebo v průběhu středověku rusifikovaných východních (byzantských) a domácích folklórních pramenů. Nicméně společenská funkce tohoto ruského protorománu ještě nebyla tolik rozvinuta, byl to výjimečný text, jehož cesta ke čtenáři byla zákazem v podstatě dlouhá desetiletí znemožněna. Dostával se k ruskému čtenáři jako „samizdat“ až do 19. století. To způsobilo, že *Život protopopa Avvakuma* byl svou výlučností, sakrálností a svým sepětím se starověrci (raskolniky) odříznut od pozdější hlavní vývojové větve ruského románu, současně to však umožňovalo jeho intenzivní (spíše však jen tematické a ideové) působení ve vlnách v průběhu celého 18. a 19. století: jeho ohlasy najdeme nejen u N. S. Leskova, F. M. Dostojevského, L. Leonova a K. Fedina, ale také v románu J. Bondareva *Hra* (Игра, 1985).

Spojovacím článkem mezi autochtonními protorománovými strukturami, jako je *Život protopopa Avvakuma*, a vlnou, která se objevila za vlády Petra I. a jeho nástupců, jsou ruské **světské povídky**, které se pohybují na hraně středověkého a novověkého písemnictví a v nichž se sváří dosud převažující sakrální funkce písemnictví a nově se probouzející sekularizace. Jejich tématem jsou válečná tažení a bitvy, v nichž zaznívají ozvuky evropské **rytířské tradice**, kterou Rusko z vlastní zkušenosti nepoznalo, legendy cizího původu, útvary spojené s určitým místem (odpovídající tak českému pojmu *pověst*) nebo variace na historická a pohádková témata, současně však také narace o individuálních životech, dobrodružná putování a pikareskní avantýry. Jde o pás literárních útvarů sahajících od 13. do 17. století reflektujících rozpad Kyjevské Rusi, tatarský vpád, nové „sbírání ruských zemí“ ze středoruského centra a postupnou sekularizaci ruského života.

Ruský pojem „*новель*“, který obvykle překládáme jako *povídka*, je polysémický: dodnes může mít význam *delší povídky* nebo *novely* (na rozdíl od evropské *novely* je v něm silná deskriptivní, mravoličná složka, oslaben je sám příběh [syžet] a jeho pointa), ale nefunguje ani v současnosti jako genologický termín: používá se promiskue i o útvarech velké epiky (viz memoáry Konstantina Paustovského *Повесть о жизни*, 6 knih, 1946–1963, čes. jako *Román o životě, které mají na dva tisíce stran*) ve významu *vyprávění, povídání*.

Z rozsáhlé vrstvy povídek (повесть) lze uvést například dvě, které snad mají spojitost s Českými zeměmi, a to *Povídku o Bruncvíkovi* (Повесть о Брунцвике, pol. 17. stol.) a *Povídku o Vasiliji Zlatovlasém, králevici České země* (Повесть о Василии Златовласом, Ческия земли, 17. stol.), a dále pak *Povídku o Drakulovi* (Повесть о Дракуле, конец 15. stol.), *Povídku o bitvě chána Mamaje* (Повесть о Мамаевом побоище, 14. stol.),

Povídka o novgorodské bílé mitře (Повесть о новгородском белом клобуке, 15. stol.), *Povídka o Petrovi a Fevronii* (Повесть о Петре и Февронии, 16. stol.), *Povídka o putování Ioanna Novogorodského na čertovi do Jeruzalém* (Повесть о путешествии Иоанна Новгородского на бесе в Иерусалим, 15. stol.), *Povídka o zpusťování Rjazaně chánem Batú* (Повесть о разорении Рязани Батыем, 13. stol.) *Povídka o Julianii Muromské* (Повесть о Ульянии Муромской, 17. stol.) aj.

Značný posun je patrný v trsu textů, v nichž se píše o emancipaci osobnosti a jejím střetu s okolím: někde ještě doznívá religiózně didaktický rámeček, jinde se stále více prosazuje princip dobrodružného putování, milostné avantýry, úloha peněz a utilitární vztah k životu. *Povídka o Hoři-Nešťestí* (Повесть о Горе-Злочастии, как Горе-Злочастие довело молодца во иноческий чин, pol. 17. stol.) je veršovaná (převládající bylinný verš) s prvky hagiografie podle schématu o napraveném hříšníkovi (viz biblické podobnosti o marnotratném synovi *Pritča o bludnom syne*, přičemž hrdinovy „hříchy“ se popisují jako odpudivé).

Povídka o Savvovi Grudcynovi (Повесть о Савве Грудцыне) a *Povídka o Frolu Skobejevovi* (Повесть о Фроле Скобееве), i když se zcela nezbavily didaktického rámce, postupně již přecházejí k žánru pikareskní povídky nebo novely (ostatně i pikareskní román se vyznačuje silným didaktickým prvkem – explicit vypráví o tom, jak se pícaro nebo pícara usadili, stali se jinými lidmi, založili rodiny a měli děti). Je pro ně je charakteristická – jako pro řadu útvarů pěstovaných východními Slovy – integrace prvků fantastické (kouzelné) pohádky (volšebná skazka).

Prvky avaturního románu či románu cesty (putování) odvozené z žánru putování na svatá místa se jako ponorná řeka prodírají ruskou literaturou až do 19. století a míjejí přitom hlavní proud akcelerovaný filozofujícími podněty a vznikem nových literárních směrů (sentimentalismus, preromantismus): takto se v ruské literatuře objevují imitace západoevropských pikareskních románů a jejich ruských variant včetně románu *Ruský Gil Blas aneb Dobrodružství knížete Čistjakova* (čes. vyd. jako *Nový Gil Blas*, 1977; Российский Жилблас или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова, 1814) podle vzoru románu F. R. Lesage. Spodní pikareskní proud s polskou inspirací pak směřuje k mravně satirickému románu **F. V. Bulgarina** a ke **N. V. Gogolovi**. První fázi vznikání románu na ruské půdě z autochtonních prvků uzavírá *Život protopopa Avvakuma* (1672–1675); kromě pásu zmíněných *povídek* skutečně nová fáze mohla nastat teprve po otevření či pootevření oken do Evropy za Petra I. Doba Petra Velikého a jeho zásadní politické, ekonomické a kulturní reformy jsou všeobecně pokládány za konec období staré Rusi a za počátek ruského sblížení a evropským vývojem. Šlo o dosti radikální zásah do způsobu života a myšlení. Petrův evropeistický utilitarismus zaměřený proti pasivitě, nefunkčnosti a neúčinnosti starého způsobu života však vyvolal reakce, které upozorňovaly na jeho odvrácenou stranu. Spor utilitarismu a antiutilitarismu lze

bez nadsázky označit za klíčový v celé ruské literatuře 18. a 19. století – svými podstatnými prvky zasáhl i do literatury 20. století.

Tento spor nabývá různých podob a vede se v různých polohách (Lomonosov kontra Sumarokov, Arzamas – Beseda – zapadnici – slavjanofilové, revoluční demokraté – počvennici, linie faustovské a antifaustovské). Kult užitečnosti jako nezbytný důsledek lidské snahy uhájit existenci se projevuje již v nejstarších literárních památkách (popisy pracovních postupů, předpisy s akcentováním přesné poslušnosti úkonů, tedy technologického postupu, najdeme například i ve Starém zákoně). V ruském písemnictví lze uvést příklad **Domostroje** (16. stol.), literárního textu, který líčí ruský způsob života a jeho etiketu doslova od náboženských dogmat po vaření piva. Památka ve svém vývoji směřovala k typu hospodářské příručky, což bylo důsledkem žánrově funkcionálního synkretismu staroruské literatury. Spor o tzv. pokrokovost či reakčnost Domostroje, který má své kořeny právě v době Petra I., dokládá historický vývoj chápání užitečnosti: rysy, které v životním stylu Domostroj konzervoval, byly již v nové době neudržitelné – to, co bylo dříve utilitární, jeví se nyní krajně neutilitárně.

Zatímco v 15. a počátkem 16. století je základním znakem literární postavy tichost a klid, její činnost je zastavována a komplikována pochybnostmi a tíží volby a dokonce pohyby vojsk se líčí jako klidné, podobné toku vody nebo tichému letu ptáka, pro 16. a 17. století jsou charakteristická vystoupení proti lenosti, nasycenost lidského života, jeho variabilita, energičnost a utilitárnost (obchodní operace, zájem o peníze, hospodářské experimenty). Lidé jsou předváděni v pohybu od mimiky a gestikulace až k velkým prostorovým přesunům: ideálem je energický, dělný člověk, jehož posláním i cílem je služba. Skrytý konflikt tichosti, pochybnosti a pasivity s vypjatou utilitárností se na počátku 18. století (1720–1730) projevuje v nedůvěřivosti a malé kontaktibilitě literárních postav.

Užitečnostní patos kultivují zejména praktičtí činitelé doby Petrovy, kteří usilují o další prohloubení reformem, tj. o odstranění „neutilitárních“ prvků v činnosti státu. Kupec **Fjodor Saltykov** přivezl z Francie teorii merkantilismu rozpracovávající utilitární úkoly státu v hospodářství. Merkantilisticky orientovaný byl také kupec a podnikatel **Ivan Posoškov**. Rok před smrtí Petra I. mu podal návrh na nové reformy s názvem *Knih o chudobě a bohatství* (Knih o skudosti i bogatstve, 1724). Autor se zde zabývá duchovenstvem, vojskem, soudy, kupectvem, uměleckými řemeslníky a rolnictvem, speciálně pojednává o lupičství. Duchovenstvo je užitečné, protože bez něho se nikdo nedostane do království nebeského. Kněz nesmí svůj stav kompromitovat, nesmí pít a propadat pohlavní promiskuitě, je nezbytné ho sledovat a psát na něj „posudek“. Podle kritéria užitečnosti jsou posuzováni i cizinci a jejich úloha v Rusku – jsou přijatelní jako inspirátoři, a el nikoli jako konkurenti. Klíčovým je pro Posoškova kupectvo jako zárodek třetího stavu, jádro budoucího reformovaného státu. Ve fragmentu *Když někdo bude chtít*

(Аще кто захочет, 1724) navrhuje Posoškov, aby car jmenoval člověka s rozsáhlými pravomocemi, který by vybuodoval pro stát důležitý ideologický aparát.

Utilitarismus zplozený racionalismem prezentuje **Michajlo (Michail) Vasiljevič Lomonosov** (1711–1765). Celé jeho dílo vyvěrající z věčnosti novgorodské kultury, z práce a dělnosti severoruských rolníků a rybářů, syntetizuje vědy přírodní a humanitní spolu s poezií z užitečnostního aspektu. Právě tato Lomonosovova syntetičnost někdy vede i k tvrzení, že jde ještě o renesanční typ tvorby. Lomonosov, jak známo, zasáhl do fyziky, chemie, metalurgie, astronomie, geografie, historie, lingvistiky, teorie literatury, versologie, psal básně a zabýval se také organizací vědy. I v jeho „vysoké“ poezii se setkáváme s utilitárními tématy, s prakticistní orientací. Příkladem může být slavná báseň *Petr Veliký* (Петр Великий, 1760), kde vedle opěvování vládce, který je srovnáván s antickými hrdiny, se vyskytují i zcela věcné úvahy o severním koridoru z Ruska do Ameriky, píše se tu o ruských kolumbech, kteří mezi ledy otevrou cestu na východ. Ještě praktičtější je laďen *Dopis o užitečnosti skla* (Письмо о пользе стекла, 1752) adresovaný I. I. Šuvalovovi, carevnuu favoritovi. Stejně utilitárně postupuje v literárněteoretických a lingvistických pracích, například ve spise *O užitečnosti knih církevních v ruském jazyce* (О пользе книг церковных в российском языке, 1757). Autor se tu zabývá ožehavou otázkou, která měla klíčový význam i při konstituování původního ruského románu: použitelností církevní slovanštiny (staroslověnštiny adaptované pro církevní účely), tedy snaží se odhalit užitnou hodnotu církevněslovanského jazyka při utváření spisovné ruštiny (viz jeho teorii tří stylů [štil’] inspirovanou francouzským klasicismem).

Naopak antiutilitaristický model myšlení vytvořil ve svých dílech básník a dramatik **A. P. Sumarokov** (1717–1777), zdůrazňující racionálně uměřený způsob bytí. Ruské slovo „цѣта“, které je u Sumarokova jedním z nejfrekventovanějších a vpravdě klíčových, znamená jak spěch a shon, tak marnost jako jejich finální produkt. Všechno na světě je marnost (pomíjivost), vše je vymezeno časem, jen ctnosti (dobrodětelé) mají trvalou hodnotu – klid a mír nachází člověk až ve smrti (*Óda na ctnost*, Ода о добродетели, 1759; *Ponaučení synovi*, Наставление сыну, 1771–1774). Ztracený klid hledá Sumarokovův člověk v přírodě (*Písně*, Песни, 1755). Stejně naléhavě se antiutilitaristický model objevuje v Sumarokovově publicistice, zejména ve dvou epištolách o básnictví psaných podle Boileaua a v dramatu *Dmitrij Samozvanec* (Дмитрий Самозванец, 1771).

Různé modely utilitarismu inspirované ostrovní filozofií, zejména Johnem Lockem, a antiutilitarismu vytvářejí duchovní podloží dobové ruské literatury a promítly se markatně i do vývoje celé ruské literatury. Například v imitační fázi ruského románu 18. století se objevuje řada děl, která jsou spíše překlady, volnými převody (peloženija) nebo adaptacemi původních západoevropských textů, které reprezentují zejména díla **Fjodora Emina** (1735–1770) *Nešťastný Floridor* (Бесчастной Флоридор, 1763), *Milostný sad* (Любовный вертоград, 1763), *Dobrodružství Themistokla* (Приключения

Фемистокла, 1763) a *Listy Ernesta a Doravry* (Письма Эрнеста и Доравры, 1766). Autor přijel do Ruska z Anglie, vyučoval cizí jazyky a napsal dvacet pět knih, v nichž se výrazně inspiroval francouzským **galantním románem**. V posledním uvedeném epistulárním díle již dosahoval sentimentalistické poetiky – právě zde také začíná obdiv ruských kulturních činitelů 18. století k Anglii a jejím politickým institucím. Eminův syn **Nikolaj F. Emin** (zemřel 1814) rozvíjel spíše sentimentalisticko-preromantický prvek románové poetiky, např. v románu *Hra osudu* (Игра судьбы, 1789). Dobrodružně fantastické syžety kultivoval **Michail Dmitrijevič Čulkov** (1743–1792), vydavatel satirického časopisu *To i ono* (И то и сё), autor pikareskních románů *Vtipálek aneb Slovanské pohádky* (Пересмешник или Славенские сказки, 1766) a *Sličná kuchařka aneb Dobrodružná putování prostopášnice* (Пригожая повариха или Похождения развратной женщины, 1770) – posledně uvedený pokládala česká medievistka Světa Mathauserová za ruský pramen monologické románové formy.

Nápor sentimentalismu ke konci 18. století způsobil zásadní proměnu ruského románu. Jistý význam tu má *Cesta z Petrohradu do Moskvy* (Путешествие из Петербурга в Москву, 1790) **Alexandra Nikolajeviče Radiščeva** (1749–1802). Radiščev se ve svém díle ideově hlásí k osvícenským ideálům svého věku (v básni *Svoboda*, rus. Вольность, 1783, se dovolává zkušenosti amerických kolonií a G. Washingtona), ale jazykově (silné vrstvy církevní slovanštiny) a stylově je ještě v zajetí klasicistické poetiky. Sentimentalismus a jeho morfologie ještě nejsou trvaleji vstřebány, tvoří toliko povrchový kód jeho hlavní a nejnámější prozaické práce: za maskou sentimentalistického cestopisu se skrývá politický pamflet.

Klíčové místo v utváření jazyka nové ruské literatury mají až *Dopisy ruského cestovatele* (Письма русского путешественника, části publ. časopisecky Moskovskij žurnal 1791–1792, Aglaja 1794–1795, úplné vydání 1801) **Nikolaje Michajloviče Karamzina** (1766–1826). Ze všech autorů psal o této problematice nejednoznačněji H. Rothe (1968)¹⁵, který *Dopisy ruského cestovatele* označil za počátek ruského románu. Rotheova kniha, v níž mají právě *Dopisy ruského cestovatele* klíčové místo, však nemá monografický charakter. Je to komplexní analýza Karamzinova života a díla počínaje moskevskými svobodnými zednáři a rosenkruciány a konče psaním *Dějin ruského státu* (История государства Российского, díly 1.–8. 1816–1817, díl 9. 1821, díly 10.–11. 1824, díl 12. publ. 1829) Autor se zaměřuje především na Karamzinovo působení v čas. Moskovskij žurnal a na minuciózní rozbor jeho evropské cesty; v tomto smyslu je název Rotheovy knihy symbolický: jde netoliko o konkrétní cestu do Evropy, ale také o duchovní putování. Součástí Rotheho knihy je pojednání o časopisu *Aglaja*, o Karamzinových idylách a povídkách, včetně Ostrova Bornholmu a Sierry Moreny, a v neposlední řadě

15 H. Rothe: N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Bad Homburg, Berlin und Zürich 1968.

o pohádkách. V klíčové podkapitole *Žánr* (Die Gattung, s. 102–105) mylně označené ruským slovem „rod“ (ten konvenčně vyjadřuje spíše český pojem „rod“, tedy klasické aristotelovské *rody* – lyriku, epiku a drama), se vyjadřuje ve prospěch románu.

Karamzin využívá dvou dominantních žánrových útvarů, které byly vlastní evropskému sentimentalismu: jeho *Dopisy* jsou epistolární prózou a současně cestopisem, jak jej známe od Laurence Sterna. Text, který, jak sám Karazin uvádí, píše stříbrným perem, má rysy románu a nejpodstatnější je, že jde v Rusku o román nového typu lišící se od útvarů, které imitovaly západoevropský román 17. a 18. století. Základním románovým rysem Karamzinových *Dopisů* je – stejně jako u Avvakuma – úsilí o syntetičnost, o propojení heterogenních vrstev, současně však o románovou totalitu tak, aby román v jistém smyslu měl za změněných podmínek funkci eposu (G. W. F. Hegel). N. Karamzin zde v podstatě plní tutéž úlohu, jakou v oblasti politiky, ekonomiky a vojenství plnil Petr Veliký: snaží se přivlastnit si vše, čím prošla evropská civilizace od středověku po konec 18. století, současně se však tím snaží sledovat zcela jasný cíl, totiž vytvořit z těchto heterogenních vrstev a změti informací nový, „ruský“ celek, konstituovat nový žánr, který by nebyl pouhou imitací evropských románových modelů, ale originálním útvarem, jenž by mohl nést označení „ruský román“. Snaží se tvořit „nový román“, nikoli napodobovat „starý román“. Na počátku díla najdeme metatextovou narážku: kdysi začal psát román, v němž líčil svá vymyšlená putování, ten pak spálil a začal psát „nový román“. Na počátku nové konstrukce je tedy destrukce starého, spálení románu jako emblém nového počátku. Ten spočívá nejprve v pokusu o syntézu dosavadní sentimentalistické poetiky: součástí Karamzinovy prózy jsou cestovní zápisky, deník, cestopis jako takový, přírodní líčení, ale také publicistické popisy nových krajů a mravů, záznamy dialogů uslyšených na cestě a především sternovské digrese, jimiž se autor obrací na své ruské korespondenty.

Cesta tříadvacetiletého Karamzina vedla z Tveru do Sankt-Petěrburgu a pak do Rigy. Další dopisy jsou situovány do kurlandské krčmy a dalšími se již ocitáme ve Východním Prusku (Ostpreussen) v Memelu. Zatímco cesta do Evropy vedla po souši, zpět se Karamzin vrací po moři. Z Ruska vedla cesta do Pruska, Saska, odtud přes Francii do Švýcarska a odtud zase do Paříže a posléze přes Dover do Londýna a jižní a jihozápadní Anglie. Sama trasa Karamzinova putování by si vyžadovala rozsáhlý poznámkový aparát. Cestovatel, který proniká do mnohvrstevnaté Evropy hýřící jazyky – sám dobře vyzbrojen jejich znalostí (Karamzin volně mluvil německy, francouzsky a anglicky) –, chce v opozici k „hrdinovi smutné postavy“ (Donu Quijotovi) být „рыцарем веселого обрза“, jak je ostatně zvykem sentimentalistického cestovatele Sternova.

Heterogenita materiálu, který Karamzin shromáždil, je nejen tematická a syžetová, ale také jazyková (najdeme tu francouzsky psaný dopis, věty německé, francouzské a anglické) a především kulturní. Z geografického cestopisu sentimentalistické ražby, který je spíše než věcnou zprávou informací o stavu autorovy duše a proměnlivosti jeho

citů, se stává kulturním cestopisem, encyklopedií současné Evropy, aktuálním sdělením o přechodném stavu Evropy na prahu Francouzské revoluce a v plném proudění první průmyslové revoluce anglické a především poselstvím o stavu soudobého ruského myšlení a o nezbytnosti integrace Ruska do Evropy při uchování ruského specifika. Evropan Karamzin, znalec a vášnivý čtenář evropských literatur, chce Rusko oplodnit evropskou kulturou, ale paradoxně právě při setkání s Evropou a při vědomí nezbytnosti permanentně čerpat z evropských tradic kulturních, náboženských a myslitelských si naplno uvědomuje ruské zvláštnosti a hodnotu vlastních ruských tradic.

V příloze *Несколько слов о русской литературе* stylizované jako francouzsky psaný dopis redakci časopisu *Spectateur du Nord* vydávaném v Hamburгу z října 1797 v podobě informace o Rusku určené evropskému čtenáři píše Karamzin o kvalitách *Slova o pluku Igorově* (údajně z konce 12. století).

N. M. Karamzin cestuje po evropských kulturních centrech. Z tohoto hlediska prvním významným městem je Königsberg (Královec založený Přemyslem Otakarem II., dnes Kaliningrad v Ruské federaci) v bývalém Východním Prusku, kde se setkává a mluví s Immanuelem Kantem. V Berlíně objevoval Karamzin ruskou komunitu, kterou tu reprezentoval knihkupec Nikolaj a jezuité. V Postupimi navštívil pravoslavný kostel. V Berlíně se také setkal se spisovatelem Karlem Philippem Moritzem (1756–1793), autorem psychologického románu *Anton Reiser* (1785–1790), který líčí vlastní vnitřní vývoj, zejména citový, v kódu sentimentalismu. Karamzin dává najevo spíše knižní znalost světa, nicméně neopomíjí ani realitu značně vzdálenou osvícenským teoriím. V hlavním městě Saska Drážďanech hledal Karamzin ruského vyslance, ale ten mezitím odjel do Karlových Varů. Dalším saským městem, kam přijel, byla Míšeň a vzápětí Lipsko. Ve Výmaru navštívil Johanna Gottfrieda Herdera (1744–1803) Navštívuje zde také Christopha Wielanda (1733–1813), německého osvícence, Goethova přítele, básníka, v jehož díle doznívá rokoko, autora eposu *Oberon* (1780).

Z uvedených příkladů vyplývá nejen to, že Karamzinův epistolární sentimentalistický cestopis je především kulturní encyklopedií tehdejší Evropy, ale také to, že Karamzin vše chápe prizmatem osvícensko-sentimentalistické poetiky, která vytváří jakousi synkretickou významovou mřížku. Nikoli jen kultura a literatura je však tématem Karamzinova díla. Mladý šlechtický intelektuál je především bystrým pozorovatelem běžného denního života a také životního rytmu a společenských změn. Ve Frankfurtu nad Mohanem si povšiml obrovského rozvoje obchodu a právě při této příležitosti poprvé v ruštině užívá slovo „промышленность“.

Popisem Německa, Francie a pak zejména Anglie začíná v Karamzinově cestopisu sílit jazyková inovace směřující k přejímání cizích slov. *Dopisy* tedy dotvářejí svůj syntetický charakter nejen v tématu, tvaru, ve fragmentech románového metatextu, ale také v samotném jazyku: Rusko do sebe vstřebává nejen evropskou minulost, ale také

současnost a evropské perspektivy. Karamzin byl ve Francii svědkem počínající první fáze Velké revoluce. Poprvé pocítil tuto situaci již ve Štrasburgu, ale přitahuje ho také Švýcarsko, dějiště Rousseauovy Nové Heloisy a Gessnerových idyl, z nichž jednu (Dřevěná noha) sám přeložil. Zabývá se však nejen švýcarskou minulostí, ale také možnou státotvornou inspirací, v níž vidí určitý protiklad rozbourané Francii. Poté, co se ruský cestovatel dotkl rakouského území, obrací se dál do Curychu a navštěvuje zde Johanna Lavatera (1741–1801), teologa, filozofa a protestantského kazatele. Karamzina nejvíce zaujal učení o fyziognomii, v němž ze somatických znaků uhadoval charakter člověka. V letech 1776–1779 si mladý Karamzin s Lavaterem dopisoval.

Právě po setkání s Lavaterem a poté, co ironizoval svoje zaujetí fyziognomií, dostává se Karamzin k podstatě svého syntetického díla: je jím to, aby se Rusko dostalo na úroveň západní Evropy. **Karamzinovy Dopisy jsou výrazem touhy přijmout ideje osvícenství a sentimentalismu a vzdělat jimi vlastní zemi a národ: úporná je snaha ruského šlechtického intelektuála prostřednictvím scelení heterogenního románového textu transformovat a dotvořit vlastní národní kulturu. V tomto smyslu patří N. Karamzin a jeho Dopisy k literatuře jako kreativní síle, která konstruuje vlastní svět: v jejím stínu probíhalo celé 19. století, v němž se utvářely celé národy a národní kultury a do značné míry i celé 20. století. Vytváření nových žánrů, konstruování tradice a minulosti, synkretičnost a syntetičnost vnímající evropský vývoj jako jedno společné duchovní dědictví vedlo k románu jako totálnímu žánru, který překonává barokní, rokokové a klasicisticko-sentimentalistické modely a směřuje k amorfní textové totalitě, v níž se bortí konvenční strukturní principy. V tomto smyslu jsou Dopisy heroickým gestem, v němž se koncentruje nejen soudobý duchovní vývoj, ale také přelomovost, hraničnost doby mezi feudalismem a kapitalismem, mezi stavovskou a měšťanskou společností, mezi řemeslem a průmyslem, mezi běžnou a masovou spotřebou, mezi tradiční a konzumní společností.**

Z Lausanne a Ženevy se Karamzin dostává znovu do Francie. Zde uviděl rozpad modelového státu a uvědomil si, že stojí na konci jednoho dějinného cyklu.

S postupem líčení Francie a později Anglie se stává stále zřejmější, že Karamzin nebuduje svůj román jako sentimentalistický epistolární cestopis, ale jako státotvorný základ budoucího velkého Ruska: Dopisy ruského cestovatele jsou zcela zřetelným signálem úkolu, který si mladý Karamzin dal: vytvořit ruskou kulturu a vědomí ruské tradice jako základ k vybudování velké říše: vyvrcholením této snahy byl také zdánlivě nepochopitelné opuštění pozice oblíbeného básníka a povídkáře. Literatura a román byly pro něho pouhými přestupními stanicemi poslání, které ukončil jako dvorní historiograf.

V Anglii uviděl Karamzin poprvé konzumní společnost nového typu, rozvinuté služby, ale také lenost sluhů a vědomí vlastní ceny, bohatství i drahotu. Jazyková inovace tu

dosahuje vrcholu: Karamzinova pozorování jsou také faktografickým dokladem života Anglie na sklonku 18. století s možností srovnání s Anglií 19. a 20. století.

Pasáže o Anglii jsou poznamenány nejen autorovým střetáváním s vlastní sentimentalismu, ale také konfrontací s novou společností a novým, kvalitativně odlišným způsobem života, novou lidskou zkušeností, kterou se snaží do románu jako prostředku vytváření ruské kultury a ruského státu vtělit. „Шумный Лондон“ je zde takřka epiteton constans. Když konstatuje fakt, že Angličané sice umějí francouzsky, ale neradi francouzsky mluví, srovnává tento postup s ruskou galománií, kdy takřka každý láme francouzštinu, jako by neměl národní hrdost. Nekonečná jsou Karamzinova líčení anglických snídaní, obědů a večeří: zmiňuje se také, že k roastbeefu měli „пoтaты“ (potatoes), tedy, jak se ve vysvětlivkách praví „земляные яблоки“. Obdivuje nezávislost soudů (Habeas Corpus Act) a to, že každý je zde „pán“: při prohlídce vězení jim žalárník říká, že tady sedí pan vrah, pan zloděj a paní falšovatelka peněz.

Ze všech částí *Dopisů* je právě partie o Anglii motivicky nejbohatší a pro Karamzina a jeho další tvůrčí dráhu nejinspirativnější. Jednak nová slova reflektují překotnou industrializaci (Karamzin stále připomíná hustý dým „ze zemního uhlí“) a společenskou etiketu, jednak scény a postavy, které v Anglii viděl: tehdejší flower girls připomínají „ubohou Lízu“ ze stejnojmenné povídky z roku 1792, tedy z doby bezprostředně následující po návratu z evropské cesty. Anglie, její kultura, společenská etiketa, sentimentální literatura, rychle se vyvíjející průmysl, uhelné doly, dlážděné ulice a upravené chodníky, láska k obchodu a penězům způsobily zásadní proměnu románové struktury. Právě Anglie učinila z Karamzinových cestovních zápisků komplikovaný artefakt zaplněný množstvím smyslových detailů. Nebyla to však sentimentalistická Anglie, kterou si triadvacetiletý mladík vyčetl z knih, ale celková společenská atmosféra této kolébky moderního románu, která vytvořila originální dílo: pluralita života a názorů, dominantní postavení jedince, rychlost, moc peněz, patos užitečnosti a funkčnosti. Ruský intelektuál zde poprvé podniká evropskou cestu jako kulturní misi: chce se setkat se slavnými spisovateli a filozofy, které četl a uvidět místa, kde se odehrává řada uměleckých děl (Švýcarsko jako scénérie Gessnerových idyl a Rousseauovy Nové Heloisy, Německo zalidněné málo srozumitelnými filozofy, Francii hrdých šlechticů apod.). Na konci cesty je konfrontován s reálnými lidmi a jejich životem a jeho ideál se otřásá: ve Francii uviděl destrukci monarchie, v Anglii místo ctnostných Pamel reálné služby znalé skutečného života, utilitarismus a vznikající společnost masové spotřeby, velkopřemyslu a bankovního kapitálu. Srážka knižního ideálu a nelitostné reality nutí autora měnit slovník svého díla, kam v neobvykle vysoké míře vtrhávají slova, pro něž ruština neměla ekvivalenty: tovární výroba, uhelné doly, průmysl, chodníky jsou spjaty s novou realitou, kterou si je nutné osvojit.

Právě zde se odehrává zásadní zlom nejen v Karamzinově díle, ale ve vývoji ruského románu jako počátku nové literatury, která prudce vtrhává na ruskou kulturní scénu: Rusko se začíná odtrhávat od staroslověnštiny (církevní slovanštiny) a stylových vrstev klasicistických poetik, deklaruje svou nezávislost, originalitu a vlastní hodnoty. Končí tu období imitace evropských literárních modelů, vzniká umělecký novotvar, v rámci dosavadních poetik neuchopitelný žánr, podivuhodná textová směsice mířící k integraci a splynutí, právě zde se začíná naplno rozvíjet celá nová/moderní ruská literatura.

Karamzin svým „cestopisem“ poskytl vývoji ruského románu nové možnosti – jazykové, žánrové, myšlenkové a morfologické: pouhé srovnání Radiščevovy *Cesty z Petrohradu do Moskvy* a Karamzinových *Dopisů ruského cestovatele* plně postačí, abychom si uvědomili propastný rozdíl, který dělí tyto v podstatě časově souběžné texty. Jak bylo na několika místech doloženo, je toto dílo nejen uzlovým bodem vývoje ruského románu a ruské literatury, ale také iniciací ruského velmocenského vědomí, ruské historické sebereflexe, která je z hlubin věků vyvolávána konfrontací s přelomovým vývojem v Evropě na pokraji Velké francouzské revoluce a napoleonských válek. Karamzin tak předvídavě naznačil možný vývoj, položil vedle sebe v takové intenzitě poprvé problém Ruska a Evropy, nastínil možná řešení, jichž se později chopili západníci a slavjanofilové, ruská filozofie reprezentovaná P. J. Čaadajevem i ruská historická a filologická věda.

Častým rysem tvorby ruských spisovatelů, především prozaiků, je opouštění literatury nebo „překonávání literatury“ směrem k publicistice, historii a žurnalistice. Vidíme to v celém moderním vývoji, doslova od Puškina po Solženicyna. Lomonosovovo progresivní pojetí tří stylů (штиль) byl na přelomu 18. a 19. století příliš těsná: projevilo se to v permanentní debatě dvou estetických seskupení Arzamasu a Besedy, která vyústila v tvůrčí praxi Puškinově. Po sentimentalistickém a preromantickém období (Radiščev, Karamzin) se v Rusku znovu navazuje na zpola přetrženou linii pikareskní jdoucí od tzv. světských povídek 17. století: Narežného Ruský Gil Blas, stejně jako Puškinův paradoxní „román ve verších“, walterscottovská Kapitánova (Kapitánská) dcerka a Bělkinovy povídky ukazují na románotvornou hodnotu. Z avanturně pikareskních příběhů těžil také agent tajné policie, jinak však zdatný literární iniciátor a organizátor Fadděj Bulgarin, podobně jako tvůrce nového typu novelistického románu M. Lermontov, z téchže pramenů se ostatně napájí i žánrově heterogenní Mrtvé duše N. Gogola, které spolu s tradicí naturální (přirozené) školy vytvářely podloží velkému ruskému románu druhé poloviny 19. století v dílech I. Turgeněva, L. Tolstého a F. Dostojevského.

Nová společenská situace po prohrané Krymské válce v polovině 50. let, smrt cara Mikuláše I. a všeobecná liberalizace a svoboda tisku vedly v literatuře k hledání tzv. nového člověka, který by pomohl vybudovat nové Rusko. Nkolaj G. Černyševskij v románu

Co dělat? (Что делать?, 1862) vidí budoucnost v pracovním kolektivu, v „křišťálovém paláci“ budoucí strojové civilizace, jíž byl oslněn již N. M. Karamzin, když v Anglii konce 18. století poprvé uviděl societu masové spotřeby; F. M. Dostojevskij naopak ukazuje na nepotlačitelnost lidské individuality, na temné stránky lidské duše, na zvrácenou touhu po majetku a moci, na rozpor krásy a mravnosti. I. S. Turgeněv se zamýšlí nad postavami nové materialistické generace ruské inteligence v Rudinovi, Šlechtickém hnízdě a Otcích a dětech, I. A. Gončarov se snaží najít pevný bod ve světě konzervativních hodnot a v rovnováze neoklasicisticky převzaté z antiky a z její uměnovědné recepce, N. Leskov ukotvil ruský svéráz na rázovitém skazu a ve smíření časových vln v kronice.

V průběhu 40.–60. let 19. století se v ruské literatuře vytváří jiný model prózy odlišný od evropského; odmítá se dramatický typ balzakovského románu, dává se přednost nahlížení reality z různých zorných úhlů, mění se podoba tradičního milostného příběhu, nebrání se ani chaotické heterogenitě, jakou buduje Lev Tolstoj ve *Vojně a míru*, která byla prvními kritiky chápána jako neuvěřitelně amorfní změť postrádající řád – sám Tolstoj od této epické řeky ustoupil k schematictějším modelům v *Anně Kareninové* a k již zcela oproštěnému *Vzkříšení*. Naopak F. M. Dostojevskij dává ve svých románech přednost dialogu a polyfonii vyprávění (M. Bachtin), znejistění tak typickému pro modernu i postmodernu. A. Čechov je již labutí písní zlatého věku ruské prózy druhé poloviny 19. století, ale obnovuje její autenticitu v dokumentárně koncipovaném *Sachalinu*.

Ruská literatura potřebuje „nové palivo“. Měla by se podle autora traktátu *O příčinách úpadku a o nových směrech v současné ruské literatuře* (1893) D. Merežkovského odtrhnout od hrubého materialismu, vrátit se k náboženství, opustit utilitarismus ruské revoluční inteligence a znovu vytvářet vznešenost jazyka a kultury, jistou aristokratičnost, která se prý proměnila v plebejskost. Přibližně těmito směry jde tvorba V. Solovjova, V. Rozanova a autorů sborníku *Вехи* (1909, *Milníky*) v čele s jeho klíčovým autorem N. Berďajevem. To již souzní s dekadentně symbolistickým proudem v ruské próze, ale zejména v poezii a dramatu, jak je představují A. Bělyj nebo A. Remizov, někdy se znaky novoromantické estetiky u V. Korolenka, M. Gorkého, resp. průniky secesního vidění a impresionismu u I. Bunina a zájmu o labyrinty sexuálního života u M. Arcybačeva, A. Kuprina a L. Andrejeva.

Zatímco v první třetině 19. století byla poezie v jistém smyslu dominantní, později ustoupila próze. Nicméně to byla ona, která uvolnila cestu romantismu a jeho kompromitaci v technicky zralém verši V. Žukovského a plasticitě K. Batjuškova, stejně jako v politicko-existenciální dimenzi děkabristů a J. Boratynského – tím vším se z minulosti a přítomnosti utvářela tvorba A. Puškina jako básníka a prozaika a dramatika a další generace postromantiků, kteří uvolňovali cestu dekadenci; od Lermontovovy koncepce nadčlověka a vypjatého individualismu v jeho poezii, próze i dramatu zpět

k depresivním strukturám Gribojedovova Hoře z rozumu až k hravě romantickému pojetí A. K. Tolstého, spolutvůrce fiktivní postavy Kozmy Prutkova. Rusko 19. století dalo světu nejen prvotřídní romanopisce, ale také nemnohé, ale výrazné dramatiky: groteskně satirického N. V. Gogola, zemitého realistu A. N. Ostrovského, groteskně absurdního A. Suchovo-Kobylyna a modernistického A. P. Čechova, mezi nimiž prochází zasutá dramatická a prozaická tvorba M. J. Saltykova-Ščedrina, anticipující poetiku moderny, ale současně pevně tkvící v realistickém žánrovém a stylovém podloží.¹⁶

16 Partie o ruské literatuře 17. a 18. století je zčásti využita v textu *Stará literatura východních Slovanů a ruská literatura 18. století* (s ukázkami textů z literatury 11.–17. století), Brno 2014.

4. Literární směry v ruské literatuře 19. století: letmý exkurz

Dmytro Čyževskij/Dmitrij Čiževskij/Dmitry Tschizewski zastával směrovou dichotomii ruské klasické literatury.¹⁷ Má v tom do značné míry pravdu, neboť oba směry ve své původní podobě sice mizejí, ale dál žijí v jiných směrech: romantismus se udržuje tenkým pramínkem poezie a přechází k postromantismu, jenž již nevyznává všechny tradiční znaky romantismu, např. vzpuru a eskapismus („útěkovost“), k neoromatismu, jenž se soustřeďuje na životní styl a interiér a nakonec k modernismu; ruský realismus se od podoby naturální školy posunuje k realismu revolučních demokratů a neorealismu Maxima Gorkého a jeho vydavatelskému sdružení Znanije. Nicméně v detailech s touto hrubou dichotomií nevystačíme. Jiné rysy má často záměrně zapomínaná ruská dekadence, například v poezii homosexuálního básníka a partnera P. I. Čajkovského **Alexeje Nikolajeviče Apuchtina** (1840–1893), původně novoromantického básníka k dekadenci spíše směřujícího, tedy k motivům smutku, deprese, slastné lenosti, pasivity, hloubavosti a pomíjivosti, stejně jako u představitelů dominantního symbolismu.

V 80. letech 19. století, kdy vrcholí vývoj ruské realistické literatury permanentně obohacované rezidui sentimentalismu, romantismu a dalších ne zcela vstřebaných proudů evropských literatur, které se v této syntéze plodně proluly, se počíná také vývoj tzv. moderní ruské literatury, která v mnohém základní rysy ruské klasické literatury neguje. Jde zejména o zveličené etické funkce literatury, její informativní a obecně poznávací složky, které umožňovaly, že ruská literatura „zlatého věku“ často suplovala slaběji rozvinuté nebo neexistující společenské vědy, filozofii a politiku. Významné posuny od klasiky k moderně lze sledovat i na dílech spisovatelů, kteří představovali vrcholy tzv. zlatého věku, mj. F. M. Dostojevského (Bratři Karamazovovi, Братья Карамазовы, 1879–80), L. N. Tolstého (Kreutzerova sonáta, Крейцерова соната, 1890, Živá mrtvola, Живой труп, 1911, Otec Sergij, Отец Сергий, 1912) a A. P. Čechova (zejména dramatická díla Racek, Чайка, 1896, Strýček Váňa, Дядя Ваня, 1897, Tři sestry, Три сестры, 1901, a Višňový sad, Вишневый сад, 1904): zejména ve srovnání s jejich ranými díly tu vyniká pesimismus, bezvýchodnost, hledání cesty mimo existující společnost a dokonce pozemský svět.

17 D. Tschizewskij: Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. Die Romantik. Eidos Verlag, München 1964; II. Der Realismus, Wilhelm Fink Verlag, München 1967.

Pro literaturu konce 19. a počátku 20. století je charakteristické propojování a prostupování tradičních realistických poetik „zlatého věku“ a novodobých -ismů, zejména naturalismu, dekadence a symbolismu.

Průlom se připravoval již v predekadentní tzv. čisté poezii A. A. Feta (1820–1892), zmíněného A. N. Apuchtina (1840–1893), K. M. Fofanova (1862–1911) aj. Významná změna doslova visela ve vzduchu: tuto nutkavou potřebu zásadní transformace vyjádřil však až ruský básník a romanopisec D. S. Merežkovskij (1865–1941) v eseji *O příčinách úpadku a o nových směrech v současné ruské literatuře* (О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе, 1893). Konstatoval tu nepřilíš lichotivá fakta. Ruská literatura dožívala v té době svůj „zlatý věk“ a její jména se pomalu a jistě stávala světovými pojmy, stejně jako ruská revoluční hnutí všech odrůd, ruský terorismus a materialismus. Rusko 90. let 19. století se stává imperiální velmocí s kapitalistickým trhem: budují se železnice, rozvíjí se těžký a zbrojní průmysl, kvete obchod. Rusko se dostává do čela Evropy ve výrobě oceli a zůstává tradiční evropskou obilnicí. V tomto proudění však Merežkovskij spatřil znamení úpadku: plytkost jazyka a kultury, přílišný materialismus a kult užitečnosti. Představy symbolistů se v mnohém opíraly o nebývalý rozvoj ruské náboženské filozofie, kterou kromě spisovatelů L. Tolstého a F. Dostojevského rozvíjeli Konstantin Leontjev (1831–1891), literární kritik, který dožívá v Trojicko-sergijevské lavře, Vladimir Solovjov (1853–1900), znalec východního myšlení, překladatel Platóna a Kanta, autor studií o Puškinovi, Lermontovovi a Dostojevském, a Vasilij Rozanov (1856–1919), předchůdce ruské varianty existencialismu, autor rozboru Legendy o velikém inkvizitorovi v Bratřech Karamazovových. Znamením přelomu, zejména po porážce první ruské revoluce z let 1905–1907, byly Milníky (Вехи, 1909) s podtitulem Sborník statí o ruské inteligenci (Сборник статей о русской интеллигенции), kde se představili filozof Nikolaj Berďajev (1874–1948), působící od roku 1922 v emigraci, autor řady spisů (mj. Duše Ruska, Душа России, 1915, Smysl dějin, Смысл истории, 1923), v nichž prosazoval myšlenku evropské křesťanské renesance, a filozofové a historici S. Bulgakov, N. Geršenzon, P. Struve aj. V 90. letech 19. století je zlatý věk ruské literatury postupně vystřídán **věkem stříbrným**. Samo slovo „интеллигенция“ nikoli jen ve významu duševní potence, ale společenská vrstva nebo skupina je ruského původu, neboť právě zde se nebývale rozvinula jako specifická a vlivná sociální entita (viz angl. slovo „intelligentsia“ sématicky odvozené z uvedeného ruského – na rozdíl od „intelligence“ jako duševní mohutnost nebo informace a tajná služba).

Zatímco předchůdci a iniciátory ruského dekadentně symbolistického proudění byli spíše umělecky se projevující myslitelé, u počátků ruského básnického symbolismu stál Valerij Brjusov (1873–1924), který v 90. letech (1894–1895) vydal tři básnické sborníky pod názvem Ruští symbolisté (Русские символисты), jež – většinou na zapřenou – zaplnil svými vlastními verši. Ruský symbolismus šel ve stopách francouzské inspirace, ale

současně programově navazoval na ruskou klasickou poezii Puškinovu, na básníky tzv. čisté poezie (F. I. Tjutčev, 1803–1873; A. A. Fet, 1820–1892; J. P. Polonskij, 1819–1898) a na zmíněnou předdekadentní fázi (novoromantismus). Ruští symbolisté zavedli kult latiny a někdy také katolicismu (viz názvy některých básnických sbírek) a projevovali zájem o historická, okultní, ezoterická a magická témata. Teoretik zásadní změny v ruské literatuře Dmitrij Sergejevič Merežkovskij (1865–1941), pocházející z rodiny vysokého carského úředníka, uvedl symbolismus příznačnou básnickou sbírkou *Symbody* (Символы, 1892), ale později zasáhl v podstatě do všech oblastí krásné i věcné literatury: vynikl dvoudílnou literárněhistorickou a teoretickou studií Tolstoj a Dostojevskij (Толстой и Достоевский, 1901–1902) a esejemi *V tiché tůni* (В тихом омуте, 1908) a *Nemocné Rusko* (Больная Россия, 1910), jako romanopisec třemi historickými románovými cykly, které zasahují do dějin starého Egypta, Říma a Ruska. Z jeho historických dramát je nejznámější *Pavel I.* (1908). Merežkovskij se – podobně jako jiní symbolisté – věnoval okultismu a esoterismu. V literárním salónu, který vedla jeho žena, básnířka a prozaička Zinaida Gippiusová (1869–1945) píšící do časopisu tzv. starších symbolistů *Severnyj vestnik* (její poezie i próza mají však spíše dekadentní rysy, stejně jako její literární deník a memoáry *Živé tváře*, Живые лица, 1925–1926), se v 10. letech soustřeďoval život ruské moderny. Manželé Merežkovští dvakrát emigrovali do Paříže (za první ruské revoluce a pak už natrvalo po Říjnové revoluci).

Otec ruského básnického symbolismu Valerij Brjusov, mimo jiné autor básnických sbírek *Tertia Vigilia* (1900) a *Urbi et Orbi* (1903) a historických próz *Ohnivý anděl* (Огненный ангел, 1908) a *Oltář vítězství* (Алтарь победы, 1913), naopak v porevolučním Rusku zůstal a pokusil se splynout s novou literaturou také ideově (básně o Leninovi). V době před první světovou válkou vydával časopis *Váhy* (Весы, 1904–1909) – řada představitelů ruské moderny přispívala do časopisu *Mír iskusstva* (1899–1904), který vydávali Sergej Ďagilev a Alexandr Benois, známí později z činnosti ruského baletu ve Francii.

Symbolismus se v Rusku stal řečištěm, do něhož se vlévaly podněty jiných směrů a estetik, například secese a impresionismu: tyto rysy má tvorba Vjačeslava Ivanova (1866–1949), archeologa, znalce antiky (berlínského žáka Th. Mommsena), označovaného někdy za novoklasicistu, mimo jiné autora básnické sbírky *Cor ardens* (1911–1912), vysokého představitele za bolševické vlády, pak emigranta a katolického konvertity ve Vatikánu, dále básníka a prozaika Konstantina Balmonta (1867–1942), také pozdějšího emigranta, který se stal známým básnickou sbírkou *Budme jak slunce* (Будем как солнце, 1903), a básníka a prozaika Fjodora Sologuba (vl. jménem Fjodor Těťernikov, 1863–1927), stěžejní postavy ruské dekadentní poezie a prózy počátku 20. století, autora básnické sbírky *Plamenný kruh* (Пламенный круг, 1908) a novely *Posedlý/Malý běs* (Мелкий бес, 1907). Probuzený zájem o dříve tabuizované sexuální otázky kultivoval

Michail Arcybašev (1878–1927) v dobově přečeňovaném románu *Sanin* (1907). Ruská dekadentně symbolistická literatura je založena – jako jinde – na propojení erotiky, smrti a transcendentna s využitím domácích tradic a náboženských pramenů. Ruský symbolismus, stejně jako takřka všechny směry, které byly do Ruska implantovány ze Západu, má zvláštní podobu: vytváří most od romantismu k novoromantismu a v tvorbě některých autorů směřuje k novoklasicismu, například u Innokentije Anněnského (1856–1909).

Teprve druhá vlna symbolismu, tzv. mladší symbolisté, se pokusili o prosazení syntézy různých druhů umění a koncepce symbolismu jako učení, které přesahuje rámec krásné literatury. Andrej Bělyj (vl. jménem Boris Bugajev, 1880–1934) byl nejen uznávaným teoretikem symbolismu, jehož představu vtělil zejména do knihy *Symbolismus* (*Символизм*, 1910) a *Arabesky* (*Арабески*, 1911), ale také sugestivním básníkem ve sbírce *Zlato v azuru* (*Золото в лазури*, 1904), experimentálním prozaikem spojujícím literaturu a hudbu, autorem románů *Stříbrný holub* (*Серебряный голубь*, 1910) a *Petrohrad* (*Петербург*, 1913–1914, přeprac. 1922), novely založené na proudu vědomí *Koťa Letajev* (*Котик Летаев*, 1922) a memoárů vydaných ve 30. letech. Andrej Bělyj, jehož poetika bývá srovnávána s tvorbou Marcela Prousta a Jamese Joyce, výrazně ovlivnil ruskou prózu 20. let: jeho literárními žáky byli Boris Pilňak, Artom Vesjolyj, Vsevolod Ivanov a další.

Nejvýraznějším představitelem ruského symbolismu, který byl také zapojen do bouřlivého politického dění, byl Alexandr Blok (1880–1921): byl v čele vyšetřovací komise jmenované Prozatímní vládou na jaře 1917, nejednoznačný byl jeho vztah k Říjnové revoluci, jak dokládá narativní báseň *Dvanáct* (*Двенадцать*, 1918), v níž v čele dvanácti rudých gardistů-apoštoľů kráčí v posledních verších Ježíš Kristus. Nicméně nejznámějším Blokovým dílem jsou jeho *Verše o Krásné Dámě* (*Стихи о Прекрасной Даме*, 1904) spojující erotickou symboliku s tajemstvím.

V desátých letech 20. století se objevuje přirozená reakce na symbolismus, která ostatně nazrávala i v jeho nitru: svérázný návrat k průzračnosti ruské klasiky v akméismu (řec. akmé = vrcholek), zejména v tvorbě bolševiky popraveného Nikolaje Gumiljova (1886–1921), zakladatele skupiny Cech básníků, dobrovolníka v carské armádě za první světové války, mimo jiné autora básnických sbírek *Romantické květy* (*Романтические цветы*, 1908), *Perly* (*Жемчуга*, 1910) a *Cizí nebe* (*Чужое небо*, 1912). Klarismus (lat. clarus = jasný) a adamismus (Adam = první člověk; návrat k prvotnosti, obnaženosti) jako alternativní pojmenování akméismu jsou také znakem poezie Gumiljovovy ženy Anny Achmatovové (1889–1966), autorky akméistických sbírek *Růženec* (*Четки*, 1913), *Bílé hejno* (*Белая стая*, 1917) a *Jitrocel* (*Подорожник*, 1921), později tvůrkyně rozsáhlých básnických skladeb na hořká témata politických represí v Stalinově Rusku *Rekvíem* (*Реквием*, 1935–1940) a *Poéma bez hrdiny* (*Поэма без героя*, 1940–1960).

Teoretikem hnutí a jedním z nejvýraznějších lyrických talentů ruské poezie 20. století byl Osip Mandelštam (1891–1938), oběť Stalinovy zvůle, autor manifestu Jitro akméizmu (Утро акмеизма, 1919) a básnických sbírek Kámen (Камень, 1913), Tristia (1920) a Druhá kniha (Вторая книга, 1923) a také pozoruhodných próz.

Tragická smrt uzavřela životní dráhu básničky Mariny Cvetajevové (1898–1941), která stála akméistické poetice nablízku v Poémě hory (Поэмы горы, 1926) a Poémě konce (Поэма конца, 1926) a jejíž život byl spjat s meziválečným Československem.

Souběžně se vyvíjí novorealistická literatura reprezentovaná samoukem Maximem Gorkým (vl. jménem Alexej Maximovič Peškov, 1868–1936), mužem složitého osudu, statečným i rezignujícím básníkem, prozaikem, dramatikem a esejistou, jehož nejživější díla jsou spjata s autentickými zážitky v tzv. bosáckých povídkách o ruských tuláčích (Makar Čudra, 1892), v dramatu Na dně (На дне, 1902) a autobiografické trilogii Dětství (Детство, 1913), Do světa (В людях, 1915–1918) a Moje univerzity (Мои университеты, 1923). Gorkij prošel složitým ideovým vývojem: jeho dílo bylo zasaženo nietzscheovstvím a náboženskou filozofií bohohledačství. Středem pozornosti se staly prózy Matka (Мать, 1906) a Zpověď (Исповедь, 1908) řešící problém víry, revoluce a lidské životní dráhy. Volným pokračováním jsou pak kronikové útvary Městečko Okurov (Городок Окуров, 1909) a Život Matveje Kožemjakina (Жизнь Матвея Кожемякина, 1910–1911), v nichž se Gorkij noří do struktur staré, vesnické Rusi v předvečer společenského zvratu. Svě životní dílo, jímž chtěl konkurovat velkým dramatickým plátnům Dostojevského, Život Klíma Samgina (Жизнь Клима Самгина, 1925–1936), zůstalo torzem.

V jistém smyslu jeho ideovým oponentem byl Leonid Andrejev (1871–1919), který v bolestně racionalistických prozaických stavbách razantně poukázal na odvrácenou stranu revoluční morálky, na propasti erotiky, života a smrti, dobra a zla. Stejně jako Gorkij prosadil se také dramaty, například Vladař Hlad (Царь-Голод, 1907). Jeho nejznámější prózy jako Povídka o sedmi oběšených (Рассказ о семи повешенных, 1902) nebo Gubernátor (Губернатор, 1903) zkoumají člověka na existenciálních hranách a zpochybňují racionální a optimistické pojetí lidské bytosti. K ruským novorealistům, kteří se do značné míry inspirovali poetikou moderny, patřil také Boris Zajcev (1881–1972), povídkář a romanopisec, který svůj talent rozvinul až v emigraci, kam odešel v roce 1922 (Podivná cesta, Странное путешествие, 1927).

K ruským novorealistům patřil v podstatě i první ruský nositel Nobelovy ceny Ivan Bunin (1870–1953), který začal jako symbolistický básník sbírkou Padání listů (Листопад, 1901) a pokračoval povídkami a romány (Vesnice, Деревня, oba 1910). Proslul jako autor hutných lyrických povídek s hořce milostnými syžety na pozadí melancholické ruské scenerie (Lehký dech, Легкое дыхание, 1915, Mítova láska, Митина любовь, 1925). Popudem k udělení Nobelovy ceny byl autobiografický román Život

Arseňjevův (*Жизнь Арсеньева*, 1930) a možná ještě více sbírka milostných novel *Temné aleje* (1931–1952, *Темные аллеи*).

Zatímco Bunin navždy přerušil styky se sovětským Ruskem, Alexandr Kuprin (1870–1938), autor dvoudílného románu o prostitutkách *Jáma* (*Яма*, 1909, 1915), se do Sovětského svazu roku 1937 vrátil. Podobné stanovisko zaujal již hluboko ve 20. letech kníže Alexej Nikolajevič Tolstoj (1882–1945): stejně jako jeho realističtí kolegové začal novoromantickými, symbolistickými verši, zasáhl do science fiction (*Аэлита*, *Kráska z Marsu*, 1922–1923) a zakotvil ve velkých epických plátnech mapujících rozporné období předválečného, válečného a revolučního Ruska v *Křížové cestě* (*Хождение по мукам*, 1922–1941) a v historické fresce *Petr I.* (*Петр I*, 1930–1945).

Za počátek ruského avantgardismu se pokládá vznik futuristického hnutí v 10. letech, které se v Rusku vyvíjelo poněkud jinak než v zemi svého vzniku – Itálii. Ruský futurismus se pohyboval ve dvou liniích – egofuturismu reprezentovaném především Igorem Severjaninem (vl. jménem Igor Lotarev, 1887–1941) a plodnějším kubofuturismu. Například u nejzajímavějšího kubofuturisty Velimira Chlebnikova (1885–1922) nabývala orientace na budoucnost utopických rysů a byla spojena s odhalováním kořenů jazyka. Alexej Kručonych (1886–1968), jeden z teoretiků ruského kubofuturismu, byl tvůrcem a teoretikem tzv. zaumného jazyka (*Slovo jako takové*, *Слово как таковое*, 1913) – byl fakticky nejpodnětnějším ruským futuristou a předchůdcem fónické poezie.

Obecně lze říci, že modernistické a zvláště avantgardistické proudění v literatuře bylo úzce spjata s jinými druhy umění, zejména s hudbou (symbolismus) a později především s výtvarným uměním, což byl kvalitativně nový fenomén zasahující samu podstatu umělecké tvorby.

Nejznámějším básníkem futuristické orientace, který však ve své poezii zachytil také prvky expresionismu a vrstvy divadelní a básnické tradice biblické, středověké a renesanční, byl Vladimir Majakovskij (1893–1930) podílející se na futuristickém manifestačním sborníku *Políček veřejnému vkusu* (*Пощечина общественному вкусу*, 1912). K jeho nejvýznamnějším výpravným básním desátých let patří *Oblak v kalhotách* (*Облако в штанах*, 1915) a *Flétna-páteř* (*Флейта-позвоночник*, 1915); alegorický obraz revoluce prezentoval v divadelní hře *Mysterie buffa* (*Мистерия-буфф*, 1918) a patetické básni *150 000 000* (1921). Kromě groteskní obraznosti (blízké expresionismu) a jemné lyriky vyjadřující touhu po lásce a palčivý pocit samoty byla Majakovskému vlastní také satira: na sklonku života jí využil v sžíravé kritice sovětské byrokracie v divadelních hrách *Štěnice* (*Клоп*, 1929) a *Horká lázeň* (*Баня*, 1930).

Z futuristické poetiky vycházel také Boris Pasternak (1890–1960), zejména v prvních sbírkách *Blíženec v mracích* (*Близнец в тучах*, 1914) a *Nad bariérami* (*Поверх барьеров*, 1917), nicméně později bylo stále zřejmější, že tento básník se školením

filozofa má samostatný vývoj a že si tváří v tvář brutální realitě udržuje autonomii básníka (Sestra má – život, Сестра моя – жизнь, 1917, publ. 1922).

Společenské vření, které Rusko zachvátilo již po prohrané válce s Japonskem a s krátkým regresem pokračovalo v roce 1917 dvěma revolucemi, uvrhlo ruský intelektuální život do obrovského zmatku. Převratné události, které do značné míry určovaly charakter světového vývoje ve 20. století, inspirovaly filozofy, básníky, prozaiky a dramatiky k výpovědím, které mají – stejně jako líčené události – rozporný charakter. Jestliže porevoluční dílo V. Majakovského (včetně již uvedené *Mystérie buffy*) má rysy utopie, je tvorba řady spisovatelů, například Jevgenije Zamjatina (1884–1937), mimo jiné autora románu *Мы* (Мы, 1920), Lva Lunce (1901–1924) a Andreje Platonova (vl. jménem Klimentov, 1899–1951), autora novel *Čevengur* (1928–29) a *Stavební jáma* (Котлован, 1929–1930), a Sergeje Jesenina (1895–1925), tvůrce *Krčemné Moskvy* (Москва кабацкая, 1924), poémy *Anna Sněginová* (Анна Снегина, 1925) a *Černého muže* (Черный человек, 1925) spíše antiutopickým nebo pochybujícím odrazem Ruska 20. let, které hledá nové vnitřní ustrojení často ve velkých vnějších a vnitřních tlacích. Jesenin vnáší do ruské poezie prvky imažinismu, směru, který se konstituoval na sklonku 10. let a který znovu docenil autonomii básnického obrazu (franc. image) a jinde ve světě má paralelu s angloamerickým imagismem (T. S. Eliot, Ezra Pound).

5. Ruský román a ruské proměny západoevropských žánrových modelů

Proud cizích literárních modelů, které byly na ruské půdě transformovány, pokračoval intenzivně od počátku 19. století. Nejinspirativnější byly tři románové modely, alespoň pokud jde o jejich participaci na utváření nových románových syntéz ve „zlatém věku“ ruské literatury, tedy v druhé polovině 19. století. Svářela se tu tvarová paradigma volně spojená s různými uměleckými směry. Počátky konfesionalního modelu jsou spjaty s osvícenstvím a sentimentalismem a kulminují za romantismu, pikareskní román představuje původně renesanční typ prózy, s nímž bývají spínány dokonce počátky románu vůbec nebo alespoň incipitní fáze tzv. měšťanského románu. Historický román evokuje příklon k minulosti a její zrcadlení v přítomnosti a v tomto smyslu jsou jeho počátky spjaty s romantismem a tvorbou Waltera Scotta (1771–1832), který je na ruské půdě i jinde s oblibou imitován (mluví se pak např. obecně o walterscottismu v slovan-ských literaturách).¹⁸

Hrdina naší doby (Герой нашего времени, 1839–1840) Michaila Jurjeviče Lermontova (1814–1841) vzniká na půdorysu konfesionalního románu, jaký psali například Benjamin Constant (1767–1830) nebo Alfred de Musset (1810–1857). Zatímco stavba jejich díla je jednovrstevnatá, jednosměrná ve smyslu individuální zpovědi, Lermontov vytváří komplikovanou narativní strukturu: místo jednoho vypravěče je tu hierarchie vypravěčů, kteří spolu s vyprávěnými novelami vytvářejí gradaci tak, že směřují k pojetí vyššího člověka („nadčlověka“) a vyzývají na souboj osud a Boha (*Fatalista*). Nejsou uspořádány chronologicky (fabulově), jak ukázal (v díle *История русского романа в двух томах*, 1962) Boris Ejchenbaum (Бела, Максим Максимыч, Журнал Печорина, Предисловие, Тамань, Окончание журнала Печорина, Княжна Мери, Фаталист).

Skládání románu z novel se ve vývoji ruského románu ještě mnohokrát zopakuje: částečně tak vznikají romány Leskovovy, Turgeněv skládá *Lovcovy zápisky* z fyziologických črt, ve 20. století takto tvoří Isaak Babel *Rudou jízdu* (Конармия, 1928).

18 Viz kapitolu Transformace evropských románových modelů v naší knize Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti. Ed.: Jaroslav Malina, obálka, grafická a typografická úprava Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta, ilustrace Boris Jirků. Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, Brno 2005, 209 s.

Jak ukázal německý rusista K. Städtke ve výboru dobové korespondence ruských intelektuálů¹⁹, panovala zde etiketa s osobitým hodnotovým žebříčkem, v němž služba měla nejnižší místo. Odpor k státní službě a adorace nezávislosti, svobody, hry se životem a extrémní individualismus byly odpovědí intelektuálů z generace, která už nemohla být utvářena zážitkem Vlastenecké války s Napoleonem, na potlačení rodové šlechty roku 1825 a na diktaturu byrokracie a policie.

Dílo M. J. Lermontova je proniknuto motivem démonství jako paraboly osudu poděkabristické generace: v důsledku prohry děkabristů se ocitla mezi „nebem“ a „zemí“; byla odstavena od moci, jejímiž nositeli opovrhovala, ale současně cítila odpor i k davu (čern’), jímž mohl být nejen nevzdělaný lid, ale také snobské šlechtické kruhy a nedovzdělané měšťanstvo. Životní pocit Pečorinův v *Hrdinovi naší doby* je skepse a vzdor vůči božské autoritě: obviňování a zatrpkllost vedoucí ke vzpouře se podobají pocitům biblického Joba, na něhož seslal Bůh ošklivé onemocnění, jež mu přináší utrpení – odtud dráždění osudu, hra se životem a smrtí (*Fatalista*) – nadčlověk (сверхчеловек), jehož známe z pozdější tvorby Nietzscheovy, objevuje se tu v základních obrysech (Vl. Solovjov).

Předpokladem vzniku této bytosti je svoboda, egoismus, odcizení a hrdá samota: je to – jako v případě Oněginovně – samota chtěná, kladná (уединение) i záporná (одиночество): Oněgin samotou trpí a marně hledá spřízněnou duši, současně však touží po samotě jako prostoru a času pro rozvoj osobnosti (když Tatjana navštěvuje po jeho odjezdu Oněginův dům, podivuje se jeho zálibám), Pečorinovi *уединение* a *одиночество* splývají v samotu jako prostor a čas svobody: na rozdíl od Oněgina si již uvědomil, že hledání blízké duše přináší jí i jemu neštěstí – proto je mu záporná samota vlastně chtěnou samotou.

Na okraj a pro zajímavost dodáváme, že M. J. Lermontov je jedním z četných ruských špičkových slovesných umělců, kteří měli neruské předky (např. básník Antioch Kantěmir, 1708–1744, byl synem moldavského knížete, který za rusko-turecké války emigroval do Petrohradu, A. S. Puškin, 1799–1837, pocházel po matce z hamitských předků, N. V. Gogol, 1809–1852, byl původem Ukrajinec, V. A. Žukovskij, 1783–1852, byl po matce Turek, novoromantik Afanasij A. Fet-Šenšin, 1820–1892, a Alexandr I. Gercen, 1812–1870, oba nemanželští synové, měli německé matky, Alexandr Grin, 1880–1932, byl po dědečkovi Polák, Jurij Oleša, 1899–1960, a Bruno Jasenskij, 1901–1941, byli také polského původu, Jasenskij psal rusky, polsky a francouzsky, aj.). Byl si svého původou jako šlechtic ostatně dobře vědom: v básni *Touha* píše o tom, že by chtěl letět daleko na západ do země, kde stojí hrady jeho předků. Tou zemí bylo Skotsko. Lermontov pocházel ze starého skotského rodu Learmonthů (Learmontů), k nimž patřil také Thomas Learmont of Ercildoune, legendární Thomas the Rhymer (trouvère Thomas, 12. stol. autor básně

19 K. Städtke, K.: О дружеской переписке в кружке Н. В. Станкевича. In: Semiosis, University of Michigan 1984.

Horn et Rimenhild) skotských balad. Ve skriptu brněnské anglistky Jessie Kocmanové *Overseas Literature in English* (1973) najdeme pozoruhodný doklad vědomí souvislostí. Australský básník John Manifold (nar. 1915) napsal elegii na svého přítele Johna Learmontha, který zahynul za druhé světové války při obraně Kréty. V jedné strofě se tu uvádí: „Australian blood where hot and icy meet (James Hogg and Lermontov were of his kin)“ – tedy píše o krvi svého přítele, kde se setkává horko a chlad, neboť jeho předky (příbuznými) byli James Hogg (1770–1835) (skotský básník, současník Waltera Scotta) a Lermontov. V kontextu celého Lermontovova díla je román – stejně jako básně – schematickým modelem, který se skládá z teze a její ilustrace (Белеет парус одинокий, Рыцарь а.): teze (básnický obraz) je vyložena jako funkce autorského já (osamělá plachta v moři, zakovaný rytíř). V básni *Выхожу один я на дорогу* je již v názvu spojen motiv samoty jako jediného možného způsobu existence lermontovovského nadčlověka, který chce přežít i svou smrt a postavit se tak – panteisticky rozpuštěn v přírodě – tváří v tvář Bohu. V románu Lermontov v náznacích konstruuje hierarchii bytostí: vedle racionálního člověka je tu pudový člověk (chlapec v Tamani, některé ženské postavy) blízký ještě světu zvířecímu (v *Bele* líčí ženu jako koně: zdravé a silné zuby, lesklá kůže apod.) – racionální a skeptický člověk přerůstá v Pečorinovi v zárodek nadčlověka.

Lermontovův *Hrdina naší doby* je svéráznou transformací původního romantického konfesijního románu: zповěď (*Журнал Печорина*) přerůstá v překračování lidských limitů, které pak ve filozofické próze vyložil F. Nietzsche (*Also sprach Zarathustra*, 1883–1884). *Hrdina naší doby* překonává psychologickou dimenzi konfesijního románu a stává se filozofickým románem.

V tom měl ovšem Lermontov své evropské předchůdce, mj. v Goethově paradigma výchovného románu (*Erziehungsroman*). Model přerůstání dosavadních druhových hranic se objevuje silně i ve 20. století, a to jak ve filozofii, tak v literatuře. U kořene myšlenky dochovního růstu člověka je sepětí biografického a historického času s proměnlivým prostorem přírodní, společenské a lidské aktivity. Určitá řada změn vytváří evoluční řetězec. Z hlediska utváření světa, biosféry a noosféry (sféry rozumu) nahlíží tuto problematiku teolog Pierre Teilhard de Chardin (1881–1955). Noosféra je právě tím, čím se člověk vyděluje z biosféry a čím nabývá na kosmickém významu. V *Místě člověka v přírodě* (*Le phénomène humaine*, 1955) uvádí, že etnické a sociální sjednocování vyzdvihuje pozvolna člověka, do postavení nového zvláštního obalu naší Země a že člověk tedy ještě zdaleka nedosáhl vrcholu svých možností; dále píše, že při daném vybavení naší planety není ani žádná fyzická ani psychická síla schopna lidstvu zabránit, aby všemi směry nehledalo, nevynalézalo a netvořilo ještě po mnoho miliónů let.

Čtyři evoluční vrstvy – zvíře, člověk pudový a racionální a nadčlověk – jsou dominantou podstatných prozaických děl ruské prózy v osmdesátých letech 20. století, zejména v postavách archetypálních starců a dětí, zvířat, mravně nezralých lidí, figurách

pololidí a imitátorů. Ajtmatovovo *Popraviště* (Плаха, 1986). Kimova *Veverka* (Белка, 1984), Solochinův *Smích za levým ramenem* (Смех за левым плечом, 1989), Dombrovského *Fakulta zbytečnosti* (Факультет ненужных вещей, 1988), Bitovův *Puškinův dům* (Пушкинский дом, 1987, Makaninovy *Hlasy* (Голоса, 1982), *Předchůdce* (Предтеча, 1982) a *Sám a sama* (Один и одна, 1987), Semjonovův *Ďábelský kruh* (Чертово колесо, 1988), Jesinova volná trilogie *Imitátor* (1985), *Člověk na výši doby* (Временитель, 1987) a *Voyeur* (Соглядатай, 1989) s poetikou „neúplného člověka“ dokládají, že myšlenka duchovního růstu ztělesněná ve výchovném románu a zvláště v Goethových románech o Vilému Meistrovi u M. J. Lermontova a V. Solovjova se nebývale rozvinula.

Zatímco v 18. a 19. století vidíme pouze ostrůvky tohoto pocitu zahlcované tragickými srážkami jedince v moři světa, ve 20. století těhotném kataklyzmaty hrozící existenci lidstva jako rodu se mučivé myšlenky pokračující evoluční řady horečně zmnožují.

Pohyb, vývoj vyvolávají však také otázky o jeho smyslu a vyústění. Idea lidského duchovního růstu, který povede k vytvoření vyššího typu lidské bytosti, současně rozrušuje představu konstantní dokonalosti a do centra staví proces tvorby jako permanentní hledání, i když nedokonalé, křivolaké, plně slepých linií a překážek. Dokonalost, ukončenost totiž implikuje završení vývoje, jeho zmrazení. Podstatou myšlení, jádrem noosféry je naopak vytváření nových cest i s podstupováním rizika nezdaru.

Lermontovův *Hrdina naší doby* tak v tomto řetězci představuje spojnicí mezi Goethem, Nietzschem, teorií noosféry a jejím literárním tvarováním. Na rozdíl od Puškinovy kompromitace napoleonství je tu ukázán vznik silného jedince a jeho kolize se světem. Tato ideově tematická rovina pak tvoří základ románové tvorby F. M. Dostojevského.

Zatímco sentimentalismus, preromantismus a romantismus vycházely z vnějšího pohybu a směřovaly pak k jeho zniternění v podobě psychologického nebo filozofického románu, paralelně se rozvíjí i linie dobrodružná (avanturní) či pikareskní, která se někdy spojuje s tradicí francouzského černého románu (roman noir) a britského gotického románu (Gothic Novel). Nejúspěšnějším představitelem ruské transformace pikareskního románu je Vasilij Trofimovič Narežnyj (1780–1825), jehož román *Российский Жилблас или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова* (1814, čes. jako *Nový Gil Blas aneb Dobrodružství knížete Čistakova*, 1977) je příkladem spojení pikareskního žánrového podloží, satiry, zpovědi, idyly a rodinného románu ve stylu Jane Austenové (1775–1817) a jejího *domestic novel*.²⁰ V době napoleonských válek se hojně vyskytoval memoárový román nebo zápisky, například autor historického románu Ivan Ivanovič Lažečnikov (1792–1869) napsal také *Zápisky ruského důstojníka z válečného tažení* (1817, *Походные записки русского офицера*). Nicméně nejvýznamnějším představitelem dobrodružného románu z vojenského prostředí je potrestaný děkabrista

20 Viz Vineta Colby: *Yesterday's Woman: Domestic Realism in the English Novel*. Princeton University Press, Princeton 1974. Emily Blair: *Virginia Wolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel*. Albany 2007.

Alexandr Alexandrovič Bestužev-Marlinskij (1797–1937), člen ilegálního Severního spolku (1821–1825), který léta 1827–1829 prožil ve vyhnanství v sibiřském Jakutsku a pak jako voják v kavkazském tažení carské armády (padl v bojích o Adler). Jeho románová díla z doby před rokem 1825 představují žánr černého (roman noir) či gotického románu (Gothic Novel), například Hrad Wenden (Замок Венден, 1823), Hrad Neuhäusen (Замок Нейгаузен, 1823) a Hrad Eisen (Замок Эйзен, 1825), inspirovaných zejména Anne Radcliffovou (1764–1823) a Horacem Walpolem (1717–1797). Pozdější díla čerpají spíše z jeho válečných zkušeností, jako jsou Zkouška (Испытание, 1830), Ammalat-Bek (1832) nebo Fregata Naděje (Фрегат Надежда, 1833). Byl již za svého života jedním z nejčtenějších autorů a byl čten a překládán i v českém prostředí – mnohem více než Puškin nebo Lermontov a srovnatelně s Faddějem Bulgarinem (viz dále).

Představiteli dobrodružného románu odehrávajícího se v budoucnosti a nabývajícího tvaru utopického či antiutopického románu, místy již připomínajícího moderní science fiction, byli Alexandr Fomič Veltman (1800–1870), původem Švéd, účastník války proti Turkům, básník a autor *Rukopisu Martina Zadeky* (Рукопись Мартина Задеки, 1833), a původem Polák Osip Ivanovič Senkovskij (1800–1858), novinář, známý také pod pseudonymem baron Brambeus podle díla *Fantastická putování Barona Brambeuse* (Фантастические путешествия Барона Брамбеуса, 1833). Senkovskij zasáhl také do vývoje fyziologické črty (физиологический очерк) jako ústředního žánru nově se konstituujícího přírodní (přírozené) školy svazkem *Peterburské нравы* (1834).

Další významný Polák ve vývoji ruského románu byl Fadděj Venědiktovič Bulgarin (1789–1859). Roku 1971 vychází esej Daniila Granina *Posvátný dar* (Священный дар), který se znovu objevuje ve svazku *Třináct schůdků* (Тринадцать ступенек, 1984). Jeho klíčovým problémovým okruhem je souboj génia a průměrnosti ztělesněný v Puškinově „malé tragédii“ Mozart a Salieri, kam carský podkomoří promítl své dlouholeté zvilé nepřátelství mezi ním a Faddějem Bulgarinem, literátem a současně spolupracovníkem III. oddělení carovy tajné policie. Je zřejmé, že životní i literární osud Fadděje Bulgarina je složitější, než to kdysi viděla dobová kritika. Již v 19. století převládá v hodnocení osobnosti F. Bulgarina víceméně záporný tón.

Přinejmenším ironický postoj k agentovi III. oddělení F. Bulgarinovi se v pozdějších hodnoceních zostrňuje. Jako velmi škodlivá beletrie jsou jeho díla hodnocena v akademických Dějinách ruské literatury. V těchto hodnoceních je však určitý rozpor, a to mezi příkrostiti odsudků a rozsahem, který je těmto „zcela bezvýznamným“ dílům věnován. Ještě markantnější je to v publikaci *Dějiny ruského románu* ve dvou dílech, kde je Bulgarinovi věnováno více než deset stran samostatného pojednání. Bulgarin je zde chápán jako tvůrce mravně satirického románu (нравственно-сатирический роман). Takto totiž Bulgarin posléze označoval *Ivana Vyžigina* (původně měl román podtitul *Ruský Gil Blas*, později však autor tento podtitul odstranil, neboť příliš zjevně upozorňoval

na filiace s Lesagem a V. T. Narežným). V Bulgarinově románu je spatřována přímo opozice k dílům Čulkovovým a Narežného: tam zkušenosti ruského pícaru ukazují na rozrušování dosavadního společenského řádu, u Bulgarina jsou jeho putování dokladem životnosti „samoděržavného“, autokratického ideálu. Na jedné straně je Bulgarinovo dílo něčím, proti čemu je třeba bojovat (zdá se, jako by všichni spisovatelé bojovali proti Bulgarinovu modelu literatury), tedy musí být asi dosti vlivné, na straně druhé je de facto ukázáno, že Bulgarin zanechal – ať chceme nebo nechceme – v dobové ruské literatuře nezahladitelnou stopu.

Fadděj Venědiktovič Bulgarin (1789–1859), vlastně Polák Tadeusz Bułharyn, byl novinář a biliterát: na počátku své tvůrčí dráhy přispíval totiž polsky do varšavských a vilenských časopisů. Bulgarinovy společenské koncepce se jako v kapce vody zrcadlí v historické povídce *Esterka* (věnované Puškinovi). Jde o příběh polského krále Kazimíra, který měl za milenkou Židovku Ester. Polští magnáti mu toto spojení vyčítali a připravovali puč. Také židovská obec slibuje Esterce pomstu za porušení náboženských kánonů. Tradiční sentimentální happy-end však nemůže setřit autorovy sympatie a antipatie, které potvrzují i paradoxy společenského vývoje: Bulgarinovu demokratičnost, která se opírá o samovládu. Bulgarin je proti elitářství, proti národní a stavovské omezenosti (král i židovka narušují řád svých společenství), nenávidí ty, kteří mají vše už při narození, kritizuje šlechtickou společnost z pozice nově se vytvářejících buržoazních vztahů.

F. Bulgarin byl jedním z prvních ruských literátů, který se skutečně živil literární tvorbou (víme, že Puškin se o to také pokusil, začal vydávat *Sovremennik*, ale podle slov knížete Vjazemského mu byl tržní mechanismus literatury cizí). Do roku 1825 spolupracoval Bulgarin v almanachu *Polární hvězda* (Полярная звезда) s K. F. Rylejevem a A. A. Bestuževem, přátelil se s A. S. Gribojedovem. V letech 1829–1859 vydával spolu s N. I. Grečem noviny *Северная пчела*, v letech 1822–1828 *Северный архив*, 1825–1839 *Сын отечества*. Jako literární kritik se stal autorem tehdy polemicky míněného pojmu „naturální škola“, proti které vystupoval. Jedním z dalších paradoxů je, že nejživotnější Bulgarinovy práce se blíží právě poetice naturální školy. Žánrová struktura jeho tvorby ukazuje na to, že Bulgarin ostře reagoval na změnu společenské atmosféry a na proměnu dobového čtenáře. Důraz na atraktivnost a zajímavost, místy i bulvárnost a triviálnost, se zračí i v historických románech *Dmitrij Samozvanec* (1830) a *Mazepa* (1833–1834), v pikareskně satirických románech (*Ivan Vyžigin*, 1829, *Petr Ivanovič Vyžigin*, 1831), zejména však v drobných epických útvarech převážně vzpomínkového charakteru, které prozrazují žánrovou pružnost (jsou to většinou anekdotické skazy navazující svým způsobem na tradici polské gawędy). Svéráznou složkou Bulgarinova literárního odkazu jsou *Memoáry* (Воспоминания, 1846–1849).

F. Bulgarin se stal známým a v podstatě nejčtenějším literátem v Rusku 20.–30.let díky pikareskně satirickému románu *Ivan Vyžigin* (1829), jímž se výrazně zapsal do dějin

ruského románu. Jestliže sám autor označil svůj román za mravně satirický, chtěl tím dát najevo určitou moralizátorskou žílu, která je v jeho díle obsažena. Bulgarin chce být satirikem, ale je si velmi dobře vědom, že lidé nemají satiru rádi (odvolává se na Gribojedovovu komedii *Hoře z rozumu*). Domnívá se, že veškeré světové zlo pochází ze špatné výchovy: kdyby byli lidé dobře vychovaní, zlo by nebylo. Tato idealistická představa, která ostentativně opomíjí sociální kořeny společenských konfliktů a krizí, je ještě doplněna koncepcí tzv. ušlechtilé, loajální satiry (благонамеренная сатира). Jejím smyslem není jen odhalovat zlořády, společenskou a mravní špínu, ale hlavně ukazovat cestu k nápravě, resp. už v samé skutečnosti vyvážit zlo dobrem; i v odpuzující realitě je třeba najít „vzory“ hodné následování, prvky, které dávají možnosti rozvoje. Myšlenka lidského zdokonalování a sebezdokonalování vyplývající z osvícenského myšlení (tedy de facto myšlenka evolucionistická) je postavena proti klasicistické strnulosti a zároveň nekritické galománii ruské šlechtické společnosti.

Spojení „mravně satirický“ pro označení žánru Ivana Vyžigina není překvapivé: oba póly se navzájem doplňují. Směřování k rovnováze, takřka k přesné bilanci světla a stínů, jedovatého sarkasmu a vývojové cesty k dobru je základem tohoto Bulgarinova díla. Svěrázná „balanční aritmetika“, určitá vykalkulovanost a vypočítavost byla také nejčastějším terčem kritiky. Bulgarin byl podezříván z „podlézání“ vládě, z „vylepšování“ nikoli růžové společenské situace. Autor napadá zhýralost a sociální impotenci šlechty, v podstatě ji jakoby zbavuje práva řídit společnost: opírá se však přitom o údajně vládní úsilí „dát prostor rozumu a osvětě“. Bulgarinův hrdina se pohybuje v rozlehlém sociálním panoramatu, ale klíčové, dynamické scény se odehrávají ponejvíce v kupeckém, podnikatelském, maloměstském nebo provinčně statkářském prostředí. Z tohoto milieu se ostatně rekrutovala i většina Bulgarinových čtenářů. Na přelomu 20. a 30. let 19. století autor ukazuje nezadržitelný růst vlivu a moci těchto „středních vrstev“, tohoto ruského „middle class“, který dostal mohutný vývojový impuls porážkou děkabristů, tedy de facto porážkou rodové vojenské šlechty. Dědičná privilegia přestávají mít sílu. Dochází k paradoxní situaci: duchovní útlak v období mikulášovské reakce je doprovázen nástupem „střední třídy“, vznikem „nového čtenáře“, který by jinak tak rychle nevznikl. Porážka revolučních šlechticů na Senátním náměstí urychlila proces zrání nového hrdiny ruské literatury, drobného člověka, úředníka, zaměstnance – chudšího či bohatšího – a Bulgarin byl jedním z těch, kteří vanutí tohoto větru ucítili. Reagovali na něj i jiní, včetně Puškina v Bělkinových povídkách: všimněme si však, že proslulá Puškinova „skryvačka“ není asi pouhým literárním převlekem, prostředkem estetického působení. Puškin se schovává za Bělkina, neboť chce naznačit, že jde o jinou literaturu, která také potřebuje jiné autory. Psát o Ruslanovi a Ludmile, kavkazském zajatci, Evženu Oněginovi, Petru Velikém je něco jiného než psát o staničním dozorcí nebo majiteli pohřebního ústavu. Poetika velikosti a malosti se v Puškinovi bouřlivě sváří (Petr I. kontra Evžen, spojení Samson Vyřin) a to, že povídky připsal

jakémusi Bělkinovi, může znamenat, že sice pocítil změnu doby i proměnu literatury, ale že se s ní zdaleka neztotožnil. Jeho představitelé ruské „middle class“ mají – jak známo – řadu rysů postav z předešlého období: sentimentálnost, romantický poryv, hrají na stejné nástroje, jako jejich vznešenější „literární předkové“. Tento nesoulad mezi společenským postavením a strukturou chování a jednání, mezi možným duchovním obzorem příslušníka „middle class“, zaměstnance s pravidelným služným, a popisovanými duchovními výkony je v Bělkinových povídkách zjevný.

F. Bulgarin zdůrazňuje spíše zdravý utilitarismus svých postav: největším nepřítelem morálky je rozklad, nepořádek, zanedbanost, s nimiž se jeho hrdina setkává v metropolích i v provincii. Pořádek, řád, opatrný optimismus, jasný životní cíl (byť by tímto cílem byl třeba jen zisk), důsledný racionalismus a účelová morálka charakterizují jeho kladné postavy.²¹

Hlavní postavou Bulgarinova Ivana Vyžigina je sirotek, vyvrženec, který je svými vychovateli postaven „mimo hru“, vyrůstající jako typický outsider. Chlapec, později zvaný Ivan Vyžigin, hledá lásku, jistotu, onen příslovečný vlastní koutek (yron), který mu byl od mládí upírán. Jeho dobrodružná životní dráha směřuje přes řadu peripetií do přístavu klidu, dostatku a pohody. Ivan má všechny vlastnosti pikareskního veyouera: zajímá ho tajemství ložnic Rusek i Polek, stejně jako účetnictví židovského spekulanta. Odhaluje všemocnost podnikatelů, ale také primitivní antisemitismus místních statkářů i prostého lidu. Ivan se pohybuje na území Polska, Běloruska i centrálního Ruska, stává se z něho rošťáček (он сделался плутишкой).

Po úvodním pobytu u ruského důstojníka zůstává u Žida a očekává příjezd svých pánů z Moskvy. Rozbor Mošova (Židova) peněžnictví patří k nejvýraznějším partiím románu: ukazuje, že nájem půdy a lichva nepřinášejí žádný ekonomický rozvoj, že naopak brzdí

21 Tyto postoje mají ovšem své teoretické kořeny. Obecně uznávaná mateřská země utilitarismu Anglie, která – snad kromě Nizozemí – dala světu první typy buržoá, poskytla i první teoretické premisy. V pedagogicky orientovaném spise Johna Locka Několik myšlenek o vychování (Some Thoughts Concerning Education, 1693) je řada těchto myšlenek explicitně vyjádřena. Výchova je pro Locka záležitostí soukromou (rodinnou), ale závisí na ni bezprostředně osud národa a státu. Spolu s prioritním postavením tělesné výchovy (otužování, plavání ve studené vodě, hraní na čerstvém vzduchu) prezentuje zde Locke také jídelníček (jednoduchá strava, menší dávky, lehké pivo), hovoří o spaní a dokonce o stolicí. Chovanec (budoucí anglický gentleman) má být chráněn před záporným vlivem okolního světa. Utilitarismus jako etické stanovisko odvozující lidské jednání a morální hodnoty z užitečnosti je v citovaném Lockově spise vyjádřen nejen v potřebě ochránit člověka před záladnostmi světa, ale také v koncepci, kterou lze nazvat teorií omezeného vědění. Nedůvěra k vědění (a potom k vědě, umění apod.) není totožná s negací; z vědění, stejně jako ze všeho ostatního, se však bere jenom to, co pomůže konečnému cíli, co je užitečné. Utilitarismus se promítl i do utváření nové ruské kultury v 18. století (viz uvedenou opozici Lomonosov – Sumarokov). Zhruba ve stejné době, kdy F. Bulgarin uveřejňuje své mravně satirické romány, píše Angličan Jeremy Bentham zásadní utilitaristický spis Deontologie neboli Věda o morálce (Deontology or the Science of Morality, 1834). První díl rozsáhlé publikace je věnován teorii sociální vědy a dějinnému „principu největšího štěstí“ (greatest-happiness principle), druhý díl pojednává o praxi sociální vědy. Celou etiku (deontologii) svádí Bentham k principu užitečnosti. Tyto filozofické rysy se podstatně podílejí na utváření tvaru Bulgarinova románu.

řemeslnickou činnost a podnikání. Společnost – zejména její vesnická složka v Polsku, v Litvě a Bělorusi – je takřkajíc zralá pro hrdinovu pikaresknost: anarchie, nepokoje a války podlamují konsistentnost feudálního řádu. Ruský picaro Ivan Vyžigin se ocitá v Moskvě, zamilovává se, ujíždí za milou v doprovodu přítele (nebo spíše pseudopřítele) do Orenburgu, zjišťuje, že jeho platonická milá Gruňa má už jiného, dostává se do zajetí Kirgizů, přátelí se s herečkou, která ho přivede na mizinu, stýká se s falešnými hráči, znovu se ocitá v Polsku a Bělorusku, jeho údajné šlechtictví je zpochybněno, je obviněn z tuláctví a zbojnickví, nakonec je zachráněn a usazuje se u přítele Milovidina v Tauridě (Krymu).

Podstatnou částí Bulgarinova pikareskního mravně satirického románu je motiv cesty, který s sebou nese dobrodružství, setkávání, vyprávění (vsuvné novely, digrese) a popisy. Ivan se setkává s různými lidskými typy. I toto pozorování je však přísně odstíněno, znovu je dosahováno balance světla a stínů, proti zpuštěným hospodářstvím provinčních statkářů stojí cílevědomá péče vzdělaného statkáře Rossijaninova. Spojitost s cestou pícarů Čičikova, se stíny Gogolových statkářů je tu nápadná. Gogol jde ovšem do kontemplativní hloubky, nebojí se propastí tragiky a bezvýchodnosti, a to společenské i biologické. Stejný není ani tak základní výstavbový model díla (zde jde spíše o vnějškovou shodu), jako o směřování tohoto modelu k vyrovnání světla a stínů, k rovnováze dobra a zla, k možnosti, aby se zlo mohlo vyvíjet k dobru (Gogolova koncepce Ruska jako dantovského pekla, očištění a ráje, utopičnost jeho konstrukce). Tomuto směřování slouží i antiiluzivnost, skoro bych řekl antipsychologičnost výstavby postav, dokonce klasicistická „signalizace“, „přečtení“ jejich charakterů (u Bulgarina Gologordovskij, Milovidin, Vorovatin, u Gogola Manilov, Sobakevič, Pljuškin apod.). Smyslem těchto děl není vystihnout sociálně psychologickou charakteristiku postav; postavy jsou naopak ztělesněním určitých jednoznačných vlastností a náleží buď k táboru dobra, nebo zla. Charakteristická je i středová poloha hlavní postavy mezi oběma póly, ale zároveň její nezbytné mravní zdokonalování (u Gogola je naznačeno ve fragmentu druhého dílu). I když se o tom příliš nemluví, je Bulgarinův *Ivan Vyžigin* primitivním, materiálovým, řemeslným předpokladem velkých *Mrtvých duší*, s nimiž je spojen především poetikou tzv. naturální školy.

Ivana Vyžigina zajímá společenský mechanismus, pohyby ve struktuře tehdejší společnosti. Stejně jako Posoškov vidí velkou budoucnost v obchodu, ale současně spatřuje i nedostatečnou rozvinutost ruského kupectva vinou stavovských (feudálních) omezení, která zabránila, aby kupectvo mělo stejně slavnou tradici jako šlechta. Jako všichni pícarové – i Ivan Vyžigin se usazuje. Ale mezi tradičním pikareskním románem španělsko-francouzského typu a Bulgarinovým textem je podstatný rozdíl: pikareskní model tu postupně přerůstá v román životní dráhy, ve vývojový román, v román formování osobnosti (roman stanovenija, Erziehungsroman). A tato utopická vize (utopická v naprosté důvěře v sílu osvěty) následuje po desítkách stran, na nichž se líčí hrůza a špína

tehdejšího ruského života. Právě v tomto líčení zpustlosti ruské provincie se Bulgarin stal předchůdcem naturální školy, zejména v modelu provinčního zákoutí (zacholustje).

Satirický obraz Ruska počátku 19. století se prolamuje do smutku a touhy vyrovnat stíny světlý: to, co je slabinou, může se stát silou, stačí jen více osvěty, které vláda údajně ráda poskytne prostor. Kritickým hledáním východisek ze společenské zaostalosti se Bulgarin svérázně zapojil do dobových pokusů, v jejichž čele stojí Čaadajevovy filozofické listy.

Matným pokračováním *Ivana Vyžigina* je román *Petr Ivanovič Vyžigin* (1831). Jeho napsání si vynutili pilní čtenáři spíše než logika děje a nové problémy. Proto tento román – ostatně tak se soudilo už v dobové kritice – nepřinesl nic nového, ani neobohatil vazby spojující Bulgarina s celým kontextem ruské literatury soudobé i pozdější. O Bulgarinových historických románech se soudilo ještě příkřeji. Jak v *Dmitriji Samozvanci* (1830), tak v *Mazepovi* (1833–34) najdeme melodramatické efekty, dogmaticky strnulou představu neomylného pravoslavného státu v čele s panovníkem i úzce osobní lichocení rodu Romanovových, za jehož panování se údajně napravují křivdy a humanizují ruské dějiny. Historické romány F. Bulgarina však mohou být využity k biograficko-psychologickým studiím, neboť právě do nich namnoze promítl svůj osud i pocit vyhnance a cizince a naplnil je polskými motivy (Marina Mniszek, postavení Ukrajiny ve švédsko-polsko-ruských válkách a sporech).

Stejně výrazně zasáhl F. Bulgarin do utváření žánru *skazové povídky*, který pak rozvíjel N. S. Leskov (1831–1895), a *science fiction* – tyto žánry však již přesahují žánr románu, byť právě z nich někdy určité typy románu vznikají nebo na jejich paradigmatech stavějí. Historický román představuje v Rusku první třetiny 19. století několik romanopisců, z nichž nejvýznamnější jsou Ivan Ivanovič Lažečnikov (1792–1869), autor románu *Ledový dům* (Ледяной дом, 1835), romantický příběh z doby vlády Anny Ioannovny, nebo román *Opričník* (Опричник, 1842), historik, novinář a literární kritik Nikolaj Alexejevič Polevoj (1796–1846), mimo jiné autor románu *Lomonosov* (1843), a Michail Nikolajevič Zagoskin (1789–1852), tvůrce románů *Jurij Miloslavskij aneb Rusové roku 1612* (Ю. М. или русские в 1612 году, 1829) a *Roslavlev aneb Rusové roku 1812* (Рославлев или русские в 1812 году, 1831). Z románových útvarů té doby je historický román nejvíce spjat s oficiální politikou imperiálního Ruska, byť je s ní někdy v určitém napětí. Vytváření národního historického vědomí se ještě prezentovalo v rámci tradičních modelů importovaných ze západní Evropy (dobrodružný, pikareskní syžet). Na podloží těchto příběhů sumarizujících historické epizody s důrazem na období smuty, Vlastenecké války s Napoleonem a na úlohu výrazných osobností vyrostlo pak dílo svým charakterem historické, ale přerůstající tuto dimenzi směrem k tvaru sociálně psychologického a filozofického románu – *Vojna a mír* hraběte Lva Tolstého.

6. Dovršitel a zakladatel (A. S. Puškin)

K stému výročí narození A. S. Puškina napsal moravský katolický překladatel, literární kritik a historik, rajhradský mnich a ostrovačický farář **Alois Augustin Vrzal** (1864–1930) studii – vyšla přesně roku 1899. Puškinův obraz je tu zdánlivě jednoduchý až schematický, ale má racionální jádro. Poté, co se dnes clonou revolučnědemokratické, narodnické a liberální kritiky daří uvidět o něco autentičtější tvář ruské literatury, než jaká byla čtenáři po desetiletí sugerována (vzpomeňme na vyjádření Viktora Šklovského o V. G. Bělinském jako o vrahu ruské literatury – je v tom díl respektu i despektu), je zřejmé, že mnohé zjednodušující Vrzalovy výroky nevznikaly na pustém místě. Vrzal spatřuje v Puškinovi ješitného umělce, který chtěl dobýt světové slávy, zapletl se do politiky a vzpoury proti panovníkovi, ale pak došel k strážlivosti, pokoře a očištění (podle svědectví Vasilije Andrejeviče Žukovského očištění a znovunalezení klidu bylo po smrti vepsáno do Puškinovy tváře). Básník plýtvá talentem a za života klidu nenacházel: „Puškin totiž zdědil po otci ješitnost, snahu blýskat se ve vznešeném světě, oddával se vášnivě velkosvětským zábavám, a když vznešený svět ho omrzl, vrhl se do polosvěta a vstoupil v orgickou společnost Zelené lampy, společnost mravních mrzáků, záletníků, pijanů a karbaníků.“ (*Alexandr Sergejevič Puškin. Jeho život a literární činnost*. K stoleté výroční památce napsal A. Vrzal – otištěno z Hlídky roku 1899. V Brně 1899, s. 7). Charakteristika je to tvrdá, ale je skutečně tak přehnaná a nepravdivá? Od lehkosti směřuje Puškin k těžkomyslnosti, musí se vzdát řady politických i milostných iluzí, přizpůsobovat se, aby se jako básník mohl alespoň částečně uchovat. Neklid a roztěkanost charakterizují podle Vrzala (A. G. Stína) celé jeho dílo. Slávu si podle něho Puškin nezískal jako sociální, politický a publicistický básník, ale spíše jako básník „lidumilný“. I když už v Historii literatury ruské XIX. století (dle A. M. Skabičevského a jiných literárních historiků i kritikův upravil A. G. Stín. Šašek a Frgal, Velké Meziříčí 1891–1897, 952 s.) vynikalo Vrzalovo umění portrétu, teprve zde vyzrává. Podobizny jsou ostře řezané, vyhrocené, ale logické a jasné (snad právě pro tuto jasnost a nedostatek slovní ekvilibristiky byl Vrzal literárními snoby pokládán za diletanta). Vyhraněnost i zjednodušení, řemeslná poctivost, faktografická úplnost a emocionální zaujatost stojí tu proti efektnosti a předstírané hlubokomyšlnosti. Jeho pohled na Puškina je však schematický: je to obvyklý křesťanský příběh napraveného hříšníka, který došel klidu až na věčnosti.

O pětadvacet let dříve vychází nákladem Matice moravské svazek *Ruská poezie*, jehož sestavovatel a komentátor, známá postava brněnského kulturního života **František Vymazal**, věnuje Puškinovi 46 stran textu (mezi lyrickými čísly je také často diskutovaná

báseň *Pomlouvačům Ruska* napsaná za polského povstání roku 1831, *Pohádka o zlaté rybce*, *Poltava*, *Bratři loupežníci* a klíčová místa *Evžena Oněgina*) s krátkým úvodem, v němž se dovolává názorů Otta Glogaua: ač Puškin prý nebyl zdaleka básníkem první třídy, působil na Rusi na způsob meteoru. Jsou tu i zjevné nepřesnosti: Puškina nepovolal k sobě car ze zajetí, ale bylo mu jeho zaměstnavatelem, tedy ministerstvem zahraničí, povoleno vrátit se z přikázaného působiště na jihu Ruské říše nejprve do Michajlovského; zaplacení a prominutí dluhů a vydání Puškinových spisů po básníkově tragické smrti bylo však vskutku carovou zásluhou, byť lze i za tím vidět důslednou ruku Žukovského. Evžen Oněgin je tu charakterizován jako „plod beztvárný“, „svrchovaným rozmarem a libovolností diktovaná směs epiky a lyriky, děje a reflexe, opravdovosti a posměchu, které všechnu iluzi ruší a ustavičným sem tam přeskokováním, pečlivým registrováním každého nápadu čtenářovu trpělivost co nejužší zkouší.“ (F. Vymazal: *Ruská poezie. Výbor z národního a umělého básnictva ruského v českých překladech. V Brně 1874, s. 88*). Nejvýše se zde kladou *Dějiny Pugačovova povstání* a z nich odvozená *Kapitánova (Kapitánská) dcerka*. Jak Vymazal, tak po něm Vrzal dávají tedy přednost kritické charakteristice Puškina, jeho osobnosti a tvorby, zdůrazňující jeho nepřilíš zaslouženou prominenci a carskou protekci, i když prý šlo o osobnost neklidnou, dokonce v jistém smyslu mravně narušenou, která našla klid až po smrti.

V roce stého výročí Puškinovy smrti, kdy v tehdejší Československé republice proběhly oficiální, eticky však rozporuplné oslavy, reflektující již vypjatou polarizaci politických sil na sklonku 30. let, vychází kniha znalce ruské literatury, zejména poezie, a překladatele **Františka Táborského** *Puškin pěvec svobody* (K stému výročí smrti Alexandra Sergejeviče Puškina vydala Česká akademie věd a umění v Praze 1937, náklad 1100). Již název signalizuje zcela jiné pojetí, i když ani zde se Táborský nevyhýbá složitým a temným místům básníkovy života a díla. Je to sugestivní, čtivá kniha napsaná s velkou schopností empatie a doplněná překlady ukázek. Je to biograficko-psychologický portrét., který Puškina spojuje s ruskou revolucí a její atmosférou, s revolucí v jejím hromadném významu, v němž se nerozlišují politické směry a nuance, s revolucí jako mýtem ruského 19. století, který se ve 20. století stal rozpornou a tragickou realitou. Na tomto aktualizovaném pozadí, v němž má revoluce spíše náboženský nádech, Táborský resumuje: „Teprve doba popřevratová pomohla, aby veřejnost uviděla, jak velikým básníkem, jak velkým pěvcem svobody byl Puškin. Bez něho, jak ho známe teď – má práce je stručným jen pokusem o to – neporozumíme dnešku. Ba teprve dnes žije Puškin svým osvobozujícím duchem, že nevzpomínáme při stoletém výročí jeho smrti, nýbrž slavíme jeho velké vzkříšení.“ (F. Táborský, cit. d., s. 106).

Tyto tři v něčem shodné, v něčem podstatně rozdílné české pohledy na Puškina ukazují na kontradiktorní charakter jeho osobnosti i jeho díla. Nabízí se onen biograficko-psychologický či dokonce genealogický klíč spočívající v Puškinově

prusko-rusko-hamitském původu, ale jako plodnější se mi zdá vyložit tyto rozdílné Puškinovy tváře z dobových souvislostí, z napínání renesančního jedince mezi póly starého Ruska a Petrova Ruska, Ruska a Evropy – úkol onoho přemostění, jehož se ujal již **N. M. Karamzin** a v němž pokračoval Puškin, byl nad síly jedince. Současně bylo toto napínání a přepínání konfrontováno s globálním směřováním tehdejší Evropy první průmyslové revoluce k společnosti konzumně měšťanské, jak ji uviděl Karamzin v Anglii přelomu 80. a 90. let 18. století. Ze všech částí jeho *Dopisů ruského cestovatele* (*Pis'ma russkogo putešestvennika*, knižní vyd. 1801) je právě partie o Anglii motivicky nejbohatší a pro Karamzina a jeho další dráhu nejinspirativnější. Jednak nová slova reflektující překotnou industrializaci (Karamzin stále připomíná hustý dým ze „zemního uhlí“) a společenskou etiketu, jednak scény a postavy, které v Anglii viděl: tehdejší *flower girls* připomínající „ubohou Lízu“ ze stejnojmenné povídky z roku 1792, tedy z doby bezprostředně následující. Anglie, její kultura, společenské normy, sentimentalistická literatura, rychle se vyvíjející průmysl, uhelné doly, dlážděné ulice a upravené chodníky, láska k obchodu a penězům – způsobily zásadní proměnu Karamzinova díla; právě Anglie učinila z jeho cestovních zápisků komplikovaný, tvarově bohatý (tedy podle některých „beztvarý“ – to jsme si výše přečetli v souvislosti s Puškinovým *Evženem Oněginem*), dynamický, smysluplný a transcendentující artefakt zaplněný množstvím konkrétních detailů. Nebyla to však sentimentalistická Anglie, kterou si tříadvacetiletý mladík vyčetl z knih, ale celková společenská atmosféra této kolébky moderního románu, která vytvořila originální dílo: pluralita života a názorů, dominantní postavení jedince, rychlost, moc peněz, patos užitečnosti a funkčnosti. Ruský intelektuál zde poprvé podniká evropskou cestu jako kulturní misi: chce se setkat se slavnými spisovateli a filozofy, které četl, a uvidět místa, kde se odehrávají děje jeho oblíbených uměleckých děl. Na konci cesty je konfrontován s reálnými lidmi a jeho ideál se otrásá: ve Francii pozoroval demontáž monarchie, v Anglii místo ctnostných Pamel reálné služby znalé skutečného života, utilitarismus a vznikající společnost masové spotřeby, velkopřemyslu a bankovního kapitálu.

Puškin v tomto „vyhlížení do světa“ – po dopisech svého přítele P. J. Čaadajeva, který byl v Evropě v přelomové době 1824–1826 – pokračoval, byť v zahraničí, resp. mimo tehdejší Ruskou říši, nikdy nebyl (jeho cestování bylo spojeno s pobytem na jihu, pak s kavkazským tažením ruské armády a s návštěvou míst, kde v 70. letech 18. století probíhalo povstání Jemeljana Pugačova), i když se o to s pomocí lékařů pod záminkou výdutě aorty pokoušel.

Puškin byl již rokem svého narození dítětem 18. století, které v Rusku de facto pokračovalo ještě celou třetinu století následujícího, i když s otřesy. Století, v němž se udál úspěšný boj amerických kolonií za nezávislost a uskutečnila se Velká revoluce ve Francii, následné monarchistické intervence a Napoleonova expanze, zasahovalo do dalšího dění svým klasicisticko-osvícenským přesvědčením o klíčové úloze vzdělávání a vírou

v možnost postupného zdokonalování společnosti, pokud destruuje feudální systém a jeho skupinová privilegia. Peripetie Francouzské revoluce, rané americké demokracie a zejména napoleonské války však ukázaly liberálně osvícenské ideje také z druhé, méně příznivé strany: úsilí o svobodu vedlo k diktatuře, k potlačování svobody jedince a celých národů. To se zejména projevilo při Napoleonově ruské invazi – v roce 1812 bylo Puškinovi třináct let a patřil tedy zčásti ke generaci Vlastenecké války: schopnost tento zážitek vnímat dělila generace: někdy stačí rok či dva, aby vznikla nová generace s odlišnou percepcí, cítěním a prožíváním světa. Lermontov narozený roku 1814 patřil již spíše k mezigeraci, která nezažila něco velmi podstatného: v době Napoleonova tažení ještě nežil, když byli poraženi děkabristé, bylo mu jedenáct let. Odlišnost obou básnických typů je dána nejen psychickým ustrojením, jak o něm psala Marina Cvetajevová kladoucí proti sobě přímo Puškina a Lermontova (jeden se básníkem stává, druhý se jím jako už hotový rodí), ale také generačním zážitkem a generační zkušeností. Osvícensko-klasicistická indoktrinace, již Puškin podléhal, ale s níž také soupeřil, se právě skrze Puškina dostává hluboko do 19. století: simultánní uchvácení romantismem a skeptické vědomí jeho odvrácené strany zopakuje po Puškinovi snad nejvýrazněji ještě Ivan Gončarov. Puškin jako most propojující 18. a 19. století, klasicismus a romantismus, je současně reflexí jeho hledání mezi Ruskem starým a novým, evropeizovaným, vztahu Ruska a Evropy. V tom se měl možnost opřít nejen o Karamzina, ale také o P. J. Čaadajeva, který, jak bylo uvedeno, podnikl cestu podobnou Karamzinově ve 20. letech a vrátil se až po porážce děkabristů. Na jedné straně je to vědomí ruské malosti a nicotnosti: takto mluví Čaadajev o ruských dějinách a ruské společnosti a Puškin o ruské literatuře – stejně jako později Bělinskij v Literárním snění, totiž v tom smyslu, že v Rusku žádná literatura není, a to právě v době, kdy ještě žil Puškin, jemuž „zuřivý Vissarion“ věnoval své nejlepší stati. Tento kulturní masochismus ve vztahu k Rusku má však i další známou vlastnost: hrdost na lid, národ, minulost, kulturu – často jsou tyto polohy spojené s výzvami k svěbytnosti a vlastnímu hlasu. Puškin stejně jako Čaadajev nepřestal hledat pro Rusko místo v Evropě, ale také pátral po lepším politickém uspořádání – šok z roku 1825 s sebou nesl i přemíru loajality, kterou Puškin prokázal vypracováním eseje o vzdělávání. Třicátá léta byla pro Puškina dobou zastavení a přehodnocování: básník už viděl věci složitěji a složitěji viděl i otázku nevolnictví – už nikoli jako osvícensko-romantické gesto panovníka – křížová cesta ruské rolnické reformy z roku 1861 mu dala v mnohém za pravdu. Začal si být také více vědom složitostí vládnutí v obrovském ruském kolosu, za jehož podstatný rys pokládal jeho přítel Čaadajev právě geografický faktor. Hledání a volba charakterizují i jeho kritický postoj k americké demokracii. Při studiu Pugačovova povstání si ověřil rozporuplnost dějinných kroků a schematicnost jednoznačných řešení, ať již romantických a vzbouřeckých, nebo konzervativně doktrinářských, a uvědomil si otřes, kterým toto povstání pro říši bylo.

Jestliže Puškinovu pozici definujeme slovem kontinuita, nemůžeme pominout, že udržování následnosti a propojenosti vyžaduje značnou energii – úsilí o kontinuitu je vždy spojeno s tvořivostí a konstruktivností. Puškin hledal spojnice různých proudů, jejich vzájemné zrcadlení, reflexi tak, jako zrcadlově konstruuje kompozici Evžena Oněgina. Kontinuita však neznamena idylický souhlas, ale právě hledání, spor a schopnost komplementarity: to vyžaduje silnou a pracovitou osobnost vybavenou kritičností, racionalitou a skepsí, z nichž teprve vyvozuje etiku. Evžen Oněgin mohl být pochopen jako amorfní, chaotická směs, jako literární všehochuť, ale také jako „work in progress“, v němž spojování proudů směřuje k syntéze, k scelování útržků světa, nikoli k harmonii, ale k harmonizaci, k níž se musí dospět volným úsilím. Schopnost vidět odvrácené strany jevů, směrů a mód, vše poměřovat neúplatnou racionalitou je dědictvím 18. století, které Puškin vrchovatě uplatnil: Napoleon je velkým likvidátorem zpuchřelých monarchií, ale také zakladatelem nového zotročení, Petr Veliký je tvůrcem nové metropole, z níž začal prorážet okna do Evropy, ale také nepřímo ničitelem života malého ruského člověka, Aleko z Cikánů je stoupcem bezbřehé svobody, který vraždí, Pugačov je romantický hrdina, ale také tyran a masová vrah, Oněgin je lehkomyšlný dandy, necitelný a chladný mladý muž, který ponižuje zamilovanou dívku, ale také zmoudřelý a zklamaný člověk, který se k citu propracoval příliš pozdě. Vývojovost, procesualnost obvykle demonstrována na linii životní dráhy je hlavním rysem Puškinovy osobnosti. S tím je spojena i dynamizace literární komunikace: Evžen Oněgin je románový básnický seriál 19. století, jehož součástí je autor i čtenář, kteří zrají spolu s jeho tvarem. Představa Puškina jako mostu napjatého prostorem a časem, jako mostu, který spojuje antiku a křesťanství, Evropu a Rusko, Rusko staré a Rusko nové, klasicismus s romantismem, rozum s citem, nutně vyvolává známou invektivu, že po mostech se šlape. Ano, právě to byl Puškinův případ a to je osudem všech mostů – i těch lidských. Puškin to ostatně vyjádřil nejpřesněji: myslet a trpět.

Z kontinuity, kreativity, kritičnosti, vývojovosti, dynamičnosti a skepse vyplývá Puškinova etika, kterou lakonicky vyjádřil v jinak až příliš pyšné básni *Pomník*: probouzet lyrou dobré city, v kruté době oslavovat svobodu a vyzývat k milosti pro poražené.²²

22 Viz kapitolu Most napjatý prostorem a časem z naší knihy *Na výspě Evropy. Skici a meditace k 200. výročí narození A. S. Puškina*. Masarykova univerzita, Brno 1999.

7. Nedokončený záměr: Úryvek²³

Od září do poloviny října 1835 pobýval A. S. Puškin (1799–1837) ve vesnici Michajlovskoje. Právě tam, v krásném babím létě, přesně 26. září, napsal báseň, která za jeho života nebyla nikdy publikována. Vyšla až po jeho tragické smrti v pátém svazku časopisu *Sovremennik* (1837), který sám založil. Mezi editory jsou napsána jména knížete P. A. Vjazemského, V. A. Žukovského, A. A. Krajevského, knížete V. F. Odojevského a P. A. Pletněva. Báseň má různé varianty, které se liší v drobnostech nebo i v celých strofách. Uvedme na počátku tu podobu básně, jak ji najdeme v první oficiální publikaci v *Sovremenniku*:

*Опять на родине! я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Отшельником два года незаметных.
Уж десять лет ушло с тех пор, и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам покорный обшему закону,
Переменился я; но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо
И кажется вчер еще бродил
Я в этих роцях.-
Вот смиренный домик
Где жил я с бедной нянею моей.
Уже старушки нет, уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни утренних ее дозоров. Вот
И холм лесистый, над которым часто
я сживал недвижим, и глядел
На озеро, воспоминая с грустью
Иные берега, иные волны...
Меж нив золотых и пажитей зеленых*

23 Viz kapitolu Jedna báseň jako osud a vyznání z naš knihy *Na výspě Evropy. Skici a meditace k 200. výročí narození A. S. Puškina*. Masarykova univerzita, Brno 1999.

Оно, синяя, стелется широко:
 Через его неведомые воды
 Плывет рыбак и тнянет за собой
 Убогий невод. По берегам отлогим
 Рассеяны деревни; там за ними
 Скривилась мельница, насилиу крылья
 Ворочая при ветре...
 На границе
 Владений дедовских, на месте том,
 Где в гору подымается дорога
 Изрытая дождями, три сосны
 Стоят одна по одаль, две другие
 Друг к дружке близко, здесь, когда их мимо
 Я проезжал верхом при свете лунной ночи,
 Знакомым шумом ветер с их вершин
 Меня приветствовал. По той дороге
 Теперь поехал я, и пред собою
 Увидел их опять; они все те же,
 Все тот же их знакомый слуху шорох,
 Но около корней их устарелых,
 Где некогда все было пусто, голо,
 Теперь младая роща разрослась.
 Зеленою семьей кусты теснятся
 Под сенью их, как дети. А вдали
 Стоит один угрюмый их товарищ,
 Как старый холостяк, и вокруг него
 По прежнему все пусто. –
 Здравствуй, племя
 Младое, незнакомое! Не я
 Увижу твой могучий поздний возраст
 Когда перерастешь моих знакомцев
 И старую главу их заслонишь

*От глаз прохожего. Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полн,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
и обо мне вспомянет...*

V třetím dílu Úplných sebraných spisů A. S. Puškina v 10 dílech (Polnoje sobranije sočinenij v desjati tomach, izd. četvertoje, Stichotvorenija 1827–1836, Leningrad 1977, s. 313–314) čteme jinou verzi:

*...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
изгнанником два года незаметных.
Уж десять лет ушло с тех пор – и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я – но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо,
И кажется, вечер еще бродил
Я в этих роцах.
Вот опальный домик
Где жил я с бедной нянею моей.
Уже старушки нет – уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни кропотливого ее дозора.
Вот холм лесистый, над которым часто
Я сживал недвижим – и глядел
На озеро, вспоминая с грустью
Иные берега, иные волны...
Меж нив золотых и пажитей зеленых
Оно синяя стелется широко;
Через его неведомые воды*

Плывет рыбаk и тянет за собою
 Убогий невод. По берегам отлогим
 Рассеяны деревни – там за ними
 Скривилась мельница, на силу крылья
 Ворочаы при ветре...
 На границе
 Владений деdовских, на месте том,
 Где в гору подымается дорога,
 Изрытая дождями, три сосны
 Стоят – одна поодаль, две другие
 Друг к дружке близко, – здесь, когда их мимо
 Я проезжал верхом прии свете лунном
 Знакомым шумом шорох их вершин
 Меня приветствовал. По той дороге
 Теперь поехал я и пред собою
 Увидел их опять. Они все те же
 Все тот же их знакомый уху шорох –
 Но около корней их устарелых
 (Где некогда все было пусто, голо)
 Теперь младая роцца разрослась,
 Зеленая семья, кусты теснятся
 Под сенью их как дети. А вдали
 Стоит один угрюмый их товарищ,
 Как старый холостяк, и вокруг него
 По-прежнему все пусто.
 Здравствуй, племя,
 Младое, незнакомое! не я
 Увижу твой могучий поздний возраст,
 Когда перерастешь моих знакомцев
 И старую главу их заслонишь
 От глаз прохожего. Но пусть мой внук
 Услышит ваш приветный шум, когда,

*С приятной беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомянет.*

Kromě změny interpunkce (místo čárky pomlčka, závorka apod.) a změn velkých písmen jsou zde i změny lexikální, a to i takové, které mění rytmický půdorys básně. Podívejme se však ještě na některé další varianty napsané nanečisto (černovaja redakcija); jsou uvedeny ve stejném svazku ss. 427–429. Po verši „Ни кропотливого ее дозора“ čteme v první verzi toto:

*И вечером при завыванье бури
Ее рассказов, мною затверженных
Как шум привычный и однообразный
Любимого ручья. Вот уголок,
Где для меня безмолвно протекали
Часы печальных дум иль снов отрадных,
Часы трудов, свободно-вдохновенных.
Здесь, погруженный в...
Я размышлял о грустных заблужденьях,
Об испытаниях юности моей,
О строгом заслуженном осужденье,
О мнимой дружбе, сердце уязвившей
Мне горькою и ветреной обидой.*

V druhé verzi:

*Не буду вечером под шумом бури
Внимать ее рассказам, затверженным
С детства мной – но все приятным сердцу,*

*Как песни давние или страницы
Любимой старой книги, в коих знаем,
Какое слово где стоит.
Бывало,*

*Ее простые речи и советы
И полные любви укоризны
Усталое мне сердце ободряли
Отрадой тихой...*

Ро verši „Оно синяя стелется широко“ је:

*Ни тяжкие суда торговли алчной,
Ни корабли, носители громов,
Ему кормой не рассекают вод;
У берегов его не видит путник
Ни гавани кипящей, ни скалы,
Венчанной башнями, оно синее
В своих брегах пустынных и смиренных...*

Báseň měla původně mít tento explicit:

В разные годы

*Под вашу сень, Михайловские рощи,
Являлся я, когда вы в первый раз
Увидели меня, тогда я был –
Веселым юношей, беспечно, жадно
Я прислушивался лишь только к жизни; – годы
Промчались, и вы во мне прияли
Усталого пришельца; я еще
Был молод, но уже судьба и страсти
Меня борьбой неравной истомили.
Я зрел врага в бесстрастном судии,
Изменника – в товарище, пожавшем
Мне руку на пиру,--всяк предо мной
Казался мне изменник или враг.
Утрачена в бесплодных испытаньях
Была моя неопытная младость,*

*И бурные кипели в сердце чувства
И ненависть и грезы мести бледной.
Но здесь меня таинственным щитом
Святое провиденье осенило
Поэзия, как ангел утешитель,
Спасла меня, и я воскрес душой.*

Odstupme nyní na nějakou dobu od těchto textů a podívejme se na existenciální situaci básníka v okamžiku, kdy tuto báseň píše. Jurij Lotman v monografii o Puškinovi o tomto období uvádí: „Známe-li okolnosti, za jakých Puškin poslední léta života musel žít, mohli bychom si beze všeho myslet, že byl unavený, utýraný, zničený. Únava se opravdu vine jeho tehdejší korespondencí. Bezradnost a sklíčenost dosvědčují i někteří současníci. Mají pravdu potud, pokud se v tom reflektují bezprostřední dojmy očitých svědků, kteří měli možnost nám nenávratně odepřenou – totiž vídat ho [...] Nezasvěcení pozorovatelé ho vídali na plesech, kterých měl po krk a na kterých podle vlastních slov byl nucen klímat a požívat zmrzlinu, v literárních debatách, v nichž ho iritovala tupost partnerů, ve finančních starostech nebo v zápalu literárních konfliktů [...] A přesto právě v té době překypoval myšlenkami. Práce tvůrčího myšlení neustávala ani na okamžik. Naplňovala celou Puškinovu bytost vznešeným smyslem a dodávala mu podivuhodné duševní síly. Život se ho pokoušel zlomit a on jej přetvářel ve své duši v svět vrcholně dramatický a harmonický a ozářený moudrou jasností autorova názoru.“ (J. Lotman: Puškin. Praha 1987, s. 220–221). Vnější okolnosti však byly velmi tíživé. Od nového roku se stal při carském dvoře podkomořím (kamerdiner); pro svobodomyšlného člověka Puškinova typu to bylo víc než ponižující: na zavolání se musel dostavit v uniformě a být přítomen různým dvorským událostem. Moc, která si s ním po léta pohrávala a se kterou si on sám často pohrával, ho pevně a definitivně připoutala k sobě. Rodinné a finanční starosti i tvůrčí krize a mučivé pochybnosti o smyslu vlastní práce přispívaly ke stresové situaci. Puškin bojoval skromnými zbraněmi proti despotii, ale také s ní uzavíral kompromisy a těžce prožíval její nepřízeň.

Jeho zájmy se soustřeďují na uměleckou tvorbu: v samostatném tvůrčím myšlení viděl nejvlastnější poslání člověka moderní doby. Puškinův přítel P. A. Vjazemskij psal, že básník by se mohl ještě dlouho věnovat svým zálibám a spolupodílet se na slávě literatury, ale byl často rozptylován vnějšími vlivy a svými vášněmi. Ale uvnitř se v něm tajila spásná, obranná síla: práce byla pro něho chrámem, lázní, kde se léčily rány, kde se ve zdraví a svěžest měnila bezmoc a zoufalství, kde se obnovovaly rozložené síly.

V roce 1835 cítí Puškin potřebu vzdálit se hluku carského dvora, tomu, co sám nazýval světským shonem, marností a marnivostí (sujeta). Tlak nového čtenářstva, které se objevovalo po porážce rodové šlechty v roce 1825, byl velký a Puškin mu musel vzdorovat.

Žurnáломánie, o které s ironií psal Puškinův přítel P. A. Vjazemskij, ovládla Rusko. Abonent si zaplatí časopis a čeká, že mu poskytne informační obsluhu až do domu, že mu poskytne nikoli otázky jako klasická kniha, podněty k myšlení, ale hotové odpovědi. Puškin velmi dobře postřehl tento nelitostný tlak a vznik nové literatury a snažil se tvarovat své dílo v trendech doby: založil *Sovremennik*, přešel k próze, historické beletrii a historii jako takové, snaží se stačit rytmu doby, zasazuje se o profesionalizaci literární práce. Ale v sobě cítí vnitřní odpor: vyrostl v jiné societě, v jiném čase, jeho chápání literatury je podstatně jiné, Vjazemskij pokládal celou Puškinovu novinářskou činnost za tragický omyl jeho života, za tragické vzepětí, k němuž se básník odhodlal mezi mlýnskými kameny krutých dějin.

Všechny tyto faktory jsou v roce 1835 ve hře. A s nimi dilema, které bylo Puškinovým osudem: bouře, drama na straně jedné a věčné tíhnutí k harmonii na straně druhé. Všimněme si například jeho milostných básní, které míří k důstojné kráse a vyrovnanosti, od povrchnosti vášně k hloubce fyzického a duševního prožitku:

*Ne; mně se nelíbí smyslnost rozběsněná,
když mladá bakchantka vykřikuje a sténá,
přichází o rozum a s vášní šílenou
se svíjí jako had sem a tam v mých ramenou
a tvrdé polibky jak rány zasazuje
a křeče přijetí bezhlavě urychluje!*

*Oč jsi milejší ty, moje tichouunká!
Té slasti mučivé, když klesneš zlehounka
po dlouhém prošení, a dech nám zvolna splývá,
ty se mi oddáváš něžná a zdrženlivá
a studem studená, volání vášně mé
sotvaže odpovíš, ještě ne, ještě ne -
a přec a přec a přec, ač dlouho nechce se mu,
se vztyčí nakonec tvůj plamen proti mému!*
(přel. E. Frynta)

Směřování od neklidu mládí k hlubokému, skeptickému klidu, k porozumění životu, jeho světlým i temným stránkám, existenciálním aspektům lidského bytí, najdeme již u raného Puškina. Je to ono pochopení „obecného zákona“, o němž píše v básni Úryvek. V *Bryčce života* (Телега жизни, 1823) prezentuje podobenství života jako únavné, předem určené cesty, na níž je člověk a čas ve vztahu nepřímé úměrnosti: na počátku je let času – vozky na kozlíku – člověku nedostatečný, nakonec už jen dříme a čas se řítí stále rychleji. Umělecká tvorba vzdoruje času, musí mu vzdorovat, aby byla „kovu trvalejší“ – cesta k tomu vede skrze samostatnost úsudku, skrze odmítnutí davu a jeho stádnosti.

Básníkovi (1830)

Básníku, neprahni po přízni veřejnosti.

Trvání nemají nadšené pochvaly.

Až budou se ti smát a spílat tupci sprostí,

hrdost si zachovej a nebuď zoufalý.

Ty sám jsi pánem svým. Svobodně kráčeš k cíli,

talentem nech se vést, nedbej, co hrozí dál.

Rozviň svou myšlenku, naplň svůj ideál,

odměnu nečekej však za vznešenou píli.

Nejvyšší odměnou bude tvůj vnitřní klid,

když přísně dokážeš své dílo zhodnotit.

Mířils dost vysoko? Jsi spokojený s prací?

Když ano, nedbej nic, že dav ti do tváře

plívá, že svévolně chce oheň oltáře

tvé Múzy uhasit a třínožku tvou kácí.

(přel. H. Vrbová)

Rozpor mezi přijetím okolního makrosvěta i mikrosvěta a hrdostí, vznešeností básníka byl jedním z největších Puškinových traumat: dosíci slávy nyní, stačit tempu doby, přizpůsobit se hladině veřejného mínění a všelikým konjunkturálním módám, nebo zůstat na svém, setrvat ve svém elitním postavení? V úsilí uchovat si samostatnost úsudku

musel jít Puškin často proti proudu, který kdysi hnali i jeho děkabrističtí přátelé. Vzpomeňme na děkabristické projekty sblížení Ruska a Ameriky, na ruské osady v Kalifornii a Tichomoří, na adoraci americké demokracie z pera A. N. Radiščeva, na Tocquevillovu ideu blízkosti Ruska a Ameriky – a proti tomu Puškinova aristokratická recenze na *Paměti Johna Tannera* vyjadřující kritické názory na americkou demokracii. Rozpor mezi aristokratickým individualismem a novým společenským systémem je tu patrný a Puškin jej dobře cítí – sám ještě patří spíše k minulosti než k přítomnosti.

Spolu s koncentrací a zhuťněním Puškinovy poezie a prózy se posiluje i existenciální charakter jeho tvorby v „malých tragédiích“, Borisí Godunovovi, Měděném jezdcí a Poltavě a objevuje se motiv šílenství. Celistvost a soběstačnost Puškina jako člověka a básníka neznamenaají, že našel konečnou rovnováhu v sobě a ve světě, ale to, že neohroženě kráčí vstříc jakémukoli narušení této rovnováhy, že hledá spojitost v nespojitelném. Rokem 1835 vyvrcholily vnější a vnitřní rozpory v básníkově životě. Když 7. září odjíždí do Michajlovského, chce znovu vyvolat onu plodnou atmosféru, kterou pro něho podzim měl, a oprít se o *genia loci*. V pobytu v Michajlovském v září říjnu 1835 se protály siločáry Puškinova osudu a právě zde 26. září dokončil báseň, kterou jeho přátelé zveřejní až po jeho smrti pod názvem *Otryvok*. V některých akademických vydáních je tato báseň zařazena do roku 1833; rok 1835 se definitivně prosazuje v knize Пушкин – Исследования и материалы (Москва – Ленинград 1982). Nikoli neprávem označil Puškinův biograf N. L. Brodskij počáteční verše básně za nezapomenutelné, pokud bude na zemi znít ruské slovo.

Podzim sehrál v Puškinově tvorbě významnou úlohu. Sám chápal toto roční období jako ideální pro tvůrčí práci, působilo na něho konejšivě, vyrovnaně, získával v něm znovu sílu a duchovní rozlet.

V básni **Podzim** (Осень, 1833) to vyjádřil těmito slovy:

*Je říjen. Pod strání už poslední své lístky
háj z holých haluzí shazuje do trávy,
nad zmrzlým úvozem klene se obzor nízký,
za mlýnem klikatí se potok bublavý,
můj soused, vášnivý nimrod, se denně s psisky,
dřív než se rozbřeskuje, do polí vypraví,
tichý klid doubravy burcuje lovčí smečka
a ozim zdupaný ten nájezd sotva přečká.*

*Teď nastává můj čas. Já nemám jaro rád,
 puch, bláto, mokrý led nesnáším odjakživa.
 Krev kvasí, rozum spí, na duši smutek pad.
 To stokrát milejší mi krutá zima bývá,
 panenské závěje a sněhu vlahý chlad,
 když saně letí vpřed a svítí luna snívá,
 když milá tulí se v kožíšek sobolí
 a letmý, horký stisk mi občas dovolí.*

[...]

*Mám tě rád, podzime, když příroda už chřadne
 a ještě naposled bohatě ozdobil
 zlatem a šarlatem sady a háje chladné,
 mám tě rád, tesklivé, větrné období,
 kdy slunce zahřívá jen spoře stráně za dne
 a v noci přímrazky je jíním ozdobí,
 kdy kadeřávcí mlh se honí nad úvozy
 a z dálky šedivá zima už kraji hrozí.*

*Mně vždycky na podzim se silněji chce žít.
 Jak vidět, ruský chlad prospívá mému zdraví,
 najednou tvrdě spím, mám dobrý apetýt,
 krev se mi rozproudí a všechno víc mě baví,
 jsem mladší, troufnu si i na milostný cit,
 zas horu plánů mám a do práce jsem žhavý.
 Mé schránce tělesné je to už prostě vlastní
 (smím-li si dovolit ten prozaismus v básni).*

[...]

*Na svět jsem zapomněl. Ztichlý a ospalý
 hrou fantazie rád nechávám zkolébat se
 a Múza najednou přichází z povzdálí*

*a duši rozjitří lyrická inspirace,
krotké sny rozvíří, hlavu mi rozpálí,
volně a svobodně vybuchne v krátké řádce
a nikým neviděn přestoupí můj práh
houf hostů zrozený v mých bujných představách.*
(přel. H. Vrbová)

Mýtus podzimu jako vrcholného tvůrčího období se v Puškinově životě naplnil na podzim 1830. Tehdy Puškin odjíždí dát do pořádku svůj majetek (půdu a „duše“) zděděný po otci; potřeboval finanční úvěr, který by mu umožnil zaplatit věno své nevěsty Natálie Gončarovové (její rodina na věno momentálně neměla a budoucí tchyně nechtěla dceru bez věna Puškinovi dát – Puškin tedy dal rodičům své snoubenky peníze, které byly určeny jemu samotnému). Již při cestě do vesnice Boldina ho zastihly zprávy o epidemii cholery (zachvátila tehdy řadu gubernií i samotnou Moskvu). Karanténa zabránila Puškinovu časnějšímu návratu – místo tři týdnů strá v Boldině tři měsíce a napsal – v odloučení od snoubenky a v neobyčejné inspiraci mírného podzimu – takové množství významných děl za tak krátké období, že to nemá ve světové literatuře obdoby. Kromě korespondence (z níž vynikají listy snoubence vydané roku 1937 – sto let po Puškinově smrti – Sergejem Lifarem v Paříži) to byla próza, lyrika, lyrickoepické partie *Evžena Oněgina* a dramata. V naději na plodný podzim odjíždí na venkov i pět let nato.

Prostor vesnice Michajlovskoje byl spojen s Puškinovým životem výrazně už jednou. 12. července 1824 oznámil ministr zahraničí Nesselrode generálnímu gubernátorovi Estlandskému a Liflandskému, že Puškin je na rozkaz panovníka vyřazen ze služby a že se mu za místo dalšího pobytu stanoví Pskovská gubernie. 1. srpna 1824 cestuje Puškin v doprovodu sluhy Nikity Kozlova z Oděsy. Končí období tzv. jižního vyhnanství, nuceným místem pobytu se mu stala vesnice Michajlovskoje.

Léta 1824–1826, podzim v Boldině 1830 se jako by protnul na podzim 1835 ve velkém očekávání. Ve 20. letech také přišel na sever ze žhavého jihu a hrozily mu těžké deprese, ale v navyklém řádu, obnovené harmonii je v Michajlovském překonal. Podzim byl pro něj vždy plodný. Situace ve 30. letech však byla podstatně jiná: rodinné potíže, hořkost z činnosti u dvora a také finanční starosti, obava, že kdyby zemřel, rodina zůstane bez prostředků, neboť život v metropoli byl velmi nákladný. Do Michajlovského odjel „vydělat peníze“. Puškin ztrácí čtenáře, jako aristokrat je pro plebejce méně přijatelný. V té době také dostává anonymní dopis, který ho viní ze zrady ideálů mládí a z podlézání dvoru. Puškin si od cara vzal čtyřměsíční dovolenou, ale už 23. října se vrací do Petrohradu. Bezprostředním důvodem byla zpráva o nemoci matky, hlavní příčinou patrně stesk a deprese, které ani podzim nepřehlušil. V Michajlovském pracoval na *Egyptských nocích* a *Marii Schoningové* (byly

publikovány posmrtně v *Sovremenniku*), zamýšlel pokračovat v *Evženu Oněginovi*. Lyrická čísla v Puškinově tvorbě byla ve 30. letech méně častá, ale byla hutná, myšlenkově hluboká. V básni *Otryvok* se v toposu Michajlovského proťalo několik časů a prostorů: vzpomínky na „jižní vyhnanství“, pobyt v Michajlovském v letech 1824–26 i „boldinský podzim“ se šťastně setkaly s básníkovou depresí a potřebou nového vzepětí.

Text, který Puškinovi přátelé publikovali po jeho smrti v roce 1837, se tak ocitá nejen v souřadnicích básníkovy života, ale také v soukolí jiných textů – jeví se tak jako intertext (mezitext) navazující společnými místy (topoi, loci communes) na jiné Puškinovy básně a jejich motivy. Text ze *Sovremenniku* je z předložených variant nejhutnější, nejucelenější výrazově a rytmičky nej přesnější. Proti variantě ze Sebraných spisů je syntakticky kompaktnější, sémanticky konkrétnější, stylisticky obratnější: Ни кропотливого ее дозора (Ни утренных ее дозоров); Я проезжал верхом при свете лунном (Я проезжал верхом при свете лунной ночи); Знакомым шумом шорох их вершин (Знакомым шумом ветер с их вершин); syntaktické vyčlenění verše „Где некогда все было пусто, голо“ závorkou ve verzi Sebraných spisů, syntaktické vyčlenění sousloví Зеленая семья (v *Sovremenniku* „Зеленую семьей кусты теснятся“). Další uvedené texty dokládají mnohomluvnost básně a snahu o její dořečenost, explicitnost. Název *Otryvok* je v tomto smyslu příznačný (pod tímto názvem pak už báseň vydávána nebyla; obvykle se uvádí počátečními slovy (...вновь я посетил); přesto však je svým způsobem kompaktnější, ucelenější. Uvedené verze mají totiž za východisko i vyústění lyrický subjekt, jsou vzpomínkově laděné na počátku i na konci. Je to v podstatě romantická elegie (jímavé vzpomínání na dvě různá období, která prožil v Michajlovském, a konstatování ochranné, spásné úlohy poezie). Verze ze *Sovremenniku* se z rámce tradiční elegie vymyká: má totiž dvě výrazně autonomní části – minulostní (depresivní) a budoucnostní (vzestupnou).

Báseň má půdorys pětistopého nerýmovaného jambu – blankversu (rusky se překládá kalkem „белый стих“).

Опять на родине! я посетил

X 'X/ X 'X/ X 'X/ X 'X/ X 'X

Тот уголок земли, где я провел

X 'X/ X 'X/ X 'X/ X 'X/ X 'X

Отшельником два года незаметных

X 'X/ X 'X/ X 'X/ X 'X/ X 'X/ X

Další zvukově výraznější místo je součástí obrazu mlýna, který jen ztěžka otáčí lopatkami: *По берегам отлогим / Рассеяны деревни;/ там за ними/ Скривилась мельница, насилиу крылья/ ворочая при ветре...* Nápadný je střídavý výskyt likvid **r** a **l**,

Příznačnou jazykovou vrstvou jsou staroslověnsky a archaismy vyskytující se zejména ve vzpomínkových partiích – patří k „vysoké“ stylové vrstvě (*отшельник, объемлет, сиживал, златых, брегам*). Pětistopý nerýmovaný jamb – tedy verš delší než Puškinem kanonizovaný čtyřstopý jamb – má silnou tendenci k prozaizaci, jak je pro pozdní básníkově dílo typické. Vytváří vhodný půdorys k zamyšlení, kontemplaci, myšlenkové přesahy a konfrontace, na nichž celá báseň sémanticky stojí. Tomu odpovídá napětí mezi veršem jako jednotkou sui generis a sémanticko-syntaktickou výstavbou vět ve verši – odtud některé přesahy: „... где я провел/ Отшельником; „и много/ Переменилось в жизни для меня“; „над которым часто/ Я сиживал...“

Báseň je výrazně rozdělena na dvě části: základní nálada je v obou koncentrována v **básnických obrazech**. První část je postavena na kontrastu přítomnosti (doby výpovědi) a minulosti (vzpomínky). **Vrstva vzpomínek je zdvojená** (jakési „vzpomínky na vzpomínky“): je to vzpomínka na pobyt v Michajlovském v letech 1824–26 („Уж десять лет ушло с тех пор“) a zároveň vzpomínka na to, jak bylo vzpomínáno na „jiné břehy a jiné vlny“, tedy na pobyt na jihu Ruska („...вспоминаю с грустью/ иные берега, иные волны...“). Konfrontace však není jen vnější. Je zde také konfrontace vnitřní, v duši básníka podbarvená spodním proudem plynoucího času, konfrontace mládí a středního věku (pobyt na jihu – tehdy bylo básníkovi něco přes 20 let, nucený pobyt v Michajlovském ve věku 25–27 let, pobyt v roce 1835 ve věku 36 let). Stará chůva Arina Rodionovna Matvejevová je už mrtvá (zemřela 1828) – viz verše „Где жил я с бедной нянею моей. /Уже старушки нет, уж за стеною/ Не слышу я шагов ее тяжелых,/ Ни утренних ее дозоров“, ale současně se mění něco uvnitř básníka: „и много/ Переменилось в жизни для меня,/ И сам, покорный общему закону,/ Переменился я...“ Změnilo se něco nikoli v básníkově životě, ale „v životě pro něho“ – vidí tedy život jinak. Obecný, všeobecný zákon, jemuž se podrobil, nebyl zákon společenský (podrobení nutnosti být carským podkomořím), ale přírodní, biologický: zákon života a smrti. Svět je tudíž nahlížen sub specie aeternitatis. Sémantickým jádrem první části, která končí veršem „Ворочая при ветре...“, jsou obrazy rybáře, který za sebou vleče ubohý nevod, a mlýna, jenž jen ztěžka otáčí svými křídly – podobenství únavy a deprese.

Elitní individualita aristokratické osamělosti hozená jako výzva davu v *Pomníku*, až příliš hrdá slova o vlastním významu, jsou nahrazena důstojnou pokorou: smyslem existence básníka je, aby ho další generace přerostly a alespoň si na něho vzpomněly – současně však nemizí stín osamělého tvůrce, starého mládence-borovice, místo, z něhož se básník vzepjal k novému pochopení své existence. Kategorii změny, posunu, vývoje („Когда перерастешь моих знакомцев/ И старую главу их заслонишь/ От глаз прохожего...“) však prolíná i obraz sblížující, opakující se: portrét mladého člověka, který pln příjemných a veselých myšlenek se vrací z přátelského posezení (jako by Puškin potkal sama sebe, když mu bylo o deset let méně) a vzpomene na svého předchůdce,

který byl – stejně jako on – pln radostného očekávání, čistých ideálů a ovšem iluzí, které život smetl. Bez těchto mladistvých představ však nelze žít...Svět se mění, ale hodně toho zůstává, opakuje se – změna v opakování, opakování ve změně. Poetika zrcadlení (typická i pro *Evžena Oněgina*) v prostoru a v čase (Michajlovskoje ve dvou dimenzích – 1824–26 a 1835, jih Ruska, dvě plodné borovice a osamělý strom, stárnoucí básník a mladý člověk z budoucnosti) stojí v půdorysu této básně.

Obrazy rybáře a mlýna z první části jsou kontrastně vyvažovány obrazy tří borovic a potomstva dvou z nich. V této obrazné struktuře Puškin vlastně implicitně doložil „předávání štafety“ a upření zraku na novou generaci: obraz jako podobenství a jeho explikace a konkretizace jsou charakteristické pro lyriku Lermontovovu (obraz plachty v moři, obláčku a útesu, rytíře v brnění). Deklarované generační vzepětí je tak doprovázeno vnitřním, hlubinným vzepětím celého obrazného půdorysu básně. Uzavřená elegičnost a bilančnost (životní bilance básníka, který ztrácí síly a cítí tlak nových generací) tak ústí ve vztlakový průlom.

8. Anomálnost ruského románu

Puškinův „román ve verších“ *Evžen Oněgin* vznikal v letech 1825–1830 a byl dokončen v době tzv. boldinského podzimu (boldinskaja osen'), kdy byl jedenatřicetiletý básník nucen zůstat na svém panství, jehož hospodářství a účetnictví přijel uspořádat před blížícím se sňatkem s Natalií Gončarovovou, ve vesnici Boldině kvůli cholerové karanténě. Na podzim 1830 vzniká podstatná část díla Alexandra Sergejeviče Puškina (1799–1837).

Evžen Oněgin vědomě a v samotném textu navazuje na úspěšnou poému *Ruslan a Ludmila* a odvolává se na její čtenáře. Vycházel na pokračování v podstatě jako novodobý seriál. Záměr psát poému, tj. byronskou povídku či lyrickoepickou báseň, se básníkovi pod rukama mění: vzniká jiný útvar, konfese, do níž se promítá jeho osobní situace, krásné bloudění mládí, zážitky vyhnanství, ale také technologie spisovatelského řemesla, krize romantismu a poezie, drtivý nástup prózy, totalizace společnosti a problém lidské svobody a jejích odvrácených stran, které postihl již v poémě *Cikáni* (1824); po napoleonských válkách, které do konfliktu vtáhly celou Evropu a měly celosvětové následky, bylo zřejmé, že pokračuje totalizace společnosti a jedinec se stává proti státní a vojenské mašinérii stále bezbrannějším.

Východiskem k pochopení díla je jeho oxymóronový podtitul „roman v stichach“; v té době byl román pokládán – nehledě na etymologii a původ názvu – za prozaický útvar spíše frivolního charakteru: Tatjana již směla romány číst, ale předchozí generace pokládala čtení románů za nemravné. Román byl pro svou parodickou, komickou podstatu (viz pojem „komický epos“ Henryho Fieldinga, 1707–1754) a syntetizování různorodých jazykových, stylových a tematických vrstev, pokládán za „nižší“ literární útvar; nicméně jeho popularitu nebylo možné ignorovat. V průběhu 20. let 19. století, zvláště po porážce děkabristů, se mění struktura a hierarchizace ruské společnosti a mění se i čtenář: literární život se přenáší ze salónů a ze stránek almanachů do hospod, soukromí a na stránky „tlustých časopisů“ (tolstyje žurnaly). Četba se stává masovější záležitostí, čtenáři se najdou mezi vojáky, státními úředníky a provinčními statkáři. Kulturnost tohoto čtenáře je – na rozdíl od šlechtického čtenáře almanachů a salónního debatéra – poměrně nízká: spisovatel musí počítat se svým čtenářem i tematicky. Puškin na to postupně odpovídá: přechodem k próze, historické beletrii a historii, *Bělkinovými povídkami* (Повести покойного Ивана Петровича Белкина, 1830) a založením časopisu *Sovremennik*.

Evžen Oněgin vzniká na několikerém žánrovém podloží jako výsledek pětiletého souboje básníka s dobovými tlaky. Na prvním místě stojí poéma, lyrickoepická báseň s titulním hrdinou, petrohradským dandym; italský rusista Ettore Lo Gatto nazval *Evžena Oněgina* „diario lirico“ a celá ruská literární kritika 19. století se ztotožnila s termínem

„encyklopedie ruského života“ – již to dokládá **vícevrstevnatost** díla (hlavní syžetová linie, gnómy, aforismy, digrese, deníkové záznamy, vzpomínky, básnický cestopis aj.) *Evžen Oněgin* je tedy zřetelně heterogenní žánrovou strukturou. **Za Puškinovu skutečnou cestu k románu pokládáme spíše Evžena Oněgina, román ve verších, než Kapitánskou dcerku nebo Pikovou dámu (spíše povídka), nemluvě o cyklu Bělkinovy povídky.**

Puškin kráčí v jazyce a stylu svého „románu ve verších“ ve stopách Karamzinovy prózy: převládá „lehký“, mluvený jazyk té doby nezatížený nefunkčními staroslověnismy; to však neznamená, že Puškinův umělecký jazyk a styl jsou jednoměrné a jednovrstevnaté, spíše naopak: autor využívá jak mluvené ruštiny té doby, tak rozsáhlých vrstev staroslověnismů, které mu poskytují kýžené stylové rozpětí.

Evžen Oněgin je spíše orientován na tehdy nové lexikum, které se ještě nerusifikovalo (píše je proto latinkou i v jazyce originálu, např. *beef-steaks, roast-beef, dandy, spleen*). Jazyk a styl „románu“ odrážejí revoluční změny v struktuře tehdejšího světa. Po napoleonských válkách, které otrásl evropským feudalismem, nebyl již návrat – nehledě na snahu Svaté aliance v čele s Ruskem – možný: dějiny se nikdy nevracejí, restaurace čehokoliv není nikdy nadlouho možná. *Evžen Oněgin* zachytil svět v pohybu a přerodu: revoluce v Řecku a Jižní Americe (kloubouk à la Bolívar, civilizace, která v Rusku zasáhla jen nejvyšší vrstvy a ruský *upper middle class*, nástup třetího stavu petrohradských řemeslníků, kavárníků a restauratérů, národnostní menšiny, zachytil **proces otevírání světa a jeho propojování.**

Puškinovo Rusko v *Evženu Oněginovi* je mnohovrstevnatým, pluralitním, vnitřně diverzifikovaným celkem, který autor vidí v rozporu a pohybu: emblémem tohoto vnitřně rozrytého celku jsou Puškinovy schematické zrcadlové obrazy (město – venkov, Lenskij – Oněgin, Olga – Tatjana, statická deskripce petrohradské, vesnické a moskevské lokality – popis cest připomínající Byronovu *Childe-Haroldovu pout*). Pohyby Ruska a světa rozkolísávají vnitřní život člověka a znejišťují pevné hodnotové hierarchie. Puškin již mohl syntetizovat objevy sentimentalismu v podobě **lyrických digresí** (rus. лирические отступления), které mají různorodou tematiku (od oslavy ženských nožek baletky Istominové po filozofické gnómy).

Struktura *Evžena Oněgina* se vytváří nejen po lineárních, na sebe naskládaných vrstvách, ale také hloubkově v „matrjoškovitém“ tvaru: od okolního světa a jeho polyfonie a mnohovrstevnatosti postupuje k niterným problémům tvorby: text nabývá postupně podoby metatextu, textu v textu a textu o textu. Základním autorovým problémem je jeho pozice v „nové“ literatuře formovaná jinou společenskou situací po porážce děkabristů, po pádu moci rodové šlechty a nástupu byrokracie, policie a vojska za Mikukáše I. Změněný čtenář vyvíjí na literaturu tlak ve smyslu větší „srozumitelnosti“, „demokratizace“: nové čtenářstvo není zdaleka tak vyspělé jako kulturní šlechta, chce číst o „malém ruském člověku“, o levných výčpech, o hospodaření a finančnictví. Zatímco základní syžetová

mřížka řadí *Evžena Oněgina* k tradičním romantickým poémám s romantickými šlechtickými hrdiny a snivými dívkami odkojenými sentimentální četbou, „dálka svobodného románu“ se otvírá k tematické pluralitě a dialogické plnosti: v hbitých veršových momentech zde ožívá celé Rusko a jeho světové souvislosti. „Román ve verších“ je tudíž pramenem nesčetných informací: dovidáme se o Tatjánině četbě, o etiketě soubojů, o soupeření poezie a prózy, o psaní ód, před čtenářem ožívá celá tehdejší ruská literatura, jmenují se tu doboví autoři (V. A. Žukovskij, J. Boratynskij/Baratynskij), v reminiscencích se vracíme do let Vlastenecké války roku 1812, je tu předestřena anatomie a fyziologie plesové sezóny a šlechtických námluv, líčí se tu však i civilizační problémy, cesty a doprava.

Při vši snaze o „objektivnost“, tj. zvnějšnění románu, neztrácí dílo konfesní a autobiografický charakter: do zpovědního prizmatu sevřeného pevnou oněginskou strofou (čtrnáctiverší rýmově organizované v pořadí střídavý, sdružený, obkročný rým a v závěrečném dvojverší párový rým; jde v podstatě o alžbětínskou Wyattovu variantu sonetu složeného místo z dvou čtyřverší a dvou trojverší ze tří čtyřverší a jednoho dvojverší zvaného v angličtině „heroic couplet“) vtiskl Puškin charakter své doby přelomu a hledání a v autobiografickém kódu (bohémský život v Petrohradě, vyhnanství na jihu) vyjádřil tragickou životní dráhu člověka mezi zrozením, pomíjivostí a smrtí, kterou všechno končí. Napětí mezi osobním, subjektivním, osobním, lyrickým, veršovým na straně jedné a deskriptivním, objektivním, prozaickým, syntetickým, mnohvrstevnatým na straně druhé je zdůrazňováno i narativní strategií, rozpětím mezi autorem, autorským vypravěčem a titulní postavou díla – Oněginem, s nímž se autorský vypravěč setkává v první kapitole, XLV. strofě: „Konvencí světa zbyv se v sobě,/ jak on zanechav marnosti,/ já sprátelil se s ním v té době./ Rád měl jsem jeho vlastnosti:/ i nevědomou lásku k snění,/ i svéráznost, již v jiných není,/ chlad v břitkém ducha záblesku;/ já v hněvu žil, on ve stesku./ Hru vášní znávali jsme oba./ Vždyť život stejně krušil nás/ i plamen srdce v obou zhas,/ a oba táž čekala zloba:/ lidí i sudby slepota/ hned na úsvitu života.“ (překlad Josefa Hory). V další strofě (XLVI.) se zase naopak píše o nesouladu autorského vypravěče a Oněgina.

V průběhu narace jednoduchého syžetu a šachové partie zrcadlově modelovaných postav řeší Puškin několik dilemat: tvůrčí (poezie kontra próza, poéma kontra román), ruské (město – venkov, modernizace – ruský svéráz) a všelidské (pomíjivost). Jeho román je současně obrovitým komentářem ke světové literatuře a složitou soustavou skrytých kolokací a asociativních narážek, reminiscencí a aluzí souvisejících s ruskou kulturou a uměním té doby. Naznačené vnitřní napětí a oscilace jsou ještě násobeny rozsáhlými digresemi, vsuvnými útvary (dopis, sen) a zrcadlením záhlaví (mot) a celku každé kapitoly (hlavy). První moto z knížete P. Vjazemského uvádějící první kapitolu vystihuje charakter života titulní postavy (*I kvapí s životem, i s city pospíchá*). Kapitola druhá odehrávající se na venkově začíná motem z Horatia *Ó rus! (Ó, venkove!)* a ruským

O Rus'! ztotožňující či alespoň sblížující Rusko a venkov. Kapitola třetí svým motem *Elle était fille, elle était amoureuse* anticipuje tematiku, zatímco čtvrtá hlava je uvedena z Neckera (*La morale est dans la nature des choses*), moto páté kapitoly citátově odkazuje k básni V. A. Žukovského *Světлана* (1808–1812), moto šesté kapitoly (Petrarca) evokuje lásku a smrt (Oněgin zabíjí Lenského v souboji), mota sedmé kapitoly z Dmitrijeva, Baratynského a Gribojedova (*Hoře z rozumu*) odkazují k Moskvě, osmá kapitola (moto z Byrona) je loučením s hrdiny (*fare thee well*). Oněginovo putování a fragmenty tzv. desáté kapitoly stojí k jádru románu jen volně.

Jedno z tajemství *Evžena Oněgina* jsou tzv. vytečkovaná místa (v některých strofách vynechané verše). Snad mnohem blíže pravdě než spekulace o zašifrovaných politických narážkách je předpoklad, že jde o básníkovu hru s žánrovou oscilací: pevná veršová a strofická struktura se láme, aby uvolnila cestu „dálce svobodného románu“: **postupné, pro básníka tragické tání poezie a její přerůstání v jiný útvar** je dalším vnitřním konfliktem *Evžena Oněgina*.

Puškinův talent autora aforismů a gnóm se projevuje častým výskytem těchto útvarů, které se v ruském prostředí staly příslovecnými (*Kdo žil a myslil, tomu snadno/ pohrdat lidmi v nitru svém; Je blažen ten, kdo vykoupá se/ v svých vášních, by jim sbohem dal; Čím mňj jsme uchvázeni ženou,/ tím více se jí líbíme; Odpůrce každý v světě má,/ však přítel stráž nás, Bože, cele!; Je blažený, kdo mlád byl k mládu,/ je šťasten, v pravý čas kdo zrál*).

Román je svého druhu „work in progress“: autor v něm zraje a vyvíjí se. Smrt naivního básníka Lenského je vlastně smrtí naivního básníka Puškina: po něm přichází ironický, zatrpklý romanopisec, odhodlaně jdoucí do „dálky svobodného románu“.

Zatímco pro „vnějškové“ romantiky Byronova typu byly postavy literárních děl nositeli idejí, s nimiž se autorský vypravěč často ztotožňoval, a pro byronistu K. H. Máchu je tato identita přenesena do hloubi básnického jazyka v podobě oxymóronově metaforických řetězců, jimiž se tento romantik jako málokdo ve světové poezii stal předchůdcem moderní asociativně metaforické poezie 20. století, **v Puškinovi je citlivá schopnost rozlišování přechodů a polosvětél-polostínů**; postava literárního díla je složitým komplexem vztahů, který ploché ideje nahlíží z různých stran. Pojem „**psychologický romantismus**“, který byl kdysi experimentálně použit, může být termínem, který odlišuje Puškinovo dílo obecně a *Evžena Oněgina* zvláště od zakladatelských textů romantického hnutí i od jejich pozdějších variant.

I když Puškin, opouštěje ortodoxní romantismus, lyrickou poezii i poematičnost (lyričnost-epičnost) básnického tvaru, zaplňuje své dílo detaily, konkrétními jevy, „materiálním“ imperiálního Ruska, ponechává dost prostoru neuchopitelnému, nepochopitelnému, transcendentnímu. V první řadě je to **osudová předurčenost lidského života, tragičnost lidské cesty za štěstím, pomíjivost mládí a zdraví, neúhybná cesta člověka ke konci a především neuchopitelnost fenoménu smrti a úžas z tohoto jevu** (smrt

Lenského): *Na hlavu, v sněhu položenou,/ smrt podivný mír vložila./ Měl hrud' skrz naskrz prostřelenou,/ krev tekla z rány, kouřila./ Před chvílí v srdci jeho těla/ živoucím hlasem vášeň zněla,/ nenávisť, láska, naděje/ valila svoje ručeje./ A teď jak v opuštěném bytu/ vše oněmlo, vše ztemnělo,/ vše navěky se dochvělo./ Rolety spadly, okna spí tu/ osleplá. Paní je ta tam./ I stín je pryč. Kde, ví Bůh sám.*

Puškin ve stopách romantiků kultivoval problém samoty uprostřed lidí, protiklad myslícího člověka uprostřed davu (*толпа, чернь*) a tragický nesoulad blízkých duší (Tatjana – Oněgin). Ve smyslu své citlivosti poukázal na složitost a tragickou bezvýchodnost vnitřního života člověka. Klíčovou je tu pasáž o Tatjániných návštěvách v Oněginově domě po jeho odjezdu; teprve zde obklopena reáliemi jeho každodennosti začíná objekt své lásky chápat. Zatímco romantická literatura zdůrazňovala kontrasty, propasti a hrany, lásku a nenávisť, Puškin nachází čas a místo pro přechodová pásma pochopení a vcítění složitostí lidské duše: jako by tu Puškin živelně předjímal „tvář toho druhého“ z filozofie Emanuela Lévinase.

Puškinův román deroucí se zvolna z pevné veršové struktury je **románem deziluze z lidí a světa, ale nikoliv z tvorby, tvůrčí práce a myšlení**. Obnaženě, jako by v kontaktu se čtenářem, kterého chce získat pro spolupráci, řeší básník problémy poezie a prózy ve svém díle: *Mne léta k přísné próze kloní/ a čtveračivý rým pryč honí; i já, přiznávám s povzdechem,/ dnes lhotejnější k němu jsem.* (5. kapitola, strofa XLIII). V osmé kapitole líčí básnický vypravěč setkání s Múzou, kterak ji poprvé potkal v carskoselském lyceu a jak s ním usedla k hostině: v dalších strofách líčí, jak jim (Puškinovi a jeho spolužákům) žehnal G. R. Děržavin a jak vodil bujnou svou Múzu všude tam, kde se pohyboval. I když si jinde tropí žerty z klasicistického vzývání Múzy, na konci šesté kapitoly (XLVI) pokládá přítomnost Múzy, tj. božský dar umění, za velké štěstí a vlastní smysl života: *Leč ty, povzlete chvíl, jež mjíj,/ dál vzněcej moji fantazii/ a nedej srdci zadřímnout,/ dál zas a zas v můj přileť kout; jen nedej básníkovi víru,/ nedej mu zhořknout tíhou let,/ ustydnout a pak zkamenět/ v umrtvujícím světa víru,/ kde mezi hlupci bez ducha/ se nafouklá skví ropucha...*

Tvorbu však chápe šíře: i jako budování materiálního světa a rozvoj Ruska. V sedmé kapitole (XXXIII) věnuje civilizačním pohybům verše prosycené však romantickou ironií: *Snad jednou, díky vzdělanosti, až povolí jí ruský svět/ (počítám na to ze skromnosti/ filozoficky pět set let),/ i v cestách dočkáme se změny,/ nadejde rozvoj netušený:/ silnice po Rusi sem tam/ se rozmáchnou ke všem končinám,/ přes naše řeky mosty sklenou/ se kovovými duhami,/ prokopem hory; vodami/ povedem směle chodbu zděnou,/ a bude v zájmu národa/ co stanice, to hospoda.*

Z dosavadního výkladu je zřejmá **mnohovrstevnatost, vícesměrovost** (v reminiscencích je zde přítomna světová literatura, v parodickém kontextu klasicismus, jinak také sentimentalismus, realismus), **heterogeničnost a polygeneričnost textu**, který směřuje k pohlčení různorodých tematických, ideových, žánrových a strukturálních entit.

Zvláštní místo ve stavbě románu mají **vsuvné, autonomní žánrové celky**: dva zrcadlově konstruované dopisy (Taťjány Oněginovi a Oněgina Taťjáně), jimiž sem zasahuje epistolární kultura pěstovaná za sentimentalismu, sen, který romanticky anticipuje další děje, cestopis (Oněginova putování) a desítky lyrických digresí (лирические отступления), jimiž ve svých románech zaujal svět již Lawrence Sterne (1713–1768).

Mezi nimi zaujímá výrazné místo gnóma o „zhlížení v Napoleonech“, pro které jsou dvounohé bytosti pouhou podnoží. Puškin tu citlivě zaznamenal klíčový rozpor moderní doby: **rostoucí práva člověka a sílící autoritářství a totalitarismus – oba jevy jsou přitom plodem stejného lidského úsilí**. Puškin tak upozornil na kolize romantického pojetí svobody: pokračoval tak ve své deziluzivní poémě *Cikáni*, v níž romantický kult bezbřehé svobody kompromituje. **Boj o román** probíhá u Puškina nejen ve vrstvě metatextu – tedy explicitních digresivních úvah o tlaku prózy a o řemeslu romanopisectví a básnictví – ale především ve snaze překonat heterogenitu díla, vytvořit novou syntézu a syntéza, jak jsme uvedli výše, je hlavním znakem utváření románového žánru. Děje se to:

1. V samotném faktu vzniku románu z lyrickoepické (výpravné) básně
2. Ve skutečnosti, že psát román a román ve verších je podstatný rozdíl: integrace lyriky do románu je provedena jen na povrchu, zcela viditelně, otevřeně, v hrubé podobě, čímž autor naznačuje, že se stále ještě nerozloučil s minulostí lyrického básníka.
3. V **polymorfnosti díla**: je zde jednoduchý syžet, ale také řada lyrických digresí, popis snu, text mající charakter deníkových zápisů, dva dopisy a cestopis.
4. V **narativní strategii** stavějící na vzdalování a přibližování autorského vypravěče a titulní postavy (autorský vypravěč a Oněgin se dokonce setkávají).
5. V **zrcadlové kompozici** díla (sever – jih, Oněgin – Lenskij, Olga – Taťjana, Petrohrad – ruský venkov – Moskva).
6. V **prostorové (sociologické a kulturní) šíři** („encyklopedie ruského života“): je tu celé Rusko v historické dimenzi.
7. V **časové syntéze**: minulost (historické reminiscence spjaté s válkou s Napoleonem, s postavou Napoleona, v 10. kapitole náznaky připravovaného spiknutí), přítomnost (milostný syžet), budoucnost (úvahy o budoucnosti Ruska, o budování nových dopravních spojů – vše s ironickým nadhledem, neboť Puškin již viděl odvrácenou stranu technologického pokroku).
8. Všechny vrstvy vytvářejí **spodní proud modelu životní dráhy**: autorský vypravěč se stylizuje do všech čtyř hlavních postav a odtud směřuje ke smíření s tokem života, s lidskou smrtelností a pomíjivostí všeho živého: autor je dandy Oněgin, ale také idealistický romantik Lenskij, Rusko a lásku cítí jako Taťjana, ale oceňuje chlad rozumu a lhostejnost Olžinu. Nejvyšším románovým integračním okruhem je právě překonávání lidské smrtelnosti a pomíjivosti v tvorbě.

Puškinův *Evžen Oněgin* demonstruje vznikání románu na ruské půdě jako individuální akt: autor transformuje narativní báseň (poému, byronskou povídku) do nehotového románového tvaru. V Puškinově díle nejde o transformaci ojedinělou: také motivy rozpadu rozumu a šílenství působí tu jako katalyzátor žánrové restrukturalizace. *Evžen Oněgin* překonává poematickou strukturu směřováním k románové celistvosti, totalitě a – to nejen prostorově, ale také, jak již bylo ukázáno, časově. Současně je v *Evženu Oněginovi* udržováno permanentní napětí poezie a prózy, básně a románu: přísná strofická výstavba (oněginská nebo puškinská strofa, která je variací alžbětinského sonetu wyattovského typu) je vnitřně parodována („tajemné“ vytečkovávání). Oscilace básně a románu je akcentována neustálým rozhovorem se čtenářem a digresemi, jež se týkají poezie a prózy, rozporu, který básníka trápí – chtěl by zůstat u poezie, ale tu mu „otrávil“ všepřonikající, všeprostupující, všepohlcující a na všem cizopasící román. Nelze již setrvávat u básně poté, co se objevil tento žánr a nový čtenář, současně je to však smutné, neboť s všeprostupujícím románem mizí stará estetika lyrickoepické básně. Podstatnou součástí *Evžena Oněgina* je pak vnitřní zrcadlení těchto otázek v metatextových digresích. Ironicko-parodická a cizopasnická úloha románu je doložena v metaliterárnosti díla, ve více či méně skrytém uvádění cizího textu („Мой дядя самых честных правил“ jako parafáze Krylovovy bajky atd.). Puškinův *Evžen Oněgin* je symbolickým dokladem toho, jak složitě a tíživě, jakoby proti vůli domácí literatury, román v Rusku vznikal, tedy v neustálém sporu, konfliktu jako akt reflektující objektivní situaci ruské literatury zvnějšku i zevnitř i jako akt subjektivní, individuálně kreativní povahy.²⁴

24 Viz I. Pospíšil: Na výspě Evropy. Skici a meditace k 200. výročí narození A. S. Puškina. Masarykova univerzita, Brno 1999. Český překlad J. Hory (Viz překlady A. S. Puškin: Eugen Oněgin. Přel. Josef Hora, Lidové nakladatelství, Praha 1975.

9. Naturální škola

Třicátá léta v ruské literatuře jsou obdobím prózy: poezie ustupuje a transformuje se buď do lyrickoepických poém s historickými náměty (tak se Puškin posunuje od Ruslana a Ludmily, Kavkazského zajatce a Cikánů k Měděnému jezdcí a Poltavě – doba žádá konkrétní historické zakotvení a fakticitu, autenticitu, historickou dimenzi nebo přenechává místo drobné a střední epice a ovšem románu. Tento posun je primárně dán celoevropsky ústupem romantismu, sekundárně ruskými poměry, především zásadní proměnou čtenářstva, které jako méně kultivované a neznalé básnických tradic lépe rozumělo faktografii prozaických útvarů, jež připomínaly mluvený jazyk více než „řeč vázaná“ často navíc prosycená staroslověnskými „poetismy“. Básně se nakonec pokládaly za zcela staromódní a tehdejší spisovatelé, kteří původně začínali jako básníci, je ukládali do svých próz a jejich autorství připisovali literárním postavám (I. S. Turgeněv).

Předchůdcem prozaizace ruské literatury byl – paradoxně – poeticky založený Ukrajinec, který natrvalo zakotvil v metropoli Ruské říše a který si získal ruského čtenáře folklórními povídkami z Malorusi, které byly zaplněny ukrajinskými slovy a celými větami – **Nikolaj Vasiljevič Gogol** (1809–1852).

Tajemnost a záhadnost Gogolova díla byla zdůrazňována nejednou; dokonce v samotném názvu moderního českého výboru jeho korespondence (Záhadný Gogol, 1972). V dopise matce z 1. března 1828 píše, že „pro všechny je úplnou hádankou, nikdo se ve mně dobře nevyzná“ a v Autorově zповědi uvádí, že nikdy, dokonce ani nejdůvěrnějším přátelům, nechtěl prozradit nic ze svých nejskrytějších myšlenek. Při běžném výkladu se Gogolovo dílo obvykle dělílo na dvě části: ranou tvorbu, v níž se teprve učil být spisovatelem, představují ohlasy ukrajinského (maloruského) folklóru, které mohly přitáhnout čtenářstvo obou metropolí Ruské říše; zralá tvorba stojí již na hlubších základech, jsouc tvarována také evropskou literaturou, zejména E. T. Hoffmannem a tradicí evropského románu. Gogol se jako mladý Ukrajinec stal v Sankt-Petěrburgu zajímavým „maloruským“ folklórem a ukrajinskou lexikální vrstvou: jeho Večery na vesničce poblíž Dikaňky (Вечера на хуторі близ Диканьки, 1831–32), stejně jako pozdější Mirhorod (Миргород, 1835) obsahující pseudohistorickou novelu Taras Bulba, nemohou sice zapřít romantické jádro, ale současně je přesahují.

Již sama koncepce **cyklické narace**, kterou rámcuje včelař Rudý Paňko, s odstupem lehce ironizující všechny příběhy, ukazuje na to, že folklór, event. hororové historky, jsou pouze první, povrchovou vrstvou Gogolovy prózy. Západní práce o Gogolovi rády zdůrazňují – kromě působení E. T. A. Hoffmanna – také přítomnost W. Scotta a l'école frénétique. Ruské práce – zejména starší sovětské – naopak akcentují folklórnost, tedy lidovost a z toho přímočaře odvozovanou „pokrokovost“.

Pro Gogola je charakteristická archetypální hloubkovost folklórních motivů; jen málokde se setkáváme se zcela racionalizujícím vysvětlením, s absolutním zlehčením; současně je však Gogolovi také cizí absolutní tajuplnost. Mnohem otřesnější je **noetická nejistota**, kterou Gogolovy vyprávěnky evokují. Skrze lidové legendy a pověsti proniká sem magie spolu s prvobytnou úzkostí člověka ze světa a jeho tajemství, z prázdnoty vesmíru; antropomorfizace kosmických sil, která má vést k odstranění úzkosti a strachu, se u Gogola vyskytuje zřídka a je vzápětí zpochybňována. Svět není zdaleka takový, jak se nám jeví; stojí za ním velký stín, který nemůžeme a snad ani nechceme poznat: K. J. Erben se raději zříkal racionálního vysvětlení jevů a podřizoval je nepoznatelnému řádu, Howard P. Lovecraft líčil úděsné jevy jako reflexi lidské úzkosti ze světa – právě oni mohou představovat další dva možné přístupy.

Zatímco magie a mýtus dávají člověku návod k chování a jednání, k tomu, jak se má vyrovnávat s tajemstvím vesmíru, šílenství je naopak projevem selhání člověka v soukolí neznámých sil, podivínství může být odrazem životního stereotypu, z něhož pramení vražedný smutek a deprese (Starosvětští statkáři, Mrtvé duše); svět se pak jeví jako zakletý zámek, který je třeba vysvobodit – jeho zakletost, začarovanost je prezentována jako zvířecost, mechaničnost, loutkové představení, schematičnost, zkamenělost (J. Mann). Mezi Večery ve vesničce poblíž Dikaňky, Mirgorodem, petrohradskými povídkami, Revizorem a Mrtvými dušemi existuje niterná spojitost, která spočívá v hlubinném pohledu na tragédii lidského života, jenž se jeví jako nepochopitelný, neuchopitelný, nesmyslný a nekonečně smutný. Vědomí tíživosti a propastnosti lidského údělu vede Gogola k nasazování masky, ke skrývání toho podstatného, co jen lehce prosvítá za vnějškovými obrysy: jednou to jsou stylizace lidových povídaček, jindy pseudohumorné a pseudosatirické příběhy (Revizor), jinde komičnost figurek (Mrtvé duše) nebo fantastičnost a grotesknost (Nos). Autor jako by chtěl udržet svět vcelku, ale on se mu pod rukama rozpadá. **Člověk není schopen unést svůj úděl, svou lidskou existenci, jeho schopnost nekonečné antropomorfizace a racionalizace slábne, protože z hlubiny všech jevů prosakuje na povrch jejich kluzkost a přízračnost. Člověk není s to udržet svět ve svém vědomí v rozměrech svého lidského chápání, neboť svět není svou podstatou lidský – tato oblundná skutečnost vystupuje z hloubi minulých dějů, z vědomí a podvědomí, z legend a vyprávěnek, které nelze omezit zábavnou funkcí.** V souvislosti s tzv. petrohradskými povídkami západní badatelé často zdůrazňují ruskou realizaci cizích modelů (W. Scott, E. T. A. Hoffmann, littérature frénétique apod.). Gogolovo sblížení s těmito modely je však spíše důsledkem směřování, které lze vidět již v jeho raných povídkách. Gogolova záhadnost spočívá v tom, že před čtenářem simuluje povrchovou vrstvu (variance na ukrajinský folklór), za níž letmo probleskuje směřování k archetypu, ke „stínu“, který leží za lidmi a věcmi. **Vědomí nejistoty, neuchopitelnosti fenoménu světa vede k pocitu smutku a marnosti (pomíjivosti), k depresi z životního**

automatismu, z „mrtvého života“, z „mrtvých duší“. Vede však i jinam: **podloží Gogolovy tvorby je jen odvrácenou stranou „nového vzestupu“, „nového smyslu“, mýtu o člověku, který se obrodí v úsilí o velké, silné Rusko, jež spasí svět.**

Problém „života k neunesení“, který se spolu se snahou proniknout k hlubinám bytí prostřednictvím „vzývání“ mýtů a legend objevuje již v raných povídkách, se znovu v ještě silnější podobě vrací v povídkách se scenérií „umělého“, přízračného města Petrohradu, postaveného reformátorem jakoby proti vůli přírody na mokřinách Finského zálivu. Fyziognomie Petrohradu, například zmíněné Něvské třídy, se stává symbolem přízračnosti, neskutečnosti a záhadnosti světa vůbec. Stává se symbolem nesmyslného běhu, z něhož se noří jednotlivé lidské osudy a zase se do něho vracejí a s ním splývají.

Mrtvé duše (Мертвые души, 1842) bývají pokládány za počátek ruského realismu, i když tkví ještě hluboce v klasicismu (jména postav jako nomen omen, časoprostorová neurčitost) a romantismu (lyrické digrese). Jak ukázaly některé novější výzkumy (J. Mann), dílo směřuje k oživení mechanického soukolí ruského života: Gogol jednak skrytě navazuje na Bulgarinovo didaktické líčení ruského života (Bulgarin byl již za života prakticky vyobcován z ruské literatury a odkazovat na něho bylo pokládáno za velký morální prohřešek; i kniha Istorija russkogo romana z r. 1962 mu věnuje 10 stran, na nichž je dokazováno, jak je bezvýznamný), ale také na koncepci vzestupu člověka, jeho mravního zrání. V tomto smyslu dochází takřkajíc z druhé strany ke kritice soudobého stavu člověka a lidstva než Lermontov: zde lidská bytost naplňuje svou existenci rozvinutím schopností a přitom v pokoře před Bohem, u Lermontova vyzývá Boha romanticky na souboj.

Mrtvé duše jsou invertovanou pikareskní strukturou, v níž se pícaro Čičikov stává nejprve odhalovatelem hrůzného Ruska jako země „mrtvých duší“ („duše“ jako nesmrtelná substance a „duše“ jako nevolník), ale současně jeho skryté síly, hrozivé velikosti a tajemnosti a pociťuje vlastní prozření. Lidé v prvním dílu Mrtvých duší vlastně lidmi ještě nejsou: podobají se věcem (Korobočka), rostlinám (člověk jako tykev, dýně) nebo zvířatům a jejich fyziologii (prasečí rypáky, Nozdrjov, Sobakevič, přežíraní, nekultivované smrkání a plivání). Zde začíná linie, která pokračuje u Dostojevského (hmyz, apokalyptické zvíře v Idiotovi) a F. Kafky (Proměna). Gogol jako tvůrce románu je nový v tom, že se v Mrtvých duších postavy ani scenérie nemění, mění se jen pohled (vision) prostoupený prozřením – toto prozření „postihne“ román na samém konci. Spočívá v upnutí umělecké vize k utopickému obrazu velkého Ruska, jemuž z cesty ustupují jiné národy. Tato vize mění pohled na ruský svět a sugeruje jeho prosvětlení, vývoj k lepšímu („očistec“ ve fragmentu druhého dílu).

Nemá dnes smyslu spekulovat, jak vypadal (by vypadal) třetí díl, v němž měl Gogol vytvořit podle Dantovy Božské komedie ruský ráj; podstatné je to, že vytvořil nový typ románu, který syntetizuje různé umělecké směry, literární rody, depsychologizuje

a schematizuje postavy (postava-automat), ale neumrtvuje je – do pohybu je uvádí prozření vypravěče, respektive změna jeho hlediska („point of view“ H. Jamese).

Svět Mrtvých duší (nevolníků, neživých, tedy duchovně mrtvých lidí, současně pro ortodoxního křesťana Gogola věřícího samozřejmě v nesmrtelnost duše jako oxymóron) je především světem nehotových lidí, mechanických figurek. Takto je také zobrazil ve svých ilustracích vytvářených v ateliéru U Nováků ve Vodičkově ulici pro české vydání z roku 1968 (přel. Naděžda Slabihoudová) slavný malíř František Tichý, ilustrátor F. Kafky a sedmi ruských autorů: sluhové jsou jako čáry, které se mihnou a rozplynou v prostoru. Uprostřed lidí připomínajících spíše zvířata se již v prvním dílu mihnou náznaky vzestupu (Čičikovovy digrese o krásné blondýnce, probuzení citu a tiráda o výjimečnosti ruského slova). Psychoanalytikové poukazují na Gogolovo neheterosexuální, snad i asexuální cítění (ženy v podstatě nikde nevystupují jako erotický objekt).

Gogol nazval svůj román **poémou** a na titulním listě prvního vydání z roku 1842 jsou Mrtvé duše uvedeny jen v podtitulu (Полождения Чичикова или Мертвые души). Již tímto žánrovým určením dává autor najevo důležitost pikareskního žánrového podloží a lyrickoepický charakter díla: lyrický proud představují digrese (liričeskije otstuplenija), které známe ze Sternových sentimentálních románů a z Evžena Oněgina. Týkají se různých tematických okruhů: mládí a stáří, cest, ale především Ruska a jeho poslání. Najdeme tu také známou pasáž o údajném „smíchu skrze slzy“: ve skutečnosti zní tento úryvek takto: „Ještě dlouho je mi divnou mocí souzeno jít bok po boku s mými podivnými hrdiny, obzírat celý nesmírný, prudce se ženoucí život skrze viditelný smích a neviditelné, nepoznané slzy. A daleko je ještě doba, kdy hrozná vichřice tvůrčího zanícení naplní někoho posvátnou hrůzou a dá mu prohlédnout, takže pocítí v zmateném rozechvění velebné hřmění jiných slov...“ (přel. N. Slabihoudová, 1968).

Gogol jde v Mrtvých duších ve stopách Fieldingova pojetí románu jako **komického eposu**: velké a vznešené jevy se ocitají ve směšném kontextu a jsou snižovány; to se týká především literatury (Ovidius, Wertherův dopis Charlottě, Youngova báseň Noční rozjímání, Žukovskij aj.), ale také vsuvné novely Povídka o kapitánu Pětníkovi (Kopejkinovi). **Gogolovo rozpětí mezi komikou, groteskou, absurditou a nově získanou vznešeností a patosem pohlcuje všechny digrese, ale také popisy a dialogy: od směšných rysů, jako je drbání za uchem, žravost, šimrání na patách, shromažďování věcí na hromadu, se dílo prostírá k vizionářství.**

Zatímco tiráda z explicitu prvního dílu Mrtvých duší (dantovské Peklo) o Rusku jako trojce, jíž z cesty ustupují jiné národy z explicitu prvního dílu je psána ještě v podobném kódu vizionářství a mesianismu, u vědomí zvláštního osobního poslání, které Gogol pocítoval, v druhém dílu (dantovský Očistec) je pasáž o Rusku konkrétní a je zakotvena do pojetí postupných reforem, nikoli náhlých skoků a prozření. Básnická síla Gogolovy prózy tu však zřetelně slábné, převažuje deskriptivnost, za níž se tají

sílící autobiografismus (statkář Těťětnikov píše dějiny Ruska, sny o osvobození Ruska, posuny v Čičikovově chování, seznámení s myslícími statkáři-hospodáři, přesvědčení o obrodě člověka skrze slovo, statkář Kostanžoglo má v sobě jistou dávku důstojnosti).

Směřování Mrtvých duší od osvícenského klasicismu libujícího si v komice, groteskně a absurdně k realitě, popisu a fyziognozii přivedlo revolučně demokratického kritika N. G. Černyševského ve studii *Nástin gogolovského období ruské literatury (1855–1856, Očerki gogolevskogo perioda russoj literatury)* k pojmu „gogolovské období ruské literatury“ a v samotném názvu, jak je patrné, použil žánr, který byl pro toto období charakteristický – **črtu** (rus. очерк, resp. „физиологический очерк“). Ta byla dominantním útvarem tzv. **naturální školy** a její poetiky.

Naturální škola (rus. натуральная школа, čes. také „přirozená škola“) je skupina ruských prozaiků čtyřicátých let 19. století, jejímž orgánem byl časopis **Vlastenecké zápisky**, resp. **Domácí zápisky** (Отечественные записки) a **Současník** (Современник). Stoupcenci naturální školy se představili v původních manifestech-almanaších: **Fyziologie Petrohradu** (Физиология Петербурга, 1845) a **Petrohradský sborník** (Петербургский сборник, 1846), které vydával **Nikolaj Někrasov** (1821–1878), pozdější ruský sociální básník a veršový experimentátor. Autorem původně pejorativního označení byl již zmínovaný Fadděj Bulgarin (1789–1859). Pro prozaiky naturální školy byl charakteristický zájem o velkoměsto a stinné stránky jeho života, o společenskou spodinu a lidi zakřiknuté, o zapadlé kouty periferie, o popis, portrét a biografii.

Poetika fyziologické črty (franc. physiologie) se stala základem velkých děl ruské literatury: k naturální škole se v její vrcholné fázi hlásili tehdy začínající ruští prozaici **Alexandr Gercen** (1812–1870), **Fjodor Dostojevskij** (1821–1881), **Alexandr Ostrovskij** (1823–1886), **Ivan Turgeněv** (1818–1883), **Nikolaj Někrasov**, **Michail Saltykov-Ščedrin** (1826–1889), **Ivan Gončarov** (1812–1891) a **Lev Tolstoj** (1828–1910), tedy nejvýznamnější ruští a evropští spisovatelé 19. století. Jejich kořeny tkví právě v této poetice, která je jako základní stavební kostka snadno rozeznatelná i v jejich pozdní a vrcholné tvorbě. Hyperbolicky bychom mohli dokonce říci, že zralý ruský román, jímž ruská literatura získala definitivně přívlastek světová, vznikl na **žánrovém podloží** skládanek fyziologických črt. Český slavista Karel Krejčí nacházel fyziologickou črtu takřka v každé významné próze, která vznikla ve slovanských literaturách (Fyziologická črta v české literatuře, Slovanské literatury I, Brno 1979).

Dílo **F. M. Dostojevského** (1821–1881) je nejrozsáhlejším a nejreprezentativnějším souborem literárních textů, které z naturální školy vycházely. Vznikalo za silného působení N. V. Gogola: je to patrné i tam, kde Dostojevskij Gogola paroduje (Vesnice Stěpančikovo a jeho obyvatelé, Село Степначиково и его обитатели, 1859). V případě prvních próz ze 40. let však nelze mluvit o parodiích, ale spíše o aluzích, reminiscencích, které jako by byly vyvolávány z hlubin čtenářské paměti a literární tradice. Syntetičnost

a zobecňování je ostatně známým rysem děl F. M. Dostojevského, které byly vícekrát konstatovány. Rané povídky a novely (rus. nejčastěji „повесть“) rozvíjejí ještě poetiku Gogolovu – opakují či variují dokonce vlastní jména (nomen omen), „cizopasí“ na Gogolových modelech drobných úředníků. Raná próza Dostojevského spjatá s poetikou tzv. naturální školy přináší přízračnou atmosféru Petrohradu, jejíž proměny jsou signály a reflexemi zvratů lidské psychiky.

Z naratologického hlediska by se na nich jen těžce dokazoval poněkud vyspekulovaný polyfonický princip M. Bachtina. Jsou to naopak vyostřeně monologické konfese, v nichž však jako jistá vícehlasost může působit strategická distance hlavní postavy, vypravěče a autora. Každý, kdo se dnes tak či onak zabývá Dostojevským, musí nutně rezignovat na úplnost registrované sekundární literatury: proto i náš přístup budiž chápán jako výběrový, vztahující se k problému a tématu, které přesahují tvorbu Dostojevského, i když ona – naopak – tvoří jejich přirozené, reprezentativní jádro. Raná tvorba Dostojevského – od prvotiny *Chudí lidé* (Бедные люди, 1846) po *Nětočku Nězvanovovou* (Нечотка Незванова, 1. redakce 1849) – je ještě pupeční šňůrou spjata s předchozí vývojovou fází ruské literatury; nejen se zmíněným Gogolem (petrohradské povídky), ale také s Antonijem Pogorelským (A. A. Perovskij, 1787–1836) a s jeho novelistickým cyklem *Dvojník aneb Moje večery v Malorusku* (Двойник или Мои вечера в Малороссии, 1828), s románem A. F. Veltmana *Srdce a myšlenka* (Сердце и думка, 1838) a ovšem s prózou *Ruské noci* (Русские ночи, 1844) V. F. Odojevského. Současně navazuje na vrstvu světové sentimentalistické literatury včetně Rousseaua a Goetha, na anglický „gotický román“ a na překladatelskou aktivitu autora (V. Hugo, H. de Balzac).

Tato raná konfesní próza má individuální sociální a psychologický rozměr, ale již zde se začínají rozvíjet zárodky „ideje“, oné idee fixe, která ovládne vrcholná díla: motiv a zárodečná idea vytvářejí drobný prozaický útvar nebo fragment rozsáhlejšího útvaru, který směřuje od poetiky konkrétního k filozofickému symbolu; tento postup je charakteristický i pro vývoj dětských postav, přírodního exteriéru a interiéru.

Chudí lidé (Бедные люди, 1846) jsou svérázným uměleckým gestem Dostojevského, jímž reaguje na značně limitovanou poetiku přirozené (naturální) školy. Povídka je na ní založena tematicky: život dvou drobných lidí ve velkoměstě, problém chudoby, sociálního a osobnostního útisku a ponížení, poetika toposu „koutu“ (угол) a chtění samoty (уединение) i jako lidská izolace a bezvýhodné osamění (одиночество). Současně se však obloukem vrací k senzitivnosti prózy 18. století již svou epistolární formou. Dopisy Varvary Dobroselovové jsou spíše jen reflexí dominantních sdělení Makara Děvuškina: obě části korespondence zdůrazňují smutek, drobné starosti a vědomí vlastní malosti (заботы, огорчения, неудачи) a trapnosti. Zoufalá odluka korespondentů ještě nespočívá v rozvrácenosti jejich nitra, v destruktivní úloze ideje, ale ve společenské degradaci, chudobě a objektivní nemožnosti tvarovat vlastní životy. Psychologická tragédie

korespondentů spočívá v sociální vykořeněnosti: nepatří ani k venkovu ani k městu, nepatří ani k nevzdělanému lidu, jejich smutek a deprese vyplývají ze vzdělání (četba) a citů, které vyjadřují nesoulad se světem.

Zatímco Chudé lidi autor označuje jako „román“, novela Dvojník (Двойник, 1846) má podtitul Петербургская поэма. Je to název gogolovský a jde tedy o zdůraznění lyrické složky v tom smyslu, že je to „prozaická báseň“ o rozpadu lidské bytosti v tlacích světa. Jakov Petrovič Goljadkin, který jednoho dne objevuje svého „mladšího“ dvojníka, jenž se stává jeho zkázou, uvádí téma „Doppelgängera“: rozpad osobnosti a její dvojníkové zrcadlení je přirozeným pokračováním deprese a tesknoty Chudých lidí, materializací vnitřních rozporů a nedosažitelných cílů. Na počátku je nemoc úředníka Goljadkina, který navštěvuje „doktora medicíny a chirurga“ Rutenšpice. Pak se místo do úřadu nechává dovézt k Izmajlovskému mostu na oběd – u známých ho však odmítají přijmout. Při všech akcích jej provází sluha Petruška, mlčenlivý, někdy brblající a drze komentující, mechanická, loutkovitá postava. Vlastnímu Goljadkinovu rozdělení osobnosti předchází duševní otřes spojený s toposem Sankt-Petěrburgu a počasím, které se stává spouštěcím mechanismem deprese a šílenství.

Děšť, vítr, sníh, bláto, mlha tvoří přízračný topos umělého města, které vzniklo jakoby proti přírodě na vysušených blatech Finského zálivu: každé století se opakující zátopy jako by byly mstou tajemných přírodních sil (Puškinův Měděný jezdec). V takových nocích dochází k transformaci lidské bytosti, k rozštěpu jedince – vzniká dvojník Goljadkin mladší, který svůj protipól postupně vytlačuje ze zaměstnání, bere mu dívku a vystavuje ho všeobecnému posměchu. M. Bachtin pokládá za hlavní sémantickou osu díla Dostojevského motiv pranýře a obavy z pranýře, což je přirozená součást středověké karnevalové kultury. Šílenství, rozpad osobnosti jako plod permanentního strachu je výrazem hrůzy člověka z člověka, resp. z mezilidských styků a jejich zákeřnosti: nervní strategie mezilidské komunikace od přehnaného lichocení až k naprostému rozchodu, od tzv. rozumné besedy k hysterickému výstupu tvoří hlavní sémantickou síť novely, včetně problému lidské tváře a masky, ironie a sebeironie, psychického masochismu a sadismu. Psychické stavy, které tu jsou líčeny, jako nespavost a halucinace, jsou znamením probíhajícího rozkladu: častý výskyt slova stesk (тоска), hrůza (ужас), zběsilost (бешенство), propast (бездна) a popisy psychosomatických stavů (mrtvení hrůzou, mrazení, bušení srdce, smutek jako by vyřízl srdce z hrudi) dotvářejí hrdinovu tragickou proměnu. Neustálý strach z komplikace, obava z nadřizených, totální a permanentní nejistota neobratně maskovaná nervní žoviálností a projevy přehnaného sebevědomí, které se posléze bortí v hrůze, předzvěst zániku a smrti, stejně jako strach z výsměchu vyjadřují hrůzu ze samotné lidské existence. Psychologická motivace začíná vytlačovat primárně sociální vrstvy, které převládaly v Chudých lidech; strach z výsměchu davu (толпа), strach z davového šílenství lidí je tu projevem krachu mezilidské komunikace a jejího původního smyslu.

Na počátku prosince 1845 četl Dostojevskij některé kapitoly z Dvojníka na večírku u Bělinského a měl úspěch (mladý I. S. Turgeněv, který byl přítomen, slyšel podle svědectví Dostojevského jen polovinu čtení, všechno pochválil a rychle odjel, velmi prý kamsi spěchal). Po publikaci se však Dvojník setkal s negativní odezvou. I když novela nepřekračuje model sociálně psychologického románu, objevují se tu také náznaky hrdinova tvarování **nějaké ideje** – v tom chtěl Dostojevskij pokračovat po návratu z nucených prací a pokusit se o novou redakci Dvojníka, „petrohradské poémy“. Mezi scénami, které byly určeny pro novou verzi, je zapojování Goljadkina do politiky (kroužek Petraševského, na který Dostojevskij tolik doplatil), Goljadkinovy sny stát se Napoleonem, Periklem, vůdcem ruského povstání. V 60. letech (1861–65) se již Dostojevskij zabýval tím, že nového Dvojníka nasytí ideologií a politikou. Po pravdě řečeno – původní Dvojník ze 40. let je ještě silnou pupeční šňůrou spjat se sociálními a utopicko-socialistickými kořeny Dostojevského; ostatně již proměna Goljadkina (podle Dašova slovníku *голяда, голядка = голь, нищета*) na tyto sociální, nikoli čistě psychologické prameny odkazuje.

Původní Gogolova myšlenka sociální degradace a touhy člověka naplnit své společenské poslání je tu rozvinuta ve směru psychologizace, ale sociální základna fantastických scén není zcela opuštěna. Rozštěp osobnosti, dvojnictví se více opírá o Gogolovu vizi v *Nosu* (Нос, 1836) než o Hoffmannova Doppelgängera. Gogolovy Bláznovy zápisky (*Записки сумасшедшего*) se také pohybují kolem „snění o moci“ (Popriščin se cítí být španělským králem), stejně jako uvedená verze Goljadkinova vývoje.

Román v devíti dopisech (*Роман в девяти письмах*, 1847) se stále pohybuje v řečišti Gogolových zdvojených postav (Dobčinskij – Bobčinskij nebo Ivan Ivanovič a Ivan Nikiforovič): korespondence Petra Ivanyče a Ivana Petroviče je vlastně hledáním nové identity; jako by dva kousky z původního, nyní však roztrženého celku horečně hledaly samy sebe a své nové spojení. Od vzájemných sympatií až po nenávisť se vyvíjí tón dopisů, které nemohou nepřipomenout komunikační bariéry Franze Kafky: naši Doppelgängeré se stále hledají a nemohou se setkat. Epistolární forma odkazuje k Chudým lidem, ale sociální motivace se tu vytrácí, zůstává psychologická a existenciálně komunikativní kostra. Panem Procharčinem (*Господин Прохарчин*, 1846; autor jej označuje jako povídku, „рассказ“) se Dostojevskij vrací ke gogolovskému úředníčkovi, nejprůměrnějšímu průměru, který žije v tmavém a skromném koutku (угол). Tajemná nemoc Semjona Ivanoviče Procharčina (nomen omen: харча = strava, jídlo) projevující se jako nejistota, zmizení a psychické onemocnění má své kořeny v podivínském způsobu života. Právě v Panu Procharčini se již objevují otevřeně motivy „velké ideje“ napoleonského ražení. Strach před davem, krize, existenciální nejistota se projevuje v přerývané řeči, v opakování stejných slov, v nedokončených větách, v horečnatosti a někdy nesmyslnosti promluv. Komunikace za každou cenu, tedy i nesmyslná komunikace, komunikace pro komunikaci, je tím, oč jeho postavy zarputile usilují: navázání komunikace však s sebou

nese lidský konflikt a nakonec její zhroucení. Současně však – zatím jen v drobných útržcích textu – cení na nás zuby osudová otázka: a není celá komunikace lidí jen průhledná maska, která skrývá nedozírné, strašlivé hlubiny lidského nitra, do nichž ve vlastním zájmu lépe nenahlížet, ony příšery a hrůzné postavičky, onen skutečný, strašný svět, jehož otevření se tak báli Žukovskij, Tjutčev i Gogol? Ti všichni nakonec našli kompenzaci v nacionální ideji velkého Ruska: Žukovskij v ódách a publicistice, Tjutčev v pozdní reflexivní lyrice, Gogol v Tarasu Bulbovi a Mrtvých duších.

V tomto bludném kruhu (od psychicky narušené osobnosti k ideji Ruska, světa, kosmu a pak k nekonečné důvěře a naprostému odevzdání) se pohybují i postavy dalších raných povídek. Bytná (Хозяйка, 1847) geneticky spojená s Gogolovou Strašnou mstou, se obohacuje o detektivní zápletku a folklórní živel, současně však posiluje téma výchozí ideje a systému. Hlavní postava Ordynov na takovém systému pracuje, ale bližší zmínka o něm chybí: Ordynov žije opět ve starém koutě (старый угол) ve změti chaotických petrohradských uliček, žije jako „malý člověk“, je osamocen, ale současně našel svou vášeň ve vědě, po ulicích se pohybuje jako odcizený poustevník. Děj povídky (повесть) se opět odehrává v Petěrburgu, kde podivín (чудак) Ordynov dumá o své vědě a setkává se s novými lidmi. Jeho výjimečnost ho vede k úvahám o samotě a nedostatku lásky. Existenciální ohroženost a napětí psychiky na sám okraj však vede nejen do propasti šílenství, ale také k bolestnému odstraňování nových iluzivních masek, včetně mezilidské komunikace, jimiž lidé zastírají, tabuizují (aby si uchovali alespoň zdánlivou psychickou rovnováhu) skutečnou strašlivou podstatu člověka a světa, dosud neznámou pravdu a hrozné tajemství, jehož vyslovení by lidstvo zničilo.

Zatímco povídka Polzunkov (1848) rozvíjí „komunikační model“ šaškovství, jímž člověk připoutává pozornost a navazuje komunikaci, Slabé srdce (Слабое сердце, 1848) vychází z autobiografie, konkrétně ze vztahu mladého Dostojevského k prozaikovi J. P. Butkovovi (byl tradičně řazen k naturální škole), který mu posloužil jako prototyp Vasji Šumkova (také Butkov měl být odveden na vojnu, ale díky vydavateli A. A. Krajevskému se to nestalo): povídkový Vasja však z této hrozby zešílí; s jeho dívkou se pak přítel Něfjodov setkává už jako s vdanou, ale stále znovu prožívající tragédii snoubence.

Do popředí díla F. Dostojevského se dostávají lidé, kteří si vytvářejí vlastní, uzavřený svět jako obranu před světem přízraků, jenž je obklopuje: jsou to „události“ (Чужая жена и муж под кроватью. Происшествие необыкновенное, 1848), „zápisky“ (Честный вор. Из записок неизвестного, 1848) a vzpomínky (Белые ночи. Сентментальный роман. Из воспоминаний Мечтателя, 1848). Hrdina a vypravěč Bílých nocí je Snílek jako „bytost středního rodu“, o nichž Dostojevskij píše v tzv. Petrohradském letopisu (počáteční redakci Bílých nocí). Na jedné straně tu je podivná bytost připomínající zrcadlové dvojníky a navazující tak na A. Pogorelského a V. F. Odojevského, na straně druhé tu končí introvertní linie tvorby Dostojevského: **velká epika již nevyjadřuje jen**

nepřijetí tohoto světa a duchovní izolacionismus, ale manifestuje nový psychosociální labyrint a především realizaci ideje, která svět změní, ideje, která však sama má podvojnou podstatu jako celý přízračný svět. Tuto vývojovou linii zahajuje nedokončený román *Неточка Незванова* (1849). Současně je zřejmé, že nové transformace spjaté s novým prohlédnutím a novým viděním člověka a světa vyžadují jinou prozaickou polohu a jiný žánr: místo povídky se objevuje román, v tomto případě jako torzo. Po návratu z nucených prací musel Dostojevskij překonat ještě celou sibiřskou zkušenost, musel se „prokousat“ materiálem, kterým byl zavalen, ale odkud znovu, pomalu, ale jistě prosvítají obrysy toho, k čemu došel v *Slabém srdci* a v románových fragmentech *Нéтоčky Нэзвановové*: světa jako přízraku, který bude měněn ideou silného jedince.

Oproti mladému Dostojevskému²⁵ je románová tvorba **Ivana Sergejeviče Turgeněva** tradičně evropská, vyrůstající z povídkového a novelistického tvaru a neustále se k němu vracející. Trs jeho románů vzniká jako by pod tlakem politické reality: Turgeněv – stejně jako jeho vrstevníci řazení k „*naturální škole*“ – vychází z fyziologické črty (physiologie) v Lovcových zápiscích (*Записки охотника*, souhrnně 1852), v novele *Rudin* (1856) a dospívá ke generačnímu románu *Otcové a děti* (*Отцы и дети*, 1862).

Struktura fyziologické črty však prosvítá i zde, a sice v poetice schematického protikladu, přičemž syntetičnost románu tento protiklad překonává, podobně jako **Ivan A. Gončarov** ve *Všedním příběhu* (*Обыкновенная история*, 1847). Turgeněvovy romány mají dynamickou strukturu, Gončarovovy dospívají k statickému modelu a k apoteóze klidu a pasivity (*Oblomov*, 1859) – nikoli nadarmo se o Gončarovovi mluví jako o novoklasicistovi (působení Winckelmannova pojetí řeckého umění). Dokonce i dynamický žánr cestopisu ve *Fregatě Pallada* (*Фрегат Паллада*, 1858) je u Gončarova statickou, deskriptivní strukturou. Jádrem Turgeněvových románů je naopak milostná zápletka známá z francouzského románu, například ve *Šlechtickém hnízdě* (*Дворянское гнездо*, 1859), i když jde o kronikový prostor, tedy přesně vymezenou lokalitu (ruská provincie, vesnický statek). Románům *Dým* (*Дым*, 1867) a *Novina* (*Новь*, 1876) se někdy říká „*politické*“: Turgeněv jimi vstoupil do okruhu, který vytvářely **romány o „nových lidech“** (N. G. Černyševskij, A. V. Slepcev) a on sám (*Vpředvečer*, *Накануне*, 1860) a „*antinihilistické romány*“. Tato díla reprezentují na ruské půdě **model výchovného románu** (*Erziehungsroman*): v románu o „*nových lidech*“ ideje přetvářejí člověka k lepšímu, v **antinihilistickém románu** tytéž ideje vedou člověka ke zlu, proti božímu řádu a tradici. Turgeněvův román je románem ideové deziluze: ideje ve střetu s realitou ztrácejí sílu, ukazuje se, že to jsou jen ušlechtilé přeludy.

Mladý **Lev N. Tolstoj** také vycházel z poetiky *naturální školy*, ale více se od samého počátku soustředil na problematiku lidského individua, jeho senzitivnost a vyspívání. Lidská komunita pro něho není neřešitelným, křečovitým pokusem vyjít z úzkostí svého

25 Viz V. Terras: *The Young Dostoevsky. A Critical Study*. Mouton, Hague 1969.

já, ale přirozeným prostorem toho, co člověka přesahuje: prý právě moravští bratři zaujali mladého hraběte motivem bratrství všech lidí.

Poetika jeho raných próz je preromantická nebo ještě přesněji předromantická v tom, jak navazuje na Sterna a Rousseaua; to jí umožnilo nechtěně **anticipovat modernu a snad i postmodernu** (popis jednoho dne jednoho člověka, deskripce interiéru a jeho reflexe v psychice – to vše může připomínat Marcela Prousta nebo Jamese Joyce; s těmito vzdálenými ohlasy Tolstého stylu souvisí i hypotéza o „postmodernismu“ A. Solženicyna v *Jednom dni Ivana Děnisoviče*²⁶).

Volně spojená autobiografická trilogie *Dětství* (Детство, 1852), *Chlapectví* (Отрочество, 1854) a *Jinošství* (Юность, 1857) vycházejí z mortivů, které kultivoval již v rané črtě *Historie včerejšího dne* (История вчерашнего дня, 1851): minuciózní popisy smyslově zatížených detailů, které – nepostřehnuty – jsou často klíčem k velkým událostem. Tuto metodu využil v črtách *Vpád* (Набег, 1853) a *Kácení lesa* (Рубка леса, 1855) a dále v *Sevastopolských povídkách* (Севастопольские рассказы, 1855), *Statkářově jitru* (Утро помещика, 1856), *Luzernu* (Люцерн, 1857), v *Markérových zápiscích* (Записки Маркера, 1855) a jinde.

Tyto rané prózy, jimiž si mladý autor připravoval půdu k románovému tvaru, mají charakter črt, deníkových zápisů nebo dokonce reportážních fragmentů. Z nich staví žánrové podloží svých románových staveb – tři románů, které ho proslavily (*Vojna a mír*, *Anna Kareninová*, *Vzkříšení*).²⁷

26 Viz R. Porter: Solzhenitsyn's One Day in the Life of Ivan Denisovich. Bristol Classical Press, Critical Studies in Russian Literature. Bristol 1997)

27 Viz kapitulu *Naturální škola jako východisko z naší knihy Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti*. Ed.: Jaroslav Malina, obálka, grafická a typografická úprava Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta, ilustrace Boris Jirků. Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, Brno 2005, 209 s.

10. Gogolovi Starosvětští statkáři a starověký mýtus

Snad toto téma – jakkoli v kontextu druhého života antického mýtu ve středověku a renesanci neobvyklé – má své opodstatnění vnitřní i vnější. Tím vnějším může být snad i to, že právě ruský badatel, také medievista či medievalista, dnes módní na celém Západě, i když jeho obliba započala zásluhou Julie Kristevové skrze Bulharsko ve Francii v semináři Rolanda Barthesa, sepnul ve svém díle antiku, přesněji helénský román, středověk, přesněji lidovou kulturu středověku a renesance v díle François Rabelaise, a vrchol ruské a světové literatury, přesněji dílo F. M. Dostojevského, tedy Michail Bachtin, podivuhodně související i s touto univerzitou a její Filozofickou fakultou²⁸: v zimním semestru 1913 ho v Oděse na Novorossijské univerzitě učil její tehdejší prorektor a medievista či medievalista Sergij Vilinskij, po bulharských emigrantských peripetiích smluvní a posléze i řádný profesor Masarykovy univerzity.²⁹

Dílo ruského spisovatele Nikolaje Vasiljeviče Gogola vyvolává neustále otázky a působí do značné míry i dnes tajemně: proti výkladům o realistickém Gogolovi stojí modernistické pojetí z pera Vladimira Nabokokova a jiných. Gogol elitní a výlučný hledí na čtenáře například ze stránek mezinárodního sborníku *Gogol: Exploring Absence. Negativity in 19th-Century Russian Literature* (Edited by Sven Spieker. Slavica, Bloomington, Indiana University, 1999), kam přispěli známí slavisté, jejichž studie byly anglicky napsány nebo do angličtiny (pověštinou americké) přeloženy. Ona elitnost se však netýká ani tak idejí a koncepcí jako jejich vyhraněnosti a jednosměrnosti: přeškrtnuté „o“ (ø) v Gogolově jménu v titulu není proslulé dánské „ø“, tedy speciální grafém, ale signál oné v podtitulu proklamované negativity, ambivalence, „0“ (zéro), jak je uváděna v některých studiích – sám Gogol zdůrazňoval tuto „nulovost“ ve svém jménu.

Gogol byl a je chápán dvojím způsobem: buď jako typický Rus reflektující ruství v širokém slova smyslu (byť je rodem Ukrajinec), nebo jako milovník groteskna a absurdna, jako ruský hoffmannista, který šel ve stopách svého učitele až do krajnosti, a stal se tak předchůdcem moderny a v něčem i postmoderny. Oba přístupy vycházejí z reality

28 Viz R. Porter: Solzhenitsyn's One Day in the Life of Ivan Denisovich. Bristol Classical Press, Critical Studies in Russian Literature. Bristol 1997)

29 Viz kapitolu Naturální škola jako východisko z naší knihy Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti. Ed.: Jaroslav Malina, obálka, grafická a typografická úprava Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta, ilustrace Boris Jirků. Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, Brno 2005, 209 s.

Gogolova díla, jsou sice v rozporu, ale mohou být chápány i komplementárně. Editor uvedeného svazku (z katedry germánských, slovanských a semitských studií v kalifornské Santa Barbaře) **Sven Spieler** nazývá svůj článek, v němž sumarizuje všechny příspěvky, *The Presence of Absence in Gogol*. Tato stať se seriózně opírá o vybrané pasáže z Gogola, o jeho snahu zmizet, stát se nulou, absentovat, vytvářet onu zmíněnou negativitu, formovat oscilaci mezi vším a ničím, hypertrofovat a hypotrofovat. Klíčovým místem, které se ve sborníku několikrát vrací, je pasáž z prvního dílu *Mrtvých duší*, kde se materializuje Rusko, avšak negativně: píše se, co Rusko není, a srovnává se v podstatě s italskou scénérií, kde Gogol *Mrtvé duše* psal. Nemusí to však být tajuplné, ale podle mého soudu jsou tyto groteskní fragmenty folklórní antiteze. Řekl bych, že je to problém, který prochází jako červená nit celým Gogolovým dílem a je snad i pravou příčinou zmíněné dichotomie jeho vnímání: folklór k nerozeznání zapojený do tzv. moderních postupů, groteskních a absurdních.

Podobné rysy má v Gogolovi práce s antickými motivy. Ve sborníku je i skvělá stať **Borise Gasparova** (Columbian University, New York) *Alienation and Negation: Gogol's View of Ukraine*, s níž by však mnozí Ukrajinci asi nesouhlasili, ale která zprostředkovaně souvisí s naším tématem. Jádrem jeho výkladu je Gogolovo dvojí odcizení od Ukrajiny i od Ruska, přičemž Ukrajina je přítomna v jeho Rusku (Velkorusko a Malorusko) i v odstupu od něho.

Gogol měl ctížádost naplnit svoje poslání Malorusa (Ukrajince) skrze velikost Ruské říše, která je dědičkou velkých říší starověku: odtud jeho zdůrazňování historie a historicity a jeho přednášky na Petrohradské univerzitě, touha napsat Dějiny světa. Souvisí to ovšem s dávnou ruskou středověkou koncepcí Moskvy jako třetího Říma, přičemž čtvrtý už nebude. Na Ukrajinu situoval ostatně Gogolův krajan a vskutku první autentický ukrajinský, ale i ruský spisovatel, biliterát Ivan Kotljarevskij na sklonku 18. století děj své travestie Vergiliový Aeneidy s postavkami Ukrajinců, Rusů a Poláků jako vystřižených z lidové loutkohry vertepu: tedy již první velké ukrajinské literární dílo se opírá o antický text. Gogolův pobyt v Itálii, kde v Římě na Via Felice (nyní Via Sistina) napsal *Mrtvé duše*, jeho přitahování univerzalismem katolické církve a s ní spínaných uměleckých projevů, zejména baroka, a odkazy na antiku v jeho díle jsou všeobecně známy. Dokládá jimi spojitosti své první, druhé i třetí vlasti vlasti (tedy Ukrajiny, Maloruska, Ruska a Itálie) a přesvědčení o své východoslovanské říši jako nástupci antiky a její dědiče.

Gogolovo dílo se vyznačuje vysokou mírou otevřenosti textu. Tato vlastnost je u Gogola dána mimo jiné nejasností základních časoprostorových kategorií. Například angličtí badatelé se domnívají, že tzv. Gogolovy chyby, například v *Mrtvých duších*, jsou způsobeny nepozorností spisovatele, jeho neukázněností, zatímco J. Mann je chápe jako součást poetického systému.³⁰ Například na otázku, kdy a kde se prozaická poéma *Mrtvé duše*

30 Ю. Манн: Формула онемения у Гоголя. Известия АН СССР, серия литературы и языка, 1971, п. 1; Түз: О жанре „Мертвых душ“. Известия АН СССР, серия литературы и языка, 1972, п. 1.

odehrává, dává text různorodé, navzájem se vylučující možnosti. Proti koncepci Gogolovy nedůslednosti stojí Mannovo pojetí, spatřující v každé Gogolově „chybě“ filozofický záměr, související například s postuláty osvícenské a romantické estetiky. Otázka, jak vznikaly tyto nedůslednosti, které se podílejí na formování „otevřeného“ textu, není tak důležitá, jako příčiny této otevřenosti, respektive odpověď na otázku, jaké konkrétní prvky strukturu díla „otevřejí“. Je zřejmé, že tzv. složitý text demonstrující na první přečtení svou mnohoznačnost a symboličnost, nemusí dávat tolik interpretačních možností jako jednoduchý syžet, který se však několika prvky rozevírá do větší významové hloubky.

Dokládají to interpretace *Starosvětských statkářů* ze sborníku Mirhorod: oba tzv. maloruské (ukrajinské) sborníky koncipoval Gogol jako exploatace tehdy módní látky: ukrajinský folklór byl tehdy v ruské metropoli v módě.³¹ Interpretační zrádnost povídky si uvědomoval už V. G. Bělinkij, když o ní mluvil jako o klasické slzavé komedii (slěznaja komedija).³² Jako rozpornou charakterizují podstatu textu i badatelé ruští, západoevropští a američtí. V. V. Jermilov mluví o „satirické idyle“³³, G. A. Gukovskij se kloní k idylické povaze povídky, ale nepopírá její tragikomickou strukturu. Text chápe jako souboj tragiky a komiky a nachází tu spojitost s osvícenskou koncepcí růstu lidské osobnosti, s možností její obnovy.³⁴ Tato dualistická koncepce Starosvětských statkářů se pak opakuje u dalších badatelů. Jako „satiric idyll“ ji hodnotí V. Erlich³⁵, podobné názory prezentují V. Setschkareff³⁶, F. C. Driessen³⁷ a H. Günther. Güntherovu pojetí forem a funkcí groteska u Gogola pochopitelně vyhovuje dualistická koncepce, která soubojem tragických a komických prvků implikuje grotesknost situací.³⁸ Driessen tvrdí, že bukolický materiál je traktován ironicky. Idyla se nemůže ztotožnit s vášní (vývoj vášně ve zvyk); autor se přiklání spíše k idylické povaze povídky – idyla není zničena zevnitř, ale zvnějšku (po smrti manželů Tovstogubových je idyla maloruské usedlosti zničena novými majiteli, kteří ji nechají zpusťnout). Spíše satirickou vyostřenost povídky zdůrazňují R. Parolek a J. Honzík.³⁹

S rozvojem genologie začíná vznikat monistická koncepce Starosvětských statkářů: povídka už není chápána jako rezultat souboje protikladných prvků, ale jako celistvost vybudovaná na základě obrácení žánrového půdorysu. R. Poggioli mluví o invertované

31 Pospíšil, I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století, Brno 1995, kapitola Podivinství a šílenství jako podloží tvorby N. V. Gogola, s. 46–53.

32 V. Г. Белинский о Гоголе. Статьи, рецензии, письма. Москва 1949.

33 В. В. Ермаков: Гений Гоголя. Москва 1959.

34 Г. А. Гуковский: Реализм Гоголя. Москва – Ленинград 1959.

35 V. Erlich: Gogol. New Haven and London, Yale University Press 1969.

36 V. Setschkareff: N. V. Gogol. Leben und Schaffen. Berlin 1953.

37 F. C. Driessen: Gogol as a Short Story Writer. Mouton, Paris – The Hague – London 1965.

38 H. Günther: Das Groteske bei N.V. Gogol. Formen und Funktionen. München 1968.

39 R. Parolek – J. Honzík: Ruská klasická literatura. Praha 1977.

ekloze.⁴⁰ Objevuje se i freudistické pojetí.⁴¹ Koncepce „obrácení žánrového půdorysu“ se neomezuje jen na interpretaci Gogola; podobně byl například Kafkův Zámek pochopen jako invertovaný román s romantickou zápletkou (romance).⁴² V rámci obou koncepcí se realizují různá ideově tematická pojetí: povídka je chápána jako líčení transformace lásky a jako ústup od ní, jsou tu spatřovány opozice plodnosti a neplodnosti. Pulcherija Ivanovna umírá bezdětná; plodný svět jako by se vysmíval neplodnosti jejího manželství. Jindy se text chápe jako filozofická povídka o přerůstání vášně ve zvyk.⁴³

Spojitosť s mytickým vyprávěním o Filemonovi a Baukidě uvádí autor explicitně na samém počátku: „Если бы я был живописец и хотел изобразить на полотне Филемона и Бавкиду, я бы никогда не избрал другого оригинала, кроме них.“ Tato souvislost se starořeckým vyprávěním o Filomenovi a Baukidě, včetně úvodního popisu scenérie, vyvolává představu idyly (eidyllion = obrázek), bezkonfliktního, statického „obrázku“ životní pospolitosti. Jak známo, stařenka Baukis a její manžel Filemon z Frygie poskytli podle tohoto vyprávění jako jediní z kraje pohostinství putujícím Diovi a Hermovi. Bohové trestají lakotné obyvatele kraje tím, že je zaplaví vodou, pouze Baukidin dům zůstává nedotčen a promění se v chrám. Oba stařečci v něm slouží a hlídají jej a po smrti je bohové odmění tím, že umírají společně: Baukis se promění v lípu a Filemon v dub a objímají se větvemi.

V ruské kritice 19. století mluvil V. G. Bělinskij o Gogolovi jako o mistru, který dokáže poetizovat všednodennost a mluvil o reálné poezii, tedy o realismu, N. G. Černyševskij zase o gogolovském směru. I zde si Gogol historik a manipulátor pohrával s mytovanou narací.

Idyla v literatuře bývá tradičně pokládána za překonaný žánr nebo metodu vidění skutečnosti; nutno si však uvědomit, že její postavení v myšlení i v literatuře je také v současnosti významné. Idyla je naplněním ideálu, je to věčné království, věčná existence. Naplnění například společenského ideálu předpokládá také vytvoření svého druhu idyly, vyostřeně řečeno, smyslem ideálu je vytvoření idyly; idyla je projekcí ideálu. V *Starosvětských statkářích* je tato „věčnost“, státnost, neměnnost idyly narušována jejím poklesem a vytvářením sémantických opozic. Vyjdeme-li ze srovnání s mýtem o Filomenovi a Baukidě, zjišťujeme, že jejich pohostinství se mění v kulinářské požitkářství, láska a vášně ve zvyk, velikost v malost, nesmrtelnost v smrt. Služebnictvo manžele

40 R. Poggoli: Gogol's Old-Fashioned Landowners. An Inverted Eclogue. *Indiana Slavic Studies*, III, Bloomington 1963, s. 54–72.

41 Hugh Mc Lean: Gogol's Retreat from Love: Toward an Interpretation of Mirgorod. *American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*. The Hague 1959, s. 225–243; R. A. Peace: Gogol's Old World Landowners. *The Slavonic and East European Review*, October 1975, s. 504–520.

42 E.-M. Kröllner: Kafka's Castle as Inverted Romance. *Neohelicon* IV, 3–4, Budapešť 1976.

43 Podrobněji viz naši studii Gogolovi Starosvětských statkářích jako polyvalenční text. In: Gogol a naše doba. Univerzita Palackého Olomouc 1984, s. 92–99.

okrádá, dojemné dialogy jsou dětinské a trapné (šedesátiletý Afanasij Ivanovič chce jít na vojnu), tragičnost konce nabývá rysů směšnosti (okolnosti pohřbu Pulcherije Ivanovny, při němž svítí slunce, kojenci pláčou na rukou matek, zpívají skřiváci a pobíhají děti). Na základě syntagmatické souvislosti (Filemon a Baukida, idyla) vytváříme další, vnitřní, paradigmatickou sondu (podlamování idyly) a od ní směřujeme k dalšímu syntagmatu – zánik idyly je způsoben tím, že se do idylického půdorysu projektuje životní dráha člověka (minulost a mládí je prezentováno v náznacích vzpomínek, přítomnost svědčí o úpadku sil a degeneraci citů). Statičnost a věčnost idyly je tak zachována, zatímco v *Starosvětských statkářích* vede smrt protagonistů ke konci idyly. Statická idyla se dynamizuje líčením životní dráhy člověka a snahou dobrat se jejího smyslu. Místo cyklického času starořecké báje se zavádí čas lineární (postupný). Stěžejní úlohu ve sledování dráhy člověka a v aplikaci kategorie změny má vypravěč.

Na počátku pouze líčí idylickou scénérii, později do ní sám vstupuje: vstupem do scenerie se také dynamizuje jeho hodnocení. V prvních větách zdůrazňuje blahodárnou izolovanost idyly a její přirozenou a pozitivní uzavřenost před zlobou světa. Později si vypravěč uvědomuje, že hromadění nekonfliktních pozitiv může vytvářet směšné, groteskní situace. V jeho líčení se právě hromadění pohostinství mění v požívačnost, hromadění láskyplných gest v šedivý zvyk, hromadění velikosti v malost, vznešenosti v směšnost. Idyla tedy nekončí zásahem zvenčí, ale její zánik tkví v ní samé, respektive v lidech, kteří ji vytvořili a jsou její součástí. Historik Gogol ukazuje vypravěče jako volný prvek dějinného vývoje, jako jeho lidský faktor, spoluvytvářející historický pohyb: ani idyla se nemůže zastavit, nestojí totiž vně dějinného vývoje, ale je jeho součástí. Člověk touží po zastavení času a nesmrtelnosti, ale zároveň po pohybu a změně, je nadšen idyly, ale vzápětí ji snižuje, neboť chce být spoluvůrcem skutečnosti. V statické idyle je naopak lidská aktivita, uvádějící v pohyb hodnocení, myšlení a činy, nežádoucí, neboť vede k její likvidaci.

11. Světový autor: trojí Dostojevskij

Dílo F. M. Dostojevského (1821–1881) je nejrozsáhlejším a nejreprezentativnějším souborem literárních textů, v nichž kategorie šílenství působí na žánr a tvar. Rané dílo Dostojevského vznikalo za silného působení N. V. Gogola: je to patrné i tam, kde Dostojevskij Gogola paroduje. V případě prvních próz ze 40. let však nelze mluvit o parodiích, ale spíše o aluzích, reminiscencích, které jako by byly vyvolávány z hlubin čtenářské paměti a literární tradice. S tímto navazováním souvisí výskyt a funkce motivů šílenství. V rané tvorbě Dostojevského představují různé typy šílenství sociálně psychologickou kategorii; později se vyvíjejí ve svérázný emblém lidského osudu a lidského bytí vůbec a stávají se kategorií existenciálně filozofickou. Syntetičnost a zobecňování je ostatně známým rysem děl F. M. Dostojevského, které byly vícekrát konstatovány. Rané povídky a novely rozvíjejí ještě poetiku Gogolovu – opakující či variující dokonce vlastní jména (nomen omen), „cizopasí“ na Gogolových modelech drobných úředníků. Raná próza Dostojevského je spjata s poetikou tzv. naturální školy, se špinavými interiéry petrohradských bytů a s přízračnou atmosférou Petrohradu, jejíž proměny jsou signály a reflexemi zvrátů lidské psychiky.

Dostojevskij na protest proti jednoznačně sociálně orientované naturální škole navazuje na vrstvu světové sentimentalistické literatury včetně Rousseaua a Goetha, na anglický „gotický román“ a na vlastní překladatelskou aktivitu (V. Hugo, H. de Balzac). V této rané konfesní próze má tedy šílenství individuální sociální a psychologický rozměr, ale již zde se začínají rozvíjet zárodky „ideje“, oné *idée fixe*, která ovládne vrcholná díla: drobný tvar a zárodečná idea vytvářejí drobný prozaický útvar nebo fragment rozsáhlejšího útvaru.

Ranou vývojovou fází – čili „mladého Dostojevského“ až do zatčení v roce 1849 jsme už stručně popsali v kapitole o naturální škole i odkazem na knihu V. Terrase z roku 1969.

Extenzivní fáze se sice vytváří již na konci 40. let 19. století, ale fakticky se formuje až o deset let později. *Strýčkův sen* (Дядюшкин сон, 1859) už vznikl na Sibiři, námět napsat „komický román“ je už z roku 1856. Novela je jakoby zdvojenou reflexí rané tvorby Dostojevského, jako by se v ní Dostojevskij loučil s „dětstvím“ své umělecké tvorby. V groteskních scénách vystupují postavy, které jsou jakoby absurdními vidinami či stíny postav rané tvorby. Loučení s ranou synkretickou tvorbou však nebylo zdaleka ukončeno těmito tranzitivními povídkami, které ještě svými záhlavími důvěrně připomínají poetiku 40. let. Přece je tu však značný posun – vnějškově sledovatelný i z podtitulů:

zatímco ve 40. letech se zdůrazňovala neobvyklost, náhlost, sílí v pozdějších dílech vzpomínkovost, memoárový odstup, analističnost. Tak se Dostojevskij, tento mezní autor životní intenzity mající kořeny v romantismu, stává načas autorem deskriptivních kronik, jejichž brizantní síla je skryta v statických obrazech prostředí, v postavách a figurkách vesnice a sibiřské káznice.

První z těchto kronik *Vesnice Stěpančikovo a její obyvatelé* (Село Степанчиково и его обитатели, 1859) zdůrazňuje deskripci prostředí a charakterologie. Portrét je nejen základní výstavbovou jednotkou díla, ale také incipitem a explicitem, východiskem a cílem slovesné struktury. Potvrzuje to katenální charakter jedné ze syžetových linií kroniky: cyklický čas a uzavřený prostor, které se mohou kdykoli vrátit. Extrémní psychické polohy se z tohoto typu prózy vytrácejí (ale motivicky nechybějí), neboť odporují jejímu klidovému rázu: zkoumání postav představuje návrat, zastavení před dalším intenzivním náporům – tím je román o čtyřech dílech *Ponížení a uražení* (Униженные и оскорбленные, 1861). Incipit románu znovu evokuje chorobnou atmosféru povídek a novel 40. let: začíná podivnou přírodou, nemocí, soumrakem a paprsky zapadajícího slunce – u Dostojevského signál zásadních duševních změn. Nervozita, neklid, těkavost, permanentní hledání a toulání, chození po městě, nezakotvení a vše vrcholící myšlenkovým převratem iniciovaným paprsky zapadajícího slunce, vnějškově, modelově připomíná prózu Dostojevského 40. let: místo psychologického rozpadu však následuje osvícení, prozření realizované v řetězcích lidských osudů. Zatímco ve *Vesnici Stěpančikově* Dostojevskij váhá, zastavuje se, obrací se zpět, znovu zkoumá prostředí a charakter v podobě prostorově uzavřené a temporálně cyklické kroniky, v *Ponížených a uražených* jde znovu k extrémním psychologickým polohám, ale současně se rozvíjí do šířky, dekondukuje syžet své prózy: místo do nesnesitelnosti zhuštěného prostoru povídky nebo limitované novely buduje řetězce příběhů, rozředuje napjaté scény epickou šíří. Místo schizoidů jsou zde podivní, hysterici a hysterky; citové scény, vypjatě líčené již v *Chudých lidech*, jsou zde dovedeny do krajnosti, popisy psychologických otřesů jsou detailnější. Obrazy špinavých chodníků a depresivního počasí tvoří spojitě nádoby s prudkými psychologickými proměnami; krajnosti psychiky se spojují s dobrodružným, atraktivním syžetem, včetně náznaků politických intrik. Vzrušené výpovědi, nápadná gestikulace, somatické poruchy, náhlé akce a hysterické výstupy, zuřivé hádky způsobují, že dílo – ač oproti rané tvorbě dosti extenzivní – je přesyceno postavami, událostmi a scénami – sentimentalistická poetika, známá v ruské literatuře například z N. M. Karamzina (jeho postavy pláčou, štkají, padají na zem), je tu překonána psychologickými krajnostmi a intenzitou; od pláče není daleko k šílenému smíchu Explicit děl Dostojevského je vždy spojen s průnikem (nebo návratem) člověka do „jiného světa“. Svět extrémních citů a krajních psychologických poloh je pouhým snem (explicit *Ponížených a uražených*).

Paradoxní spojení kronikovosti, tedy spaciality, deskriptivnosti a statickosti s intenzitou vede Dostojevského k vrcholné, syntetické fázi tvorby: od povídek a novel o malé textové ploše se „intenzivní kronikou“ zkrříženou s dobrodružně psychologickým románem dostává k velké epice. Ještě jeden návrat si však musel dovolit, aby se očistil od zážitků z káznice a současně znovu – jako v „mrtvém záběru“ – pohlédl na extrémní existenciální polohy člověka – to jsou *Zápisky z Mrtvého domu* (Записки из Мертвого дома, 1860). Výjimečné prostředí a výjimečné postavy (vrazi, političtí vězni) v krajní existenciální situaci nepropadají šilenství; naopak usilují o znovuvybudování duševní rovnováhy, i když někdy vše končí v zoufalství existenciálního tlaku. Struktura této staticko-spaciální prózy (*Vesnice Štěpančikovo, Zápisky z Mrtvého domu*) tvoří podloží pozdních románů; ještě jednou se však Dostojevskij musel ponořit do groteskna, absurdity, sarkasmu a intenzity na malé ploše novely v několika útvarech 60. let: nad podložím dynamizované kroniky vyrůstá z psychických krajností ideologická doktrína.

Dostojevskij se vrací k žánrům povídky, poznámky a zápisků a pěstuje „senzační“, atraktivní útvary (neobyčejný příběh, román ze života hazardního hráče) – krajní polohy psychiky se zde projevují v satíře a sarkasmu. Povídka *Špatný vtíp* (Скверный анекдот, 1862) je politickou satirou a sarkasmem: na pozadí liberalizace režimu líčí střet liberálních idejí s lidskou přirozeností – Dostojevskij se tu projevil jako otevřený publicista odmítající názorovou stádnost.

Zimní poznámky o letních dojmech (Зимние заметки о летних впечатлениях, 1863) jsou první zahraničněpolitickou a státně filozofickou koncepcí Dostojevského, který odmítá napodobování západní civilizace a důsledků Velké francouzské revoluce, včetně demokratického pluralismu a kapitalismu. Od tohoto vnějškového vyrovnání jde přímá linie k *Zápisům z podzemí* (Записки из подполья, 1864); idea, která už klíčí v Goljačkinovi z *Dvojníka*, se tu plně rozvíjí. *Zápisky z podzemí* jsou dalším uzlovým dílem Dostojevského, které na malé ploše koncentruje v podstatě všechny základní symbolické obrazy, s nimiž si pohrává ve velkých románech: křišťálový palác (polemika s románem N. G. Černyševského *Co dělat?*), mraveniště jako symbol scestné utopie, která přináší zlo a degradaci lidské bytosti, a myšlenka ušlechtilého utrpení, které člověka přetváří k božím obrazu – myšlenka jdoucí přímo ze zkušeností sibiřské káznice, travestuje spory radikálních (revolučních) demokratů s parodovanou postavou úředníka pohlčeného krokodýlem, zatímco *Hráč* (Игрок, 1866) je studií zhoubné vášně. V architektuře díla F. M. Dostojevského *Krokodýl* a *Hráč* dotvářejí pohyb od fantastických hoffmanniád k extenzivním, spaciálním a statickým kronikám a novému průniku k obecné ideji – šilenství *Dvojníka* se rozpadá na množství krajních psychických stavů podivínství (*Vesnice Štěpančikovo, Zápisky z Mrtvého domu, Ponížení a uražení*) a vtěluje se v obecnou ideu ovládnutí člověka člověkem v *Zápisích z podzemí*.

Prvním dílem zralého období F. M. Dostojevského je román *Zločin a trest* (Преступление и наказание, 1866): náznaky obsažené v raném díle i v přechodné fázi 50.–60. let jsou tu syntetizovány. Těžká deprese je tentokrát reprezentována obrazy městské scenérie a dusného letního počasí (vnitřní rozklad ústící například v rozštěpení osobnosti je u raného Dostojevského, například ve *Dvojníkovi*, anticipován nevládným podzimním a zimním počasím. Temné pivnice (v jedné se Raskolnikov seznámí s Marmeladovem) jsou dějištěm sdělování životních osudů, které ve své sociální komplikovanosti připomínají *Ponížené a uražené*: psychický stav se tu pohybuje v extrémních polohách. Raskolnikovův sen o mlácené a ubité kobylce nese všechny rysy vrcholného nervového vypětí překračující hranice psychické normality. „Vypuklost“ snu, jeho naprostá zřetelnost a výraznost se násobí životními detaily dětství, krčmy, opilých a černého prachu (u Dostojevského představuje symbolický obraz psychického napětí, počátek epileptického záchvatu). Teorie společenské elity směřuje až k renesanci (titánství) a liberálnímu osvícenství, které bývá spojeno s deismem nebo až ateismem: pro Raskolnikova je v existenci elity dostatek důvodů, které ospravedlňují násilí na „materiálu“: postava Napoleona je častou ilustrací. Vyšetřování, přiznání, soud a cesta na Sibiř je – jako u Dostojevského takřka vždy – doplněna epilogem, který přesahuje vlastní příběh a ukazuje do budoucna: Raskolnikovova nemoc, přemýšlení a evangelium, jež mu dala Soňa a z něhož mu četla o Lazarově vzkříšení – vrah a prostitutka spojené slovem božím. V epilogu *Zločinu a trestu* ještě není patrné, co se vzkříšením myslí: zda jde o náboženský význam nebo o osvícenský mravní růst člověka. Přejod z jednoho světa do druhého jako vyústění extrémních psychických poloh je pak dominantní v dalších románech Dostojevského.

Jiný svět může vstupovat do tohoto světa přímo a srážet se s ním. Tato srážka bývá tragická. Kníže Myškin z románu *Idiot* (Идиот, 1868) ve střetu se světem neuspěje: jeho šílenství je středem posměchu; dvě ženy, které miluje, od něho odcházejí (Nastasja Filipovna, femme fatale, jíž se týká zmíněný výrok o kráse, která spasí svět; Aglaja Ivanovna, která se od něho odvrací jako od blázna). Myškinovo jméno a otčestvo nejsou náhodné („Lev Nikolajevič“ s narážkou na hraběte Tolstého): v souvislosti s ním se často mluví o rytíři smutné postavy Donu Quijotovi a o Kristovi. Myškin přijíždí do Ruska ze Švýcarska, kde se léčil z duševní choroby. Jeho naprostá otevřenost a kristovsky čisté jednání vyvolávají nejdřív nelíčený údiv, pak zděšení, posměch, otevřené nepřátelství a nakonec smrtelnou nenávisť. V *Idiotovi* se posiluje téma dětství a dětí jako pramene vzkříšení: od konkrétních sociálně začleněných postav (*Nětočka Nězvanovová*, *Ponížení a uražení*) se dětství a dítě stávají symbolem očištění. Myškin jako Don Quijote, jako dítě a Kristus naráží na nezralost člověka, který se zalyká v hrůzách svého bytí, s nimiž se nemůže vyrovnat: láska, vražda, pálení peněz dokládají neschopnost člověka vměstnat se do tohoto světa, ztotožnit se s ním; současně však není ani připraven na „jiný svět“ a „jiný život“, jehož prvky s překvapením sleduje, pak odmítá a bojuje proti nim. Nakonec se všechny

postavy *Idiota* ocitají na pokraji duševní normality a šílenství. Epileptické záchvaty, jimiž kníže trpí, jsou pramenem strádání, ale také velkého prozření, jasného vidění a krásy. Jestliže psychology a psychiatry tu zajímá brilantně popsaný průběh epileptického záchvatu, pro literárního teoretika a historika jsou popisy nemoci především prostředkem k vyjádření existenciálního stavu i výzvou k opuštění situace existenciální úzkosti, k útěku z vězení vlastní psychiky. Příchod a jednání Myškina vnášejí do světa chaos, aniž vytvářejí nový život; nikoli náhodou označuje Aglaja Ivanovna dům Jpančinových za blázinec. Kníže Myškin se otevřeně a bez zábran baví ve vlaku s neznámou společností, dříve než je vpuštěn k Jpančinovým, baví se se sluhou jako se sebou rovným, ani nečekané dědictví nezmění jeho chování prostáčka – spíše je vystupňuje. Román končí zešílením Myškina i vraha Rogožina. Střet Krista – Dona Quijota – Myškina s tímto světem byl jen drobným prohlédnutím mezi dvěma stavy šílenství. V kratičkém Závěru, který tu má funkci oblíbeného epilogu, informuje autor o osudech dalších postav.

Romány Dostojevského jsou zaplněny varovnými znameními: depresivní městská scenérie, šikmé paprsky zapadajícího slunce, klaustrofobní komůrky, špinavé pivnice, varovné sny. V *Idiotovi* je nejhrůznějším motivem líčení apokalyptického zvířete ve snu, který se zdá Ippolitu Terentjevovi.

V *Běsech* (Бесы, 1872) je destruktivní šílenství nahlíženo jako prostředek politického boje; člověk se mění v ďábla kultem násilí a realizací věty, která se objevuje až v *Bratrech Karamazovových*: „Všechno je dovoleno“. Nikolaj Stavrogin se ve stručném závěru oběsí, všechny zločiny jsou vyšetřeny a objasněny: šílenství překračující hranice života lidské komunity, démonství výlučnosti společenských elit končí ve slepé uličce tragédie nevinných i viníků.

V *Bratrech Karamazovových* (Братья Карамазовы, 1879–1880) vrcholí úsilí Dostojevského transformovat kategorii šílenství v niterný život a nesmrtnost na této zemi odpovídající příběhu o Ježíšově vzkříšení Lazara. Žánrovým půdorysem románu je rodinná či rodová kronika (dynastie Karamazovů), ale na ní je budována již zcela jiná stavba. Zatímco v předchozích románech dění nevychází za hranice vymezené jednáním postav a únik, východ z tohoto obklíčení se pouze nabízí (epilog *Zločinu a trestu*), zde Dostojevskij směřuje již po úvodní kapitole jinam – do kláštera, i když i klášter tu může být jevištěm Karamazovova šaškování. Později – po smrti starce Zosimy – se sem vracíme (poté, co Ivan Karamazov vypráví v hospodě Aljošovi Legendu o Velikém inkvizitovi). Aljoša se nejprve diví, že se nestal zázrak, že se tělo starce rozkládá a zapáchá; pak však pochopí, že nesmrtnost je obrazný, nikoli konkrétní pojem a že spočívá ve vnitřním, ikonickém klidu a jasu, nikoli v rozpadu či uchování materie.

Rozsáhlý román, který bývá tradičně pokládán za vrchol a syntézu celé tvorby Dostojevského, slíbil autor čtenářům již v Deníku spisovatele roku 1877. V červnu 1878 podnikli Dostojevskij s Vladimírem Solovjovem cestu z Petrohradu do Moskvy a pak se za čtyři dny

vydali do Optiny pustyně (kláštera). Podstatnou část kapitoly *Ruský mnich* psal Dostojevskij v Staré Russe a v Emsu – Skotoprigoněvsk – jak potvrdila Anna Grigorjevna Dostojevská (roz. Snitkinová), kam je román situován, je v podstatě scénérie Staré Rusy.

Motiv otcovraždy (daný biograficky ve vztahu Dostojevského a jeho otce i v připomínce báňského učiliště, kde byl zabit car Pavel I. spiklenci, s nimiž byl pravděpodobně sprážen i jeho syn, budoucí car Alexandr I.) představuje v románu staleté ruské úsilí vymanit se z pout představ, o nichž jinde mluví sám Dostojevskij v sepětí s nadějami vkládanými do ruské mládeže. Každý ze tří bratrů se v románu prezentuje jednou vrcholnou scénou, která je dějem připravována: v ní se odhaluje jeho podstata i úloha v osudu Ruska. Orgie s Grušeňkou dokládají pudovost Mítovu, jádrem osobnosti Ivana je vyprávění o Velikém inkvizitorovi a zejména objevení jeho dvojníka, „čerta Ivana Karamazova“. Veliký inkvizitor, který diskutuje s Kristem, jehož dal uvěznit, je pokusem ateismu a snad i kritikou katolického traktování křesťanství – inkvizitor, který víru převádí na rozměry tohoto světa, je již sám de facto ateistou. Legendu nemohl ignorovat nikdo, kdo se Dostojevským zabýval: kromě Dmitrije Merežkovského (1865–1941) a zejména Vasilije Rozanova (1856–1919) to byl Nikolaj Berďajev (1874–1948). Legenda o Velikém inkvizitorovi z *Bratrů Karamazovových* je pro něho průsečíkem okruhů, které spojují spravedlnost, etiku, filozofii dějin a teologii. Klíčem k pochopení Kristovy a inkvizitorovy spravedlnosti (v knihách *Světový názor Dostojevského* a *Smysl dějin*) – je podle filozofa tázání po smyslu lidských dějin: dějiny mají smysl právě jen v tom, že směřují ke svému konci, k apokalypse, po níž se objeví nový počátek a nová lidská existence. Počátek historicity nachází Berďajev v judaismu – helénismus historii v našem smyslu neznal, neboť neznal svobodu a její tragickou cestu. Teprve křesťanství přineslo myšlenku svobody, ale ve středověku ji realizovalo jako vynucenou svobodu k dobru, nepřipustilo zkoušku svobodou zla. K tomu dochází až v renesanci a humanismu, které Berďajev chápe nikoli jako jednorázový jev, ale jako dlouhou etapu, jejíž konec ve 20. století prožíváme. Individuální a racionalistická vzpoura proti bohu vede ke svobodě dobra i zla a obnažuje v plné nahotě tragickou cestu člověka odsouzeného k svobodě volby. Veškeré návraty kultury ke středověku, Východu a exotice (romantismus, mystika, moderní umění), v naší době například totální znejistění, hravost a ambivalence postmodernismu, o nichž Berďajev ovšem nevěděl, mohou být projevem protestu proti humanismu, který se obrátil ve svůj protiklad: signály krize humanismu jsou F. Nietzsche v koncepci silného jedince a nadčlověka a K. Marx v pojetí mesianistického kolektivismu. Historicita a její pociťování je pociťováním konce dějin: představa Mesiáše, apokalypsy a dějinného kataklyzmatu ukazuje na to, že si lidstvo uvědomilo nezbytnost vyjít z bludného dějinného kruhu, v němž se všechno převrací ve svůj protiklad – je to proto, že tento svět není světem pro člověka, člověk byl do něho zasazen zvnějšku, ze své původní vlasti, byl nucen se ponořit do přírody a prožít všechny naznačené fáze až

ke konečnému vysvobození, vystoupení z dějin. V Legendě o Velikém inkvizitorovi chce inkvizitor spravedlnost pro lidstvo nikoli mimo dějiny, ale v nich. Základní překážkou je ovšem svoboda, která je výsostným lidským právem a současně obrazem lidské tragiky stejně jako tragiky dějin: proto se většina lidí této svobody ráda vzdává oplátkou za materiální zajištění. Proto vítězí inkvizitor, nikoli Kristova idea nevnucované svobody k dobru a zlu: Mesiáš krvácející na kříži nemůže být hrozným vládcem a nemůže k ničemu nutit. Právě on však otvírá pro člověka hroznou propast volby a odpovědnosti. Cesta inkvizitora ke spravedlnosti je cestou ke spravedlnosti ještě zde, na zemi, v dějinách, cestou k utopickému ráji. Vítězství inkvizitora nad Kristem je vítězstvím lidské nezralosti. Církev, kapitalismus a socialismus vytvářely a vytvářejí systémy, které lidi nutí k určité formě spravedlnosti: Kristovy spravedlnosti bude však dosaženo až na konci dějin, vystoupením z dějin (viz gnósi), mimo tento čas a prostor – proto je Kristus nepochopen. Hrůza „inkvizitorů“, kteří ponosou své tajemství, udělá šťastnými lidské stádo, ale nikoli sebe. V čem spočívá ono tajemství: Aljoša se domnívá, že v inkvizitorově bezvěrectví, ateismu (inkvizitor před lidmi utají, že bůh vlastně neexistuje, že mírou všech věcí je člověk, kterému je všechno dovoleno a který je sám sobě jediným soudcem) – a Ivan souhlasí. Ale pravda je možná ještě hlubší a hrozivější: jsou to ti vyvolení, kteří znají skutečný počátek a chod tohoto světa a jeho vyústění – proto je jejich tajemství **strašné**. Vše směřuje ke svému konci, k apokalypse. Ten, kdo chce uzříť **strašné tajemství** naznačené v Zjevení Janově, musí je vyvolat ze dna bytí. Toho se, jak víme, báli jak Žukovskij, tak Tjutčev a Gogol, i když si s tím pohrávali; nechtěli budít příšery, které se zjevují ve snech jako reflexe osudu vesmíru a Země (viz sen Sofie z *Hoře z rozumu*). Sama Apokalypsa (Zjevení Janovo) je složitý textový útvar s šifrovaným poselstvím: je tu sedmkrát zapečetěná kniha a hrůzné tajemství těchto pečetí, hrůzy, které zachvátí Zemi, je tu velký ohnivý drak s deseti rohy a sedmi hlavami, který má na každé hlavě královskou korunu. V Legendě o Velikém inkvizitorovi je v samém závěru přerušovaném Aljošovými replikami důležitý detail: Kristus jako by schvaloval počínání inkvizitora, líbá jej na ústa a ten ho propouští z vězení. Inkvizitor, skrytý ateista a nositel tajemství, devadesátiletý stařec, není totiž v Kristově pojetí nepřitelem, ale nezbytným článkem v dějinách, které spějí k vlastnímu konci. Tedy i on, i když se snaží realizovat lidské štěstí již zde v dějinách, přispívá vlastně k oné „jiné spravedlnosti“, která bude nastolena mimo dějiny, mimo bludný kruh tragického lidského osudu. Proto je jeho konání a jeho dočasné vítězství nad Kristem zcela nutné, a proto je v tomto smyslu paradoxně Kristovým spojencem. Nositeli strašného tajemství jsou u Dostojevského starci, šílenci a děti, resp. starci a děti s příznaky šílenství. Šílenství, které se projevuje nejprve jako neurotický neklid, bezcílné bloudění, hypersenzitivita, později rozštěp osobnosti (dvojníci) je bránou k pochopení kosmického tajemství, které o sobě dává vědět v podobě hada nebo škorpiónovitého zvířete Ippolita Terentjeva.

Ateista a cynický hledač podstaty kosmu Ivan Karamazov onemocní a rozmlouvá s čertem. Rozhovor Ivana a čerta přeruší svým příchodem Aljoša. Právě on je skutečným hrdinou románu; alespoň to tak charakterizuje sám Dostojevskij v prvních řádcích díla. Aljoša je ještě sám nevinné dítě: opírá se o starce Zosimu, prochází pochybnostmi po jeho smrti, kdy se mu idea nesmrtnosti a zázraku vzdaluje, a novou záštitu nachází ve společenství chlapců (pohlavní, mravní čistota), s nimiž také uzavírá jakoby novou smlouvu a jimž adresuje poselství, v němž se neodvrací od „slzavého údolí“, naopak již v něm vytváří cestu k „novému nebi a nové zemi“. Motivy chlapeckého kolektivu připomínají dobrodružně laděné dobové prózy (anglický „námořnický román“, Hugovy Bídňíky; a snad to nebude opovážlivé, když z 20. století připomenou přísahy hochů z próz Jaroslava Foglara – ovšem bez nároku na umělecké hodnocení), zde ovšem posunuté do mravní roviny.⁴⁴

44 Viz kapitolu Typologie šílenství: Od sociálně psychologického projevu k existenciálnímu symbolu (F. M. Dostojevskij) v naší knize Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Masarykova univerzita, Brno 1995.

12. N. S. Leskov jako vývojová spojnice 18., 19. a 20. století

Podstatným problémem dětství, mládí a v přeneseném smyslu celého života N. S. Leskova (1831–1895) je postava otce. Podivína a ztroskotance se proto Leskov snaží překrýt vrstvou legend (Semjon Leskov prý na Kavkaze poznal Rylejeva a Bestuževa). Někteří se domnívají, že postava „slabého otce“ sehrála podstatnou roli v Leskovově orientaci na hledání ideálu a tvrdá matčina výchova, tedy neexistence citového rodinného zázemí, vedla k nedůvěřivosti k lidem a k častým rozchodům s přáteli. I když nelze zcela souhlasit s absolutizací těchto předpokladů, neboť svou roli tu sehrály i okolnosti společenské a přímo politické – zejména v 60. letech 19. století – přece jen tyto faktory mohly posílit Leskovovo postavení „outsidera“ ruské literatury, člověka, který jako spisovatel i společenský činitel stál často „proti všem“ a „mezi proudy“.

V Leskovově rodinném životě nacházíme také první stopy jeho náboženské orientace a celkového zájmu o pravoslaví, starověrectví a protestantismus, které pak jako červená nit procházejí jeho beletristickou i nebeletristickou produkcí. Mýtus racionálního otce a emocionální matky, rozpor mezi věčným a magickým pojetím křesťanství, mezi prakticismem a iluzorností ideálu se často stávají ideově tematickým centrem jeho próz. Tento rozpor se například promítá – jak uvidíme dále – do raných povídek.

Určité zdroje zvláštního postavení N. S. Leskova v ruské literatuře najdeme i v jeho roli autodidakta, která byla tak sympatická jinému autodidaktovi – Maximu Gorkému. Gymnázium v Orlu Leskov nedokončil. Tuto životní epizodu se opět snaží zakrýt, když zdůvodňuje, že jako sirotek neměl finanční prostředky (jeho otec však zemřel později, důvody byly tedy jiné). Ani strašidelné historiky o gymnaziální krutovládě, ani plaché poznámky o údajně dobrém prospěchu nejsou věrohodné. Leskov tíhl k praktickému životu a k okruhu poznání, které by nebylo omezeno školními osnovami. Nesystematičnost jeho sebevzdělání vedla k tomu, že si vytvořil vlastní model kulturní tradice odlišný od modelu univerzitně vzdělaných lidí. Rozkolísanost jeho zájmů je však jen zdánlivá, neboť náš pohled je ovlivněn univerzitním modelem těchto zájmů: všimněme si, že Leskov tvoří v době, kdy píše báňský inženýr F. M. Dostojevskij, doktor filozofie I. S. Turgeněv (s ambicemi na vedení katedry filozofie v Moskvě) a praktický lékař A. P. Čechov (s ambicemi vědeckého pracovníka). Leskov měl detailní znalosti různých témat, jejichž rozsah je obdivuhodný: Židé, protestantismus, ikonografie, starověrectví, spiritismus, ekonomie, řemesla apod. Znal však nedostatečně francouzsky (v Paříži se stýkal většinou se slovan-skou emigrací), současně však ovládal ukrajinštinu a polštinu. I tyto rysy ho vyčleňovaly

z dobového ruského kulturního klimatu. Neobyčejný je jeho zájem o Anglii a britské společenské instituce, které dával carskému Rusku za vzor (hospodářské reformy, konstituční monarchie); nemáme však doklady, že by uměl anglicky (například dílo Johna Bunyana, o němž se zmiňuje v kronice Soborjane, četl zjevně v ruském překladu).

V roce 1862 po publikování nešťastné stati o petrohradských požárech, odjíždí Leskov netradiční cestou do Paříže jako zpravodaj: vzhledem k svému zájmu o slovanské problémy volí trasu na Grodno, Lvov, Krakov a Prahu. V rakouské Haliči vidí více národnostní svobody a vzdělanou ukrajinskou inteligenci, s pobytem v Praze je spjata jeho setkání s českými novináři a spisovateli a náklonnost k českému národnímu charakteru, na němž obdivoval věcnost, praktičnost, lásku k pořádku a jemnost. Leskov našel u malého slovanského národa kýženou rovnováhu ideálu a reality, citu a rozumu, krásy a praktičnosti navzdory nepříznivým společenským podmínkám – tyto rysy byly zvláště nápadné ve srovnání s polským romantismem. Současně však Leskov, tíhnoucí k velkým ideálům, pocítil uzavřenost a tížnost tohoto snažení. Přeložil pohádku B. Němcové O dvanácti měsíčkách a povídku J. V. Friče (pseudonym Martin Brodský), postava Čecha se objevuje v próze Alexandrit, ale další stopy této inspirace mizejí.

Dominantou Leskovova přístupu je princip výběru, rozčleňování reality, štěpení, které je produktem Leskovovy optiky. Od mládí štěpí realitu na ratio a emoci, na skutečnost a ideály.

Toto dualistické, konfliktní vidění, předpokládající – stejně jako v Nestorové pojetí christianizace – možnost výběru, je klíčovým momentem Leskovova vidění – jeho silou i slabostí. Příčinou je drobnohledné vidění světa: tedy pojetí reality jako řetězce činů, jednání, ale bez modelování příčinnosti.

Metoda drobnohledu, detailu, tedy rozštěpení reality, maximálně nespojitě konkretizace jevů, výběru a neschopnosti konstrukce a generalizace je obecným modelem Leskovova tvarování světa: je to nejen štěpení revoluční demokracie, teologie, ale také literatury, krajní individualizace žánrových označení, narativní koncentrace (vypravěčův skaz), orálnost prózy, která je dána okamžikem promluvy a jejím kontextem, neschopnost uchopení románu jako kauzální konstrukce a naopak kultivování lineárně jdoucích, málo spojených epizod.

Osobnostní předpoklady tkvící v rodinném zázemí, v biografii, psychice i životních zkušenostech pomohly Leskovovi stát se nerozhodným a nešťastným politikem, ale svébytným spisovatelem a současně autorem, který stál u zlomu žánrového systému. Jeho metoda minuciózního, detailního vidění nesla s sebou individualizaci žánrů, štěpení, nové názvy a novou poetiku – počátek posunu, jehož struktura bude zkoumána. **Důležité například je, jak různě Leskov označuje žánry a jak pestrou individualizovanou paletu vytváří (rasskaz činovníka osobych poručenij, očerk, Iz gostomelskich**

vospominanij, legenda, jegipetskaja povest', chronika, roman, skaz, skazka, pejzaž i žanr, rapsodija, kartinka s natyry, nabljudenija, opyty i priključenija).

Současně je také vidět, jak pedantsky upřesňuje, detailizuje, aby nezapomněl onu přísloušnou tečku nad „i“, jak jemně rozlišuje odstíny vyprávění jako juxtapozičně kladené epizody. S tímto štěpením, výběrem a upřesňováním je spjat pohyb poetiky, vzdalování od plastického románového modelu založeného na syžetové kauzalitě, ale souběžně nové neúspěšné pokusy o jeho ztečení.

Leskov vstupuje do literatury v době přechodné, a to nejen společensky, politicky, ale také umělecky, literárně. Próza – počínaje Puškinem 30. let a pokračuje naturální školou – ovládla scénu. Posun k prozaickým žánrům, zejména k povídce a románu, je zřejmý. Přitom převládá model románu, jehož osou je milostná zápletka. Současně však s politickou radikalizací znovu sílí **fejeton** a **črta** (očerka) – dominantní žánr přirozené (naaturální) školy – a publicistický (společenský) román. Leskov se přizpůsoboval a využíval módních žánrů (například **klíčového románu – román à clef**).

Východiskem mu však byla životní zkušenost: postupně zkoušel své autorské rozpětí a objevoval svůj talent pro drobnokresbu, detail životní a jazykový, smysl pro lineárnost a absenci kauzality. **V literatuře realizuje své tvarování světa tkvicí nikoli v ideové konstrukci a generalizaci, ale v konkrétnosti a řetězcích detailů. Leskov si byl této své vlastnosti vědom a snažil se ji osobitým způsobem překonávat: jednak se stále vracel k typu dramatického románu balzakovského ražení, jednak prizmatem svého rozpětí na ploše lineárních žánrů (dialogické povídky, skazu, kroniky a legendy) směřoval k společenskému a mravnímu ideálu.**

Leskov je svébytný spisovatel, současně je však třeba ukázat na dialektiku jeho tvorby: jeho svébytnost totiž vyrůstá ze specifík ruské kultury v jejím širokém záběru i z jejích dobových projevů 60.–90. let, z politického kvasu doby, ale také z širších aspektů; jeho ruství je nutno vidět na pozadí vývoje evropské literatury jak v polemické rovině s dramatickým typem románu milostné zápletky, tak v pozitivní rovině pramenů a shod. Z nich stojí za zmínku (kromě Života protopopa Avvakuma) i dílo **Johna Bunyana** tíhnoucí k řešení mravních otázek a spějící – z pozic puritánství – k postižení smyslu lidského života. Svým rozpětím se Leskov podobá anglickému romanopisci **Anthonyemu Trollovi**, zejména v jeho příklonu k detailu, k statické scénérii venkova i v mravních východiscích.

Žánrový posun se v Leskovově díle utvářel již na samém počátku jeho spisovatelské dráhy. První slovesné výtvořky, které vzbudily pozornost, byly jeho zprávy příbuznému a zaměstnavateli Škottovi (A. Scott). V nich Leskov projevil nejen dar slova, ale také znalost Ruska. Začal psát jako novinář; prvními jeho články jsou dvě noticky v časopise Ukazatel' ekonomičeskij a Sankt-Peterburgskije vedomosti: Leskov kritizuje vysoké ceny, za něž se v Kyjevě prodává novoruský překlad evangelií. Jeho první větší stati se týkají sociálně ekonomických problémů, např. *Poznámka o stavbách* (Zametka o zdanijach,

Sovremennaja medicina, 28. července 1860), *O dělnické třídě* (O rabočem klasse, Sovremennaja medicina, 18. srpna 1860 – netýká se výslovně dělnické třídy, ale všech fyzicky pracujících lidí) a Několik slov o odvodových lékařích (Neskolko slov o vračach rekrut-skich prisutstvij, Sovremennaja medicina, 15. září 1860). Již zde Leskov hledá ideální společenské uspořádání: vidí je v anglické konstituční monarchii, v parlamentním systému a racionální ekonomice. Leskov tedy píše praktické články v populárněvědeckých časopisech. Ironií osudu na stránkách podobných periodik musel hledat útočiště i jako beletrista po Pisarevově zničujícím útoku, kdy se ho redakce „tlustých žurnálů“ bály tisknout. Informace pro své první články čerpal ze svých cest po Rusku (viz např. ještě stať v centrálním časopise Otečestvennyje zapiski z dubna 1861 Očerki vinokurennoj promyšlennosti), při nichž se usel zamýšlet nad způsobem nápravy společnosti.

Cestování je východiskem jeho beletrie, popis cesty a cestovní vyprávění také přesně vystihují Leskovův talent vypravěče příhod. Povídka *Loupežník* (Razbojnik, 1862) vyrůstá z typicky ruského „vyprávění na cestách“. V této povídce se jako v kapce vody zrcadlí veškerá Leskovova tvůrčí dráha: motiv cesty, lidový jazyk dialogů, skaz; tedy snaha vytvořit dramatický příběh, ale současně zapracovaný do širšího líčení, technika rámcování a nakonec i ideové poselství: lupič byl pouze hladový tulák a odkaz na bandu mínil spíše jako pohružku – muž ho poranil nebo zabil a má dodnes výčitky svědomí. Typicky leskovovský střet ideálu a reality, řádu a chaosu, dvojsečného meče spravedlnosti a mučivé cesty k pravdě. Lupič není povídka klasického typu, je to spíše útržek příběhu v cestovní črtě, střípek lidového jazyka a lidové reality viděný pohledem postranního pozorovatele, vypravěče, který se stane Leskovovou doménou: nezávislý člověk, který si samostatnosti svého úsudku cení více než plavby s proudem, člověk, který za své postavení „mezi proudy“ pyká.

V této prozaické struktuře našel Leskov pevnou půdu pro další rozvíjení svého umění. Postavy podivínů, lidi ocitajících se mezi mlýnskými kameny protichůdných myšlenkových a životních proudů, dominují již v této počáteční fázi tvorby. Pragmatickou úctu k realitě dokládá fakt, že všechny tyto postavy jsou takřka věrnými kopiemi reálných postav (A. J. Škotta, Leskovova otce apod.); navíc v raných povídkách Leskov zachytil své dětské zážitky, kdy s babičkou navštěvoval lesní kláštery. Tato líčení vyplňují podstatnou část prózy, v níž Leskov postupně opouštěl jednoduchou strukturu povídky nebo rámcové povídky. Místo psychologické charakteristiky, jakou podává například Lermontov v *Hrdinovi naší doby*, tu Leskov prezentuje řetězec gest, letmých výroků a psaných projevů. Prostředky psychologické analýzy jsou nahrazeny vyprávěním spojeným jednou postavou, pohledem ze strany, útržkovitým svědectvím. Mozaika, skládanka, řetězec jsou ona slova, která by mohla vystihnout podstatu Leskovova tvůrčího myšlení.

Proti této koncepci utváření Leskovových žánrů existuje však závažná námitka: *Kalvárie* (Žitije odnoj baby a *Lady Macbeth Mcenského újezdu*, Ledi Makbet Mcenskogo

ujezda) jsou naopak rozsáhlé, dramaticky vyhocené texty a přece patří k Leskovovým umělecky zralým dílům. *Lady Macbeth Mcenského újezdu* (1865) je příběhem vášně, která láme dosavadní bytí mladé ženy a vrhá ji do propasti zločinu. Próza opět nepředvádí složité psychologické analýzy nebo komplikované protínání syžetových linií: od intimního sblížení se Sergejem následuje linie úkladných vražd, která končí soudem, vězením a smrtí v proudu řeky v zápase se sokyní.

Podobně v románu *Kalvárie* (1863; v pozměněné redakci publ. P. V. Bykovem r. 1924 s názvem *Amur v lapotočkách. Krestjanskij roman*) je podán obraz života jako řetězce epizod zdůrazněný ještě názvem „žitije“ (tedy život svatého, mučednický život), kterého Leskov užívá i v jiných dílech (Soborjane). V uvedených novelách a ještě v povídkách *Voitel'nica* (1866) a *Kotin doilec i Platonida* (1867) začíná se rýsovat první žánrový přelom; Leskovovo rozpětí zde dosahuje svých hranic: nosným pilířem se stává životní dráha člověka, která umožňuje jednak syžetovou koncentraci, jednak řetězec epizod jdoucích ad infinitum; „skládáním“ více osudů vedle sebe, juxtaopozičně, ve statické scénérii vzniká **románová kronika (romaničeskaja chronika, roman-chronika)**, žánr, kterým Leskov tak překvapil.

Současně je nutno znovu zdůraznit, že právě odtud vyšlo **tvarování Leskovovy kroniky nikoli jako deskripce prostředí, ale primárně jako líčení životní dráhy člověka. Lidský život od narození k smrti začleněný do lokality vytváří románovou kroniku, tedy, jinými slovy, procesovost (průběh lidského života) v uzavřené lokalitě, pohyb na pozadí klidu**. Proto v Leskovově díle nacházíme vedle románové kroniky také individuální skazové vyprávění svérázného ruského pícara Ivana Severjanyče v Očarováném poutníkovi; současně prvky skazu (individualizovaného vyprávění) s pohybujícím se hrdinou jsou dominantní ideovou i tvarovou složkou Leskovových kronik. Proto Leskovovy románové kroniky kypí živostí a dynamismem tak překvapivým pro statickou scénérii. Uprostřed 60. let 19. století začíná vznikat jev zvaný později „Leskovovo žánrové novátorství“: vytváří se model skazového vyprávění, který se vyvíjí horizontálně (řetězec příběhů – Očarováný poutník) nebo vertikálně (skládá se do rámce lokality, stává se součástí širšího celku – románové kroniky).

Kroniková linie žánrové přestavby začíná – jak již bylo naznačeno – v polovině 60. let. Roku 1866 vzniká kronika *Ostrovane* (Ostrovitjane), jejíž děj se odehrává v německé petrohradské minoritě, v uzavřeném, statickém prostředí na Vasiljevském ostrově. Dílo je založeno na osudovém protikladu skupinové imanentnosti, uzavřenosti v sobě, zdrženlivosti a osvědčených ctností na straně jedné a novými proudy, které tehdy, tj. na počátku ruských 60. let minulého věku, začaly systematicky ohrožovat bariéry starosvětskosti. V této starosvětskosti je však skryt veškerý půvab minulého života, všechny návyky, pevný řád, poetické sny i vzájemné vazby. Nezadržitelný rozklad jedné rodiny a její diaspora v nevypočitatelných záhybech společnosti je hlavním tématem díla. Leskov vychází

z dobového materiálu: jsou tu narážky na tehdejší literární život, polemika s utilitarismem pisarevského ražení, který chce z malířů udělat natěrače. Autor sice vyšel z dobových reálií, ale jeho příběh rýsuje obecný mechanismus psychosociálních proměn. „Ostrované“ jsou izolováni již svým původem, současně však jsou „ostrovany“ mentálně: probíhá v nich svár minulosti s dravostí nových časů. Fenomén „ostrovanství“ tak překračuje problematiku petrohradských Němců minulého století a stává se emblémem rozporů uvnitř člověka na hranici epoch.

Rok nato vytváří Leskov první variantu kroniky *Služebníci chrámu* (*Duchovenstvo sborového chrámu*, rus. Soborjane) s biblickým názvem *Čajuščije dviženija vody, Kotin Doilec i Platonida* a druhou variantu kroniky Soborjane s názvem *Božedomy*. V roce 1869 vznikají *Staré časy v Plodomasově* (*Staryje gody v sele Plodomasove*), roku 1871 kronika *Smích a hoře* (*Smech i gore*) v roce 1872 vycházejí *Služebníci chrámu* (Soborjane, čes. jako *Duchovenstvo sborového chrámu*), o dva roky později *Zchudlý rod* (*Zachudalyj rod*, čes. jako *Soumrak knížecího rodu*).

Staryje gody v sele Plodomasove, Soborjane a Zachudalyj rod se někdy označují jako **historické kroniky**: jádro jejich děje je skutečně posunuto do minulosti, dokonce do doby Kateřiny II., jejich významový hrot je však cele zaměřen k druhé polovině 19. století; sám název „historická kronika“ je zjevně pleonastický, neboť kronika je vždy zápisem minulých dějů. Jestliže první dvě kroniky mají s přítomností reálný kontakt, Zachudalyj rod má již jen kategorii minulosti, která je stavěna proti mravní rozkolísanosti měšťanské společnosti a tím je uvolňována z historie a aktualizována. „Otevřenost“ kronikové struktury umožňuje integraci dalších prvků, například v kronice Soborjane zaujímá stěžejní místo deník protopopa Tuberozova, tzv. demikotonová kniha. Navíc zde je (a silněji byla v předchozích dvou redakcích) přítomna linie protopopa Avvakuma a pojem „žitije“ je stavěn proti „žizn“: Tuberozovův život tak nabývá hagiografických rysů duchovního mučednictví, interferuje s žánrem středověké hagiografie. „Žitije“ kontrastuje v žánrové struktuře s pojmem „skazka“: mučednictví protopopa, který se ocitl mezi proudy a nakonec bojuje marný boj s církevní hierarchií, stojí proti ideálu – staré pohádce (ruské tradici a jejím duchovním kořenům).

Dalším podstatným rysem kronikové struktury jsou portréty, autonomní charakterizační části textu, které mohou vystupovat samostatně (tak se to stalo s částí Plodomasovskije karliki v kronice Soborjane). Například próza Staryje gody v sele Plodomasova se skládá ze tří črt (očerk): Bojarin Nikita Jurjevič, Bojarynja Marfa Andrejevna a Plodomasovskije karliki. Příklad poslední črty, která je součástí obou zmíněných kronik, ukazuje na volnost spojení, na autonomnost jednotlivých částí, které mají jakoby stavebnicový charakter.

Smích a hoře (*Smech i gore*, 1871) se z této řady nevymyká; i když tato próza vznikající v době usilovné práce na kronice Soborjane (konečná redakce 1872) se ještě jednoznačněji obrací do minulosti a kultivuje poetiku vzpomínkového vyprávění (podtitul

a dedikace: Raznocharakternoje potpourri iz pestyrych vospominanij polinjavšego čeloveka. Posvjaščajetsja vsem nachodivšimsja ne na svoich mestach i ne pri svojem dele). Tuto tendenci ke vzpomínkovosti ještě zvýrazňuje kronika *Na kraju sveta* (1875), v níž se Leskovova poetika posunuje: výchozí situací je beseda, která rámcuje jádro díla – skaz. Metoda kronikového nebo besedního (dialogického) rámcování skazu se stává dominantním Leskovovým postupem v povídkách 80.–90. let. Leskovovy prózy včetně kronik jsou vždy nasyceny literárními reminiscencemi. Tento proud „metaprózy“ od 70. let sílí a později se dokonce objeví díla, jež jsou „metaliteraturou“ cele prostoupena. Zmíněná mozaikovost kroniky, její „stavebnicový“ charakter ukázal, že Leskov může pracovat jak metodou skládání, tak rozkládání. Kroniková struktura již v sobě nese potenciální zdroj rozpadu na drobnější útvary, řetězce volně skloubených epizod. Tak se vyvíjel žánrový model Leskovovy tvorby později.

Druhá linie – skazová – soustředila ve svém lineárně složeném řetězci epizod opět řadu jiných žánrových prvků. *Očarovaný poutník* (*Očarovannyj strannik*, 1875) je kompozičně sklouben jako rámcové vyprávění začínající plavbou po Ladožském jezeře. Příběhy Ivana Severjanyče Fljagina mají dobrodružný, pikareskní ráz, současně je v nich však přítomno utrpení. Skaz Ivana Severjanyče je rámcován dvakrát: jednak okolnostmi vyprávění, které je posluchači přerušováno a děj je odváděn jinam, jednak vnitřně: cesta člověka příkořimi „slzavého údolí“, která končí v náručí kláštera, je prostoupena radostí z bytí, které je zalito krví, ale i láskou a vášní. Jde tedy o hagiografii „naruby“: na povrchu je motiv smíření a odpuštění hříchů, v hloubce však pulsují vlny materiálního bytí. *Očarovaný poutník* je současně prózou o hledání ideálu, který je viděn ve věčném údělu člověka, v jeho životní síle a národním charakteru. Žánrová polymorfnost je ve skazových typech prózy jiná než v kronikových: tam se skládá stavebnice prvků, zde žánrové prvky pronikají do hloubky, tam jde o pohyb horizontální, zde probíhá proces vertikální. Skaz zůstává určujícím prvkem Leskovova slovesného umění. Je jednak přirozenou součástí kroniky *Soborjane*, jednak vystupuje samostatně nebo je rámcován autorským úvodem a závěrem: objevuje se i v pozdní vrstvě Leskovových děl, v legendách, apokryfech a částečně i ve fiktivním auktoriálním vyprávění.

Souběžně s tímto dominantním žánrovým posunem směrem ke skazu a kronice se autor stále pokouší o vytvoření tradičního románového modelu, jemuž se sice vysmívá, ale který patrně stále pokládá za vrchol spisovatelské profese: v jeho představách dozrává projekt velkého společenského románu. K románu milostné zápletky má však ironický odstup.

Roku 1864 vychází román *Není kam jít* (*Nekuda*), v němž se však Leskov milostné zápletky – a dokonce několikanásobné – nevyhnul. Snažil se spojit intimní a společenské problémy v jeden celek. Práce byla úmorná: román byl cenzurou – jak už bylo zmíněno – zcela zmrzačen a po otištění soustavně napadán v revolučním tisku. Román je vystavěn na dramatickém principu, má desítky postav, milostné i společenské zápletky. Jeho celkový tvar však ukazuje

na postupný rozklad kauzální struktury. Jeho tři části („roman v trech knížkách“) jsou totiž v zásadě autonomní a jsou spojeny jen postavami. Je to sice dramaticky skloubený tvar, který však už tíhne k lineárnosti. Blízkost kronikového modelu je patrná v první knížce (V provincii), další dvě části mají spíše dramatickou stavbu. Opěrným bodem syžetu však nejsou společenské události ani intimní dramata (rodinná kalamita doktora Rozanova, v níž Leskov zachytil vlastní trauma), ale životní běh: hlavní postavy nejdříve v provincii, pak se přesouvají do Moskvy (V Moskvě) a nakonec do Petrohradu (Na nevskich beregach). Tento typický **klíčový román** (roman à clef) tvoří tři autonomní struktury, v podstatě juxtapozičního typu. Rozpor mezi klíčovým publicistickým (atraktivní tituly, sledující a komentující děj, např. Perčatka podnjata, Slovo s vesom, Delirium tremens, Izmena, Neožidannyj obo-rot, Zemletrjasenije) a mravoličným románem není tedy překonán. Leskovův vypravěč je i zde vypravěčem mravoličným, kronikovým, vypravěčem-pozorovatelem, který přechází z er-formy k ich-formě, například ve vypjaté publicistické odbočce, v níž je odsuzováno jednostranné vidění generačního sporu. Je to svého druhu originální exemplum, v němž vypravěč-pozorovatel je náhle zaměněn za auktoriálního vypravěče (je to počátek 30. kapitoly Noč v Moskvě, noč nad rekoj Savankoj i noč v Italii). Je to podobenství o síle pokrevní soudružnosti. Roman Nekuda je tedy dílem rozporným, znovu dokládajícím Leskovovo umělecké rozpětí. Rozpornost románového tvaru současně ukazuje, že jedním z důležitých rysů žánrového modelu Leskovova díla je jeho proměnlivost, napětí a míšení.

Ztéci model dramaticky vystavěné literatury se Leskov pokoušel i v dramatu *Marnotratník* (Rastočitel', 1867): ústředním konfliktem je boj idealisty a pragmatického okolí, generační střet humanisty a konzervativce viděný prizmatem kritiky tzv. volených soudů. Drama mělo premiéru 24. 12. 1868 v moskevském Malém divadle, ale neuspělo; nicméně i po smrti autora se inscenovalo v Petrohradě a po Říjnové revoluci v obou metropolích. Podstatným důvodem byl patrně charakter konfliktu a polarizace dobra a zla, kterou bylo možné v nové společenské situaci aktualizovat. V dramatu o pěti dějstvích je neúměrné množství postav, které ve hře nejsou dostatečně ideově zatíženy – konflikt de facto probíhá mezi čtyřmi protagonisty. Určitá volnost, slabá kauzalita dramatické struktury znovu odhaluje Leskovovo rozpětí: buď úzký koncentrovaný problém, skazové skládání epizod, nebo kroniková

V 80. letech 19. století se Leskov znovu pokusil o dramatický typ románu – *Přelet sokola* (Sokolij perelet, 1883). Zůstaly však z něho jen fragmenty a Leskov odmítl v díle pokračovat. V roce 1883 vyšlo dvanáct kompaktních kapitol. Předchozí i následující Leskovovy snahy o dotvoření dramatického typu románu však současně ukazují, že ideový důvod nebyl jediný, že tu sehrála podstatnou roli neschopnost „románového“ ztvárnění těchto ideových pojmů, jejich skloubení, kauzálního a charakterologického propojení.

Nepřímým dokladem je i nový Leskovův pokus o dramatický typ románu na počátku 90. let – *Čertovští chlapíci* (Čortovy kukly, 1890). Oproti románu Nekuda a fragmentům

prózy *Přelet sokola*, v nichž se Leskov ještě snažil o společenský román v balzakovské evropské tradici, modeluje zde podobenství o vztahu umění a moci, současně však znovu pojaté jako mnohem zastřenější, ale přece jen „klíčový román“. Jak ukázal A. V. Amfiteatrov, román se týká osudu malíře K. Brjullova a rozměňování jeho talentu za vlády Mikuláše I. (směřování Leskova k obrazu mikulášovského Ruska 20.–50. let je patrné jak v kronice Zachudalýj rod, tak v rozsáhlé povídkové tvorbě, v níž car Mikuláš I. – zejména v „apokryfických“ skazech – přímo vystupuje). Román je však opět nedokončen (Glavy iz nekončennogo romana) a představuje spíše preludium rozsáhlejší stavby. Je situován na počátek 19. století, odehrává se v Římě a na panství vévody (Gercog) a hlavními postavami jsou tři malíři: talentovaný Febufis, Pik a Mak (jejichž původ je zastřen tajemstvím). Febufis po určitých nepřijemnostech v Římě přijímá vévodovu nabídku, odjíždí s ním na cesty, nakonec i do jeho země, stává se dvorním malířem. Hořká satira na podřízenost umění moci je zjevná ve vévodově povýšeném kázání.

Technika Leskovova umění je tu vzhledem k předchozím románům posunuta: rozsáhlá povídková tvorba tu přece jen silně zapůsobila. Jádrem díla jsou Febufisovy a později Pikovy dopisy Makovi (Pik po nějaké době také odešel na Febufisovo pozvání do vévodovy země) rámcované anekdotickými spory Pika a Maka a osudem Febufisovy odvržené římské milenky: tedy opět rámcový, tentokrát epistolární skaz.

Název „román“ není vlastně ani pro tyto fragmenty přesný. Je to rozsáhlá povídka (malý počet postav, jednoduchý děj, navíc Makem anticipovaný), v níž Leskov uplatňuje svou metodu juxtaopozičního skládání epizod bez propojování a kauzality, zápletky, pointy, jen s důrazem na lineárnost, nikoli prostorovost tvaru. Podtitul díla je nicméně, jak již bylo uvedeno, „Glavy iz nekončennogo romana“; Leskov se snažil často až křečovitě vytvořit tradiční dramatický román, ale dochází k něčemu zcela jinému: k dlouhé, lineární povídce. Podobně označoval Leskov i další díla založená na starých syžetech nebo jejich kombinacích.

Například legenda *Hora* (Gora) vyšla knižně roku 1890 s doplňkem Roman iz jегіpetskoj žizni N. S. Leskova. Leskov si tedy vytváří jakousi „soukromou“, individuální žánrovou systematiku: jednak posunuje tvar žánru (například jeho „román“ se výrazně liší od románu balzakovského), jednak rozkládá tradiční žánry a vytváří vlastní modifikace. Jeho „román z egyptského života“ se liší od syžetově barvitých pláten dramatických historických románů H. Sienkiewicze, B. Prusa a G. Flauberta. Je založen na morálním exemplu a „pohádkovém“ vedení děje (popisy masových scén slouží retardaci, smyslem není zobrazování, ale sdělování, sama narace). **Zatímco v kronikách a skazech šel Leskov směrem ke skládání, rozhojňování epizod i postav, v rozvíjení tzv. románu jde naopak k jednoduchosti, oprostění.** „Loutkovitě“ figury Pika a Maka, Febufise i vévody, jímž chybí psychologický rozměr, odpovídají titulu díla (Čortovy kukly). Postavy nejsou nositeli složitých psychologií, ale životních osudů.

V průběhu 70.–80. let tak Leskov dovršuje druhý žánrový posun. První spočíval v odklonu od kauzálních románových staveb ke kronikové a skazové „stavebnici“; tento ještě silněji směřuje k modelu lidského života: Leskov se tak stává výrazným prozaikem životní dráhy. Není to ovšem náhoda: jeho modelování světa tkívá v nespojitosti, juxtapozičnosti a lineárnosti musí imponovat biologická linie lidských životů, její zákruty, záhady, neúhybná cesta od zrození ke smrti, lidské putování od nevinности dětství k společenským a mravním konfliktům. Leskova jako autodidakta musí fascinovat proces intelektuálního vypsívání, Leskova jako myslitele o náboženství musí zajímat problém víry, osudu, prozřetelnosti, náhody a zákonitosti, Leskova s jeho konfliktem ideálu a věčnosti musí vzrušovat jejich svár v lidském bytí. Leskov měl, jak bylo ukázáno, vždy potíže s dokončením románu (a nebyl mezi ruskými spisovateli osamocen). Jestliže u ruských spisovatelů obecně to bylo spojeno s „totální literaturou“, snahou postihnout celý svět a lidské nitro a tedy se skeptickým vztahem k francouzskému románovému modelu 19. století, u Leskova k tomu ještě přistupuje jeho individuální tvůrčí rozpětí. Proto hledal „přirozené“ zakončení: například v kronice je explicit totožný se smrtí postav, tedy s koncem jejich životní dráhy. Zde jsou už počátky zmíněného druhého žánrového posunu, jímž Leskov anticipoval vývoj ruské prózy v první třetině 20. století, současně pregnantně vyjádřil první velkou krizi románu a zahájil s L. N. Tolstým, M. J. Saltykovem-Ščedrinem a A. P. Čechovem ono přechodné období žánrové přestavby – poslední vývojové fáze ruské klasické literatury.⁴⁵

45 Viz naše knihy *Proti proudu* (Studie o N. S. Leskovovi). Sprint Print, Brno 1992. *Rozpětí žánru*. Sprint Print, Brno 1992. *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Masarykova univerzita, Brno 1995. *Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století*. Masarykova univerzita, Brno 1998. *Genologie a proměny literatury*. Masarykova univerzita, Brno 1998. *Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti*. Ed.: Jaroslav Malina, obálka, grafická a typografická úprava Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta, ilustrace Boris Jirků. Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, Brno 2005.

13. Kulminace a tranzice ruského románu ke konci 19. století: A. P. Čechov

Umělecká cesta A. P. Čechova – povídkáře, novelisty a dramatika – byla již mnohokrát prozkoumána. Byly určovány literární principy, tematická jádra a ideové okruhy mladého humoristy, které se později přetavily do nového tvaru, byla ukázána i geneze jeho dramatické tvorby. Snad jen jedno dílo se z tohoto řetězce vymyká a jeho smysl musí být znovu promyšlen. *Ostrov Sachalin* zaujímá v Čechovově díle místo osamělého majáku a podivnost této jeho pozice nemohou odstranit ani povšechné formulace snažící se tento zvláštní text zařadit do tradice tzv. odhalovací literatury nebo k tzv. politickému cestopisu, který je v Rusku pěstován od dob Radiščevových. Již při zběžném sledování geneze tvůrčího záměru je patrná jeho několikanásobnost.

Patří tedy *Ostrov Sachalin* k vlně „odhalovací“ literatury, je to vědecká studie, je to umělecký cestopis, novinářský dokument diktovaný výlučně snahou dosáhnout praktického zlepšení poměrů ve věznicích? Pojmenování „dokumentární próza“ (jinak: literatura faktu), které se někdy užívá, je natolik vágní, že si vyžaduje bližší explikaci. A. P. Čechov vyjel z Moskvy 21. dubna 1890 a na Sachalinu se ocitl 10. června téhož roku. Zpět cestoval po moři (Tichý oceán, Černé moře) a vrátil se do Moskvy v prosinci 1890. Na díle pracoval několik let: poprvé je otiskl v časopise *Russkaja mysl'* až v letech 1893–1894. Nepříznivé okolnosti nutily Čechova, aby podstatně omezil objekt svého zkoumání. Z tohoto důvodu se Čechovova analýza týká výlučně trestanců odsouzených za loupeže a vraždy.

Povaha textu *Ostrova Sachalinu* ukazuje na to, že se jej Čechov snažil maximálně významově zatížit, orientovat jej na široké problémy a nasytit různými obsahy, zahrnujícími oblasti od hygieny po agrotechniku, od sociálního lékařství po právní kritiku tělesných trestů. Tato významová šíře a členitost textu způsobuje potíže s chápáním díla. Badatelé proto často *Ostrov Sachalin* nechápou jako celistvý text, neboť jeho neukončenost napovídá, že je to jen článek v rozsáhlejší řetězci. Za jeho počátek je považována črta *Ze Sibíře* (*Из Сибири*, 1890), jakýsi tematický úvod k *Sachalinu*, za jeho umělecký obraz se pokládají povídky *Gusev* (1890), *Ženské* (*Бабы*, 1891) a *Vražda* (*Убийство*, 1895). Zatímco dříve převládal zjednodušený názor, že Čechovova metoda je de facto metodou „odhalování“, novější výzkumy toto mínění nepotvrzují a ukazují na složitější záměr. M. L. Semanovová si všímá geneze díla, jeho žánrové podstaty a úlohy vypravěče. Dokládá, že *Ostrov Sachalin* je text vědecko-publicistického rázu koncipovaný jako

naučný cestopis („Iz putevych zapisok“), že se tu Čechov opíral o četné vědecké výzkumy, ale v průběhu práce odvolání na nedůvěryhodné zdroje odstraňoval, že se postupně snažil uvolnit text ze žánrového sevření dobrodružné literatury. Jeho vypravěč je důsledně depatetizován, nemá apriorní představy. Posun důrazu od „odhalování“ k bedlivému a obezřetnému zkoumání je patrný. Současně však metoda hledání smyslu *Ostrova Sachalinu* mimo toto dílo nemůže nevyvolat námitky. Podpurné črty a povídky mohou sice leccos napovědět, mohou v analýze fungovat jako pomocné texty, ale nemohou být významotvorným komentářem. O smyslu díla více poví jeho vlastní ideová a tvarová orientace, jeho významové zatížení. Nelze zapomínat na to, že Čechov, přes všechnu fragmentárnost, mozaikovitost a detailní rozdrobenost, je tvůrcem celistvého obrazu světa, jehož pojítkem je kulturnost, vzdělanost, intelektuální přístup a z nich vyplývající lidská a názorová tolerance.

I když se domníváme, že cesta k přesnějšímu chápání *Ostrova Sachalinu* nevede skrze výpomoc dalšími tematicky příbuznými díly, přesto se u zmiňovaných „článků“ sachalinského řetězce zastavíme. Nejúžeji bývá Sachalin spínán s povídkou *Gusev* (1890) odehrávající se na lodi, která pluje na Sachalin kolem Asie do Ruska. Pavel Ivanyč se tu v rozhovoru s propuštěným vojákem Gusevem ukazuje jako zastánce „odhalovacího“ principu: svého přítele, charkovského literáta, nabádá, aby opustil milostné a přírodní syžety a začal „odhalovat“; říká o sobě, že je ztělesněný protest, zatímco ostatní lidé, smíření, neodhalující, jsou jen žalostné bytůstky. Pavel Ivanyč na lodi umírá, stejně jako později Gusev. Svět a příroda neznají slitování – každá mořská vlna se snaží dostat nejvýš a ostatní tiskne a honí, sama pak podléhá v souboji s dalšími. V povídce *Ženské* (1891) se ukazuje objektivní chod světa a přírody, který se neřídí lidským přáním. Nejdrastičtěji formuluje Čechov svou vizi lhostejného světa a přírody v povídce *Vražda* (1895). Matvěj Těrechov, později zavražděný bratrem, má rád lidské společenství, nikoli přírodu: v knížkách se píše o jaru a ptáčcích, ale co z toho? Pták zůstane ptákem. Společnost je hrůzná: lidé se vraždí pro majetek, rodiny se rozpadají. Ale útěk ke kráse a spravedlnosti přírody je další ošklivou lidskou iluzí: člověk musí své problémy řešit nikoli se zvířaty a květinami, ale s lidmi. Jestliže se tedy v novější odborné literatuře tvrdí, že tyto povídky dokládají Čechovův odpor k apriorismu „odhalování“ (obličitelnaja literatura), není to přinejmenším úplné. Jejich záběr je mnohem širší: neukazují jen předpojatost „odhalování“, ale vyvracejí další ideové a umělecké iluze (antropomorfozaci přírody, představy o samospasitelnosti lidské činnosti) a odhalování vyvracejí nejenom proto, že je předpojaté, ale také proto, že člověka zbavuje širokého, komplexního pohledu, že ho nutí vidět jen úzký výsek reality a tragicky ho izoluje od ostatních lidí. Čechov je zastáncem otevřeného pohledu na svět, který se nebojí nových faktů, nebojí se svého vlastního zborcení v zájmu širší pravdy. Toto pojetí úzce souvisí s vypjatou vírou A. P. Čechova v poznání a vzdělání. Otevřené poznávání má však svou odvrácenou stranu: často zraňuje, nutí

revidovat pohled na svět, předpokládá silného člověka, který neváhá odhazovat iluze. Črta *Ze Sibíře* (Из Сибири, 1890) tvoří tematické předpolí Sachalinu: je to nevábný obraz strastiplného cestování, tmy tamního bytí, nicoty a malosti, k níž se druží tragický život místní inteligence. Čechov demonstruje cestování po Sibíři, všímá si utilitarismu sibiřských řemeslníků, vidí dobrotu a smířenost lidu, ale také otupělost a nudu. Ostrov Sachalin předznamenávají didaktické pasáže.

Samo dílo je křížovatkou Čechovovy tvorby, na níž se autor pokusil v jednom tvůrčím gestu odstraňovat z cesty úlomky bývalé víry, nelítostně rozbíjet všechna schémata a apriorní představy smyslově konkrétním detailem, ironií a sarkasmem, současně však vytvořit pozitivní model vědeckého bádání, umělecky přesvědčivý obraz sachalinských vypovězenců a ukázat na nutnost praktických reforem vězeňského systému. V rozporu Čechovovy víry a skepse, materiálové práce z oblasti sociologie, sociálního lékařství, hygieny a uměleckých ambicí, objektivní, statisticky přesné analýzy a sarkasmem a hořkostí spočívá také rozpor literárního tvaru, který je přetíženo různými významy a funkcemi, jejichž smysl je třeba pochopit z jejich vzájemného vztahu, nikoli z izolovaných výpovědí.

Tezi o velkém významovém zatížení až přetížení textu Ostrova Sachalinu potvrzuje žánr díla, resp. vícežánrovost (polygeneričnost), polymorfnost jako jeho podstatná kvalita. Dílo má podtitul *Zápisky z cest* a sugeruje tudíž představu cestopisu, slovo „zapiski“ však omezuje jeho podobu a „inzeruje“ jeho útržkovitost a obsahovou nestejnorodost. *Ostrov Sachalin* je tudíž svérázný hraniční text, jehož téma spojuje žánrově různorodé útvary – teprve z jejich vzájemného působení může vzniknout čtenářská představa o smyslu díla. Ukázalo se už v minulosti jako nedobré vytrhávat z kontextu jednotlivé pasáže a dokládat jimi Čechovovy názory. Často se totiž stává, že táž situace je v jiném žánrovém fragmentu ukázána jinak, doplněna o nový úhel, který komplikuje původní přímočarost. Čechov rád pracuje se statistikou a vyvozuje z ní určité etické závěry. Například v kapitole o postavení žen na Sachalinu uvádí otřesná fakta o tom, jak se obcházejí nařízení a předpisy a jak se trestankyně nutně stávají souložnicemi dozorců a vojáků. Dále je toto globálně přesné pozorování zkomplikováno výpovědí některých trestankyň: zatímco v Rusku se s nimi mužové prali, vyčítali jim každý kousek chleba, teprve v káznici začaly žít normálněji. Žánrová mnohotvárnost tak v sobě nese i různá axiologická hlediska, která teprve vcelku vytvářejí obraz sachalinské reality.

Na povrchu je dílo koncipováno jako **cestopis**. Nepočítáme-li vypsání cesty po Sibíři, očitáme se in medias res na Amuru, odkud se autor parníkem dostává na ostrov Sachalin. Na několika stránkách líčí objev ostrova, spory, zda je to ostrov či poloostrov. Dovolává se přitom deskripcí Lapérousových, Kruzenšternových, zkušeností Japonců a Číňanů, zabývá se geologií ostrova, mluví o přírodních poměrech, o zemědělství, o domorodcích a způsobu jejich života. Cestuje po Sachalinu a studuje sociální podmínky života vězňů. Dílo začíná jako cestopis, ale jeho cestopisná žíla brzy vysychá: dynamismus cestopisu se

zastavuje v statických obrázcích ze života kolonie, ve vědeckých pozorováních a v rozsáhlém poznámkovém aparátu. Nepodobá se tedy Radiščeově Cestě z Petrohradu do Moskvy, pseudocestopisu, v jehož lůně se vytváří kritický obraz sociálního systému. K cestopisnému rámci se totiž pojí další žánrové fragmenty: smyslem není jen odhalit hrůznost sachalinské trestanecké kolonie, ale přesným pozorováním zjistit konkrétní stav věcí.

Vědecká analýza je tu proto *conditio sine qua non*. Jednou ze silných Čechovových motivací, která vedla k napsání knihy, jsou jeho vědecké ambice – místo disertace podává zevrubný rozbor, v němž se opírá o metody několika věd. Když pomíneme fyzikální zeměpis, který je spíše součástí cestopisného fragmentu, zůstane tu rozsáhlý pás sociologického výzkumu s použitím dotazníku a statistických metod. Čechov se dotkl klimatologie a zemědělské vědy, kde musel vyvracet romantické představy minulosti. Sociologické, psychologické a právní analýzy použil při studiu vězeňského systému a příčin uvěznění. Řada pasáží má povahu etnografické studie. Čechov si všímá, jak vyhanství snášejí různé národy. Zvláštní pozornost věnuje domorodému obyvatelstvu – severním Giljakům a jižním Ainům, líčí jejich zvyklosti a mravy a demonstruje způsoby soužití s trestanci a možnosti asimilace. S etnografickým pásmem souvisí vztah Rusů a Japonců k Sachalinu, kde Čechov s notnou dávkou ironie uvádí, že Japonci si uvědomili, že by jim ostrov mohl patřit, až je na to upozornili Rusové. Podstatnou součástí Ostrova Sachalinu je polemika s romantickými představami ruské inteligence. Jednou z nich je to, že sám liberální přístup může leccos změnit. Čechov ukazuje na úředníka D., který v noci skládá svobodomyšlné verše a ve dne tvrdě vládne, na gubernátora, který je liberál, ale fakticky nezná život svých podřízených. Likviduje již zmíněnou představu „odhalovací literatury“: demonstrativně se zříká všech předpojatostí a vlastní názory vyvozuje jen z vlastních pozorování. Vyvrací představu o možnosti provést vězeňskou reformu ze dne na den. Nechce škodolibě vystavovat vředy Ruska, ale určit diagnózu a najít prostředky k léčbě. Vyvrací také idealizované nebo naopak negativně zkreslené představy o věznicích. Ukazuje, že je zcela možné, aby se v káznici objevil na doživotí i nevinný člověk díky policii a justici, současně však bere iluze o nápravě skutečných zločinců (například vrazi pokračují často ve vraždění i na Sachalinu).

Ostrov Sachalin však není jen **dílo vědecko-dokumentární**, je to kvalitní **skepticko-ironická publicistika**. Začíná na samém počátku cestopisného fragmentu. Čechov líčí setkání s liberálem D. (viz předchozí výklad) – liberární soucit na straně jedné a pevné utkvění v systému na straně druhé. Podobnou ironií je prosycena pasáž o úmyslech porušit sachalinské Giljaky. Ironický je Čechov také při popisu požárního poplachu, sarkastický je při líčení carské zahraniční politiky. Skepticko-ironická publicistika, která je mj. důsledkem polemiky s romantickými představami, vnáší do textu určitý strategický odstup, jenž vytváří prostor pro mnohostrannost a objektivitu práce.

Rysy odbornosti jsou v díle systematicky posilovány mezitextovým navazováním. Prvním typem je navazování na odbornou literaturu. Čechov se opírá o výzkumy z řady

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

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

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

Dva příklady „tranzice“ románu uprostřed díla Dostojevského před jeho kulminací a u Čechova jako emblém nového hledání velké epické formy ukazují na stav románu, jehož předchozí podoba byla konfrontována s nástupem nových uměleckých proudů a estetik.⁴⁶

46 Viz naše studie Čechovův Ostrov Sachalin a významové zatížení literárního textu. In: Lidský talent. Tvorba A. P. Čechova a její působení u nás. Slavica Pragensia XXI, Praha 1988, s. 83–94. Tranzitivní zóny, žánrová senzibilita a A. P. Čechov. In: Jak čteme ruské klasiky. Sborník z konference věnované 100. výročí úmrtí A. P. Čechova. Národní knihovna ČR, Slovanská knihovna, Praha 2005, s. 96–107.

14 Dva autorské typy ruské klasiky a moderny

Zatímco pro biograficko-psychologické metody v 19. století inspirované evropským romantismem byl autor stěžejní postavou literatury, v sociologických metodách tuto roli přejímaly spíše extra-literární faktory, zejména prostředí a újeji společnost, v imanentních sám text a jeho forma, tvar nebo struktura a v poststrukturalismu zase čtenářský pól literární komunikace. Postava autora se poněkud rozštěpila: je objektem zkoumání v úvodních kapitolách monografií, kde se „povinně“ líčí jeho život a s ním spojené psychologické kvality osobnosti jako preludium dalších výkladů o díle, nebo se stává předmětem samostatných, většinou materiálových a populárněvědeckých pojednání. K autorovi, který již přestal být studován jako součást artefaktu, se pociťuje jakýsi stydlivý vztah: je evidentní, že původcem literárního díla je jeho autor, ale jinak se otázka autora zúžila na problém autorství, eventuálně na doplňující, většinou dokumentární a archívní materiály, korespondenci apod., které „dokreslují“ samo dílo.⁴⁷ To nicméně nemění nic na důležitosti autora a nutnost jeho studia, například ve smyslu autorského typu, neboť ten je ve vztahu k artefaktu nejvíce relevantní. Zdá se, že v poslední době se zájem o autora znovu v některých studiích objevil a že se posiluje.⁴⁸ Metodologickým problémem je jeho traktování, jeho artikulace. V tomto smyslu novou inspiraci přináší v podstatě především materiálová genetická studie petrohradské rusistky Ally Gračovové Alexej Remizov a staroruská kultura.⁴⁹ Autorka se v 70. letech zabývala ruskými kronikami počátku 20. století, kdy se zájem o staré žánrové útvary prohloubil: právě do té do doby spadají také počátky tvorby Alexeje Remizova (Moskva 1877 – Paříž 1957), jeho odklon od revoluční ideologie, změna životního stylu a neskrývaný zájem o staroruskou literaturu, její témata a morfologii. Autorka rozdělila svoji práci na dvě velké kapitoly a řadu podkapitol, v nichž zkoumá jak prameny Remizovova uměleckého přístupu, tak genezi a transformaci staroruských textů, které se pod Remizovovými rukama změnilý v novodobá podobenství. Monografie

47 Viz naši studii K typu autorské osobnosti v ruské literatuře (N. S. Leskov a A. M. Remizov). In: Umění teorie a Zdeněk Mathauser. Slavia, Slovanský ústav, Euroslavica 2000, s. 419–425, také in: Slavistika na křižovatce. Středoevropské vydavatelství a nakladatelství REGIONY, Edice Pulsy, Masarykova univerzita Brno 2003.

48 Viz Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre. Herausgegeben von Klaus Städtke, Akademie Verlag, Berlin 1998 Viz také naši rec. Slavia 1999, roč. 68, seš. 2, s. 377–379.

49 Viz Алла Грачева: Алексей Ремизов и древнерусская культура. Дмитрий Буланый, Санкт-Петербург 2000.

A. Gračové patří k průkopnickým pracím, které se snaží detekovat spodní proudy literárního vývoje v hledání transformačních modelů, jež fungovaly mezi staroruskou a novoruskou či dokonce moderní literaturou⁵⁰. Nicméně práce má ještě další dvě dimenze: jednou je hluboké materiálové zakotvení, takže studii lze pokládat za shromáždění zcela nových a poprvé analyzovaných materiálů včetně korespondence, ruských a amerických archivů i policejních záznamů. Druhou dimenzí – jakýmsi bočním produktem – je (chtělo by se říci skoro namátková) analýza Remizovovy tvůrčí osobnosti, jak vyplývá zejména z první velké kapitoly *Исторические катаклизмы XX в. сквозь призму древнерусской культуры. Истоки творческого самоопределения*.

Již názvem první podkapitoly se autorka snad vědomě dotýká jiného autora, který s Remizovem souvisel nejen materiálem svých děl, ale i hlubšími prvky své umělecké existence – s Nikolajem Semjonovičem Leskovem (1831–1895) – *Чающий «нового мира»*: První redakce Leskovovy nejznámější románové kroniky Soborjane (Duchovenstvo sborového chrámu, čes. 1903, přel. A. G. Stín, vl. jm. Alois Augustin Vrzal, moderní variantu českého překladu názvu navrhovalů brněnský lingvista Roman Mrázek jako Služebníci chrámu) se totiž jmenuje *Чающие движения воды*. Obsahem první kapitoly je líčení rané fáze Remizovova života v Rusku, jeho cesty do zahraničí, vyhnanství a vnitřní přerod a také analýza sborníku *Лимонарь*, novely *Пятая язва* a textů založených na staroruských předlohách – *Слово о погибели русскыя земли а Соломон и Китоврас*. Druhá kapitola *Цикл «легенды в веках». Итоговый опыт эстети ческого самопознания* je cele věnována textovým transformacím z pozdější autorovy tvorby (mj. Савва Грудцын, Брунцвиг, Мелюзина, Бова Королевич, Тристан и Исольда, О Петре и Февронии муромских).

Již na počátku se rýsuje zajímavé utváření Remizovovy autorské osobnosti, které vtíravě připomíná životní dráhu N. S. Leskova (Remizovo tíhnutí k Leskovovi a leskovovská inspirace jsou v jeho díle zřejmé; jsou objektivní, ale i subjektivní, intencionální).

Nejistota ve sféře krásné literatury vedla Leskova k experimentu, k nasazování masek: předstírá, že povídku zapsal jako vyprávění neznámých lidí, přepracovává starší text, často se obrací k staroruským proložským legendám, pevně kotví v žánrové různorodosti. Nejistotu z přímého doteku literatury řeší vytvářením přechodového pásma, tedy jiného textu nebo textového trsu, jehož prizmatem nahlíží realitu. Stává se tak místy spíše upravovatelem, modifikátorem rozsáhlých textových podloží: od dramatických, často dobrodružných povídek s kriminální zápletkou se přesouvá ke klidnějším polohám toho, co je přirozené, co není konstruovatelné, co je dáno během života, lineárním nebo

50 Viz. И. П. Смирнов: *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*. Москва 1977. И. П. Смирнов: *Диакронические трансформации литературных жанров и мотивов*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 4, Wien 1981. S. Mathauserová: *Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Praha 1986.

cyklickým pojetím času. Nejistota je patrná ve sklonu k mystifikátorství, v zakrývání nepřijemných životních epizod.

Podobné rysy nacházíme také u A. Remizova, jak o nich na základě nových archívních dokumentů píše A. Gračovová, která zkoumala i policejní materiály o studentských nepokojích a opravila Remizovovy výroky o „náhodnosti“ jeho zatčení a vyhnanství, které opakuje naposledy také v memoárech *Иверень*: «Однако имеется еще один ‚независимый‘ источник, достаточно точно сохранивший сведения об отдельных вехах ремизовского ‚случайного десятилетия‘. Это документы Департамента полиции, с определенного времени фиксировавшие поступки, дела и помышления ‚личного почетного гражданина‘, бывшего вольнослушателя Московского университета А. М. Ремизова. Их включение в биографический контекст позволяет дешифровать некоторые грани ремизовской автобиографической легенды. 18 ноября 1896 г. Ремизов был арестован на студенческой демонстрации в память о событиях на Ходынском поле [...] По степени вины задержанные были разделены на три разряда, причем лица, отнесенные к первым двум, понесли наказания. В первый вошли ‚руководители беспорядков‘, степень вины которых усугублялась сведениями об их прежней политической неблагонадежности. Таких было 10 человек, и мерой наказания для них была определена ссылка в г. Пензу на два года под гласный надзор полиции или на три года на родину с последующим запрещением три года проживать в столицах. Ко второму разряду (‚подстрекатели и руководители‘, ранее не замеченные в политической неблагонадежности) был отнесен и Ремизов.»⁵¹. Autorka se dále zmiňuje o Remizovově cestě (předtím v létě 1896) do Vídně, Švýcarska a Mnichova, kde se v podstatě ztotožnil s ideologií sociální demokracie. Naopak vyhnanství v Ust'-Solsku a Vologdě (1900–1903) znamená pro něho velký přerod, opuštění revolučních východisek a orientaci na literární tvorbu. Tato léta jsou dobou Remizovova zrání, lásky, svatby, ale také hlubokého ponoru do ruské středověké literatury. První ruská revoluce ho již zastihla jako přesvědčeného odpůrce jakékoli revoluce, v níž vidí řádění zla (řada jeho textů založených na staroruském podloží jsou podobenství spojující éru ruských revolucí s nejtěžšími dějinnými okamžiky staré Rusi).

Jak v Leskovovi, tak v Remizovovi je komplex autodidaktů a s tím spojená snaha o kompenzaci: oba směřují k praxi, k řemeslu, k dovednosti. Leskov byl, jak známo, znalcem ikonomalby, starých náboženství, herezí, zajímal se o ekonomiku (jeho první publikací byl článek v kyjevských novinách o ceně, za kterou se ve městě prodávají novoruské překlady evangelií, psal o lihovarnictví apod.), Remizov se stal odborníkem na staroruskou literaturu a glagolici. V souvislosti s touhou po vzdělání jeho manželky se seznamuje s tehdejšími ruskými medievisty, mezi jinými s I. A. Šljapkinem (1858–1918, jeho otec byl

51 Алла Грачева: Алексей Ремизов и древнерусская культура. Дмитрий Буланый, Санкт-Петербург 2000, s. 15.

také venkovský samouk a kutil). Leskov i Remizov tíhnou k technologizaci života, chtějí patřit k zasvěceným, mít mimořádné znalosti. Pokud jde o literaturu, mají střídavé úspěchy a jejich cesta pokusů a omylů je hledáním vlastního tvůrčího rozpětí, prostoru, kde se mohou jako autoři plně realizovat. Je to cesta experimentu s jinými texty nebo vědomého prolínání cizích a vlastních textových vrstev, tedy metatextovost tvorby, která byla tehdy a ještě dlouho potom pokládána buď za nepůvodní, nebo v nejlepší případě za obcházení skutečného umění. Na druhé straně se tento způsob tvorby stával módou, středem obdivu zasvěcených nebo znalců. Jak uvedeno, budil zájem odborníků nebo vládních či politických kruhů (Leskov byl, jak známo, vyslán jako vládní zmocněnec do Pobaltí, aby podal zprávu o životě starověrců, dílo Remizova zaujalo lingvisty a medievisty).

Experimentální charakter tvorby obou autorů se ponejvíce projevoval v přetváření žánru. Zde si vytvářeli vlastní „genologickou nomenklaturu“. A. Gračová označuje takřka všechny Remizovy žánrové modifikace jako zvláštní žánr většinou v rozpětí podobnosti, legendy, zpovědi apod., přičemž si všímá zejména Remizovy schopnosti spojovat, prolínat, prostupovat, vytvářet syntetické žánrové útvary, nově spojovat lyriku a epiku aj.

Oba autoři vyrostli v literárních tradicích své doby a tak také začali tvořit, tedy v duchu toho, co bylo obvyklé: Leskov se pokoušel o atraktivní, napínavé, dobrodružné povídky „na cestách“, Remizov patřil k ruské moderně: to se projevilo v části jejich díla, například u Remizova v jeho románech. Současně se však i v tomto doteku toho, co bylo v jejich době obvyklé, objevují rysy neobvyklosti, které pak rozvíjeli. V jistém slova smyslu jdou proti proudu tehdy běžných literárních tvarů: Leskovovy antinihilistické romány obsahují zárodky kronikových struktur s uzavřenou lokalitou a lineárním časem, Remizovova prozaická díla, zejména romány, vytvářejí novou strukturu reflektující jiné pojetí světa. Oba autoři projevují naplněnost prostoru podivuhodnými bytostmi: odtud Leskovovi a Remizovovi diletanti, smolaři, podivíni, „spravedliví“, lidé, kteří mají nějakou utkvělou představu. Jestliže Leskov směřuje ke klidovým polohám kronikovým, které obvykle rámcují atraktivní skaz.

Typ autorské osobnosti, jaký představují Leskov a Remizov, není v ruské literatuře ojedinělý, resp. k němu občas tíhli i ti autoři, kteří v zásadě představují jiný autorský typ (Gorkij, Leonov, Fedin). Umělecká „nedostatečnost“, alespoň v rámci ustálených a tehdy převládajících kreativních modelů, vede často – jak známo – k snaze o kompenzaci, tedy k vytváření náhradního modelu, k experimentu, jímž se literatuře objevují nové cesty. Tíhnutí obou autorů k vidění světa skrze modifikovaný cizí text, jejich metatextovost se dnes stala opět moderní, resp. postmoderní: postupy, které šly záměrně a často vynuceně mimo hlavní proud, se v něm nyní znovu ocitají.

15. Na hraně realismu a moderny: Lev Tolstoj

Extrémismus **Lva Nikolajeviče Tolstého** (1828–1910) je spojen nejen s jeho známou filozofií: krajní, vnitřně protikladné byly vztahy Tolstého k moderně a jeho asketické pojetí života. Duchovní přerod, kterým hrabě Tolstoj prošel na přelomu 70. a 80. let, se setkal namnoze s nepochopením. Především bylo patrné, že tím ztratilo umění: kritikové a znalci Ruska (mezi nimi i Melchior de Vogüé, autor známého spisu *Le roman russe*) Tolstého vyzývali, aby se vrátil od orby k psaní.

Doteky Lva Tolstého a moderny – podobně jako například Leskova nebo Čechova – nejsou dány tolik přizpůsobováním, jako individuálními rysy, které byly zahlušeny a zasuty dobovou realistickou poetikou a tehdejším chápáním literárních žánrů, zejména románu. Již v raných prózách a později markantně ve *Vojně a míru* a *Anně Kareninové* jsou zřetelné stopy individuální poetiky, která se neztotožňuje s představou dobové kritiky a spojuje Tolstého s nástupem moderny v hlubinném, spodním proudu. Spor mezi vzdorující východoslovanskou individualitou a konvenčním utvářením literatury podle tzv. směrů je vlastním hybatelem literárního vývoje. Na jedné straně kontakt, blízkost, na druhé nevráživost: je to vskutku rozpor nebo vnitřní logika?

L. N. Tolstoj žil v době, kdy se ve Francii objevují první dekadentní díla, a umírá ve „stříbrném věku“ ruské literatury: kolem něho procházely nové literární jevy, jichž si nemohl nepovšimnout, od náznaků v poezii 80. let 19. století, k moderně let devadesátých. Tolstoj kolem sebe viděl stejné věci jako představitelé moderních směrů: krizi dosavadního myšlení, rozkladný vliv industrializace, intenzitu prožívání času, impakt městské civilizace, bezvýchodnost lidského života, apokalyptické jevy konce 19. věku. Počínající dekadence uviděla v těchto jevech nezadržitelný rozpad dosavadních představ o světě, zejména definitivní rozpad etiky a estetiky: estetizace zla je jedním z prvních projevů dezintegrace této entity. Jestliže však moderna zachytila změněnou atmosféru doby, zásadní zvrat společenský a psychologický a ten transponovala do umění, šel Tolstoj spíše z nitra umění tím, že se snažil postavit hráz hrozícímu rozpadu usilím o unifikaci, o nalezení jednotícího bodu. Zdá se mi nesprávné tvrzení, že Tolstoj podržoval estetiku etice – spíše v nich viděl nerozlišitelný celek a odmítal je stavět proti sobě. Krásno bylo kdysi totéž, co dobro – teprve později se z různých příčin začaly tyto póly stavět proti sobě. Vzpomeňme Dostojevského *Idiota* s portrétem Nastasji Filippovny, tedy s krásou, která spíše svět; krása však znamená i dobro, jejich rozklad znamená lidskou tragédii.

Od časů D. S. Merežkovského a nově a jinak M. Bachtina je pozorovatelná tendence klást proti sobě Tolstého a Dostojevského: přitom Tolstoj vychází z tohoto srovnání většinou jako tradiční realistický epik, jako pěstitel vševědoucího vypravěče a monologického románu, zatímco Dostojevskij jako znepokojující, provokující tvůrce románové polyfonie, předchůdce románu 20. století, existencialismu a absurdní literatury. Domnívám se, že kontury nejsou tak ostré. Oba autoři měli stejné, podobné nebo blízké kořeny, neboť část jejich raného díla korespondovala se snahami tzv. naturální školy. Poetika fyziologické črty je zjevná u Dostojevského ve 40., 50. i 60. letech a nemízí ani ve zralých románech, u Tolstého je nejzřetelnější v Dětství. Již zde se však projevuje vzdor obou umělců proti unifikujícím směrům modelovaným literární kritikou: Dostojevskij dává již formou Chudých lidí – tedy epistulárností – najevo tíhnutí k preromantismu, konkrétně sentimentalismu, a ve Dvojníkovi k psychologicko-filozofické konstrukci, která překonává sociální směřování naturální školy. Tolstoj se přes hlavy svých současníků dívá na Lockovu a Rousseauovou koncepci osobnosti a spojuje dětství s východisky experimentální prózy L. Sterna. Když mluvíme o Tolstém 60.–70. let, tedy o Tolstém jako autorovi Vojny a míru a Anny Kareninové, vidíme jeho díla většinou jako charakteristické příklady tzv. kritického realismu a klasické, extenzivní poetiky. Zdálo by se, že právě Vojna a mír, pro mnohé symbolizující ruský román vůbec, nemůže již být nově analyzována. Zatímco dobová kritika přijala dílo s překvapením jako výtvar podivínského hraběte, pozdější práce model Vojny a míru konvencionalizovaly. Román však nebyl ani ve 20. století pochopen vždy a všude jako konvenční, koneckonců práce o románu z pera anglosaských kritiků P. Lubbocka a E. Muira ukazují na osobité postavení, které v jejich systémech román Vojna a mír měl. Markantní jsou ve Vojně a míru především tzv. absolutní výroky, jimiž se auktoriální vypravěč vzdaluje z dosahu světa artefaktu, zasahuje do něj jakoby zvnějšku, jako omniscientní narátor, jako Bůh. Bachtinova teze o dialogičnosti Dostojevského a monologičnosti Tolstého je oprávněna potud, že Tolstoj se snaží uniknout z umění, ze světa, z dějin, ze svého vlastního života. V tomto smyslu je jeho skutečný útek na sklonku života symbolickou sumarizací jeho předchozích duchovních tendencí. Tolstoj vytváří anonymní hlas mimo dějiny, současně se však nemůže vyhnout dialogu, který vzniká – paradoxně – právě proto, že se mu vyhýbá: je to dialog mezi dílem a hlasem „mimo“ dílo. Tolstoj o tomto bludném kruhu věděl a sám jej živil i ve vlastním životě. Jeden deník měl oficiální pro žáky a přátele, druhý tajný.

Dodejme, že Dostojevskij staví dialog na odív, obnaženě jej prezentuje jako konstrukční princip, Leskov buduje literaturu z individuální promluvy (skazu) – Tolstoj oba dva dráždil. Nikoli náhodou byl Leskov Tolstým současně přitahován a odpuzován; jak o tom svědčí jejich korespondence a memoáry Leskovova syna Andreje, byl mezi nimi podivný, neupřímný vztah.

Mohli bychom na tomto místě spekulovat o spodním proudu gnosticizmu, který v různých transformacích pronikal do literatury – pozitivně víme, že například Leskov jej mohl čerpat skrze Origena. Gnostická vystoupení ze světa a dějin jsou však u Tolstého spojena s přítomností ratia, tedy se snahou přijmout, alespoň kompromisně, tento svět. Tolstoj maximálně odcizuje jazyk románu – celá 2% *Vojny a míru* jsou psána francouzsky, což by samo o sobě vystačilo na malý román. Z žánrového hlediska obsahuje vlastní román, fiktivní dějiny a nefiktivní eseje. Tolstoj prezentuje svět jako nespočetnou řadu řetězců a souvislostí, jejichž determinantu nelze stanovit. Tuto filozofii prezentoval v díle skrze vyprávěcí strategii orientovanou na tíži detailu a rozrušující tradiční románová kliše. *Vojna a mír* je parodií na dobový román (chce být eposem) i historii, úmyslně neformuluje hlavní téma nebo ideu, neprezentuje hlavního hrdinu. Strachovova představa, že předchůdcem románu byla Puškinova Kapitánská dcerka, se zdá Morsonovi nesprávná.

Ale jsou tato dvě díla – už vzhledem ke strategii charakteru – skutečně tak vzdálená? Především v nich nacházíme záměrné matení pojmů a likvidaci tzv. hrdiny. Puškin se tu inspiruje poetikou Waltera Scotta (kdo je hrdinou románu *Ivanhoe*?) a jednu postavu překrývá druhou. Totéž najdeme u Tolstého. Zatímco ruští kritikové viděli v románu dobovou anomálii, západní posuzovatelé jej ukazovali jako důsledek slovanské primitivnosti, neukázněnosti a naivní upřímnosti. Formalisté chápali *Vojnu a mír* jako ruského *Tristrama Shandyho*. Podle Morsona koncipuje Tolstoj svůj svět jako nesystémový, jehož pohyb určují tzv. okrajové faktory (random factors). Proto tento svět není vyložitelný ze sebe sama, proto se historikové často uchylují k jiným silám (Bůh, zákonitosti), neboť nejsou schopni dějiny „objevit“. Hádanka dějin není obsažena v nových modelech, schématech, myšlenkových konstruktech, ale v obyčejných, banálních faktech, jejichž velikost zůstává při běžném nazírání skryta (hidden in plain view).

Tolstoj byl chápán jako umělec a jeho odklon od umění k traktátům, pedagogice a publicistice byl vnímán jako zvláštní, podivínský, „šílený“. Autor Ruského románu Melchior de Vogüé ve spisku *Lev Tolstoj* (1886) uvádí, že Tolstoj připravuje nové překvapení, že není ve styku s žádnou školou, nedbá politických stran, spíše jimi pohrdá. Nehledě na toto konstatování se Vogüé podivuje, že se Tolstoj nechová jako spisovatel, že nosí vodu, žne, oře, šije boty. Vystupování z literatury a dějin započal Tolstoj již ve *Vojně a míru* a *Anně Kareninové*. Jedna z jeho cest končí v publicistickém románu *Vzkříšení*, druhá směřuje k záznamu krizového stavu světa prostředky, které vnějškově připomínají naturalismus a dekadenci, třetí vede k hledání průniku: stará schémata racionalistického, iluzionistického realismu jsou už nepoužitelná, moderna ukazuje na jejich vyčpělost, východiskem je návrat k původní magické, náboženské funkci umění. Tím, že si umění jakožto technika a systém vytváří vlastní svět, oddělilo se od svého původního poslání, dostalo se do krize a ztratilo schopnost komunikovat s dějinami, světem a člověkem. Analýza pozdních a posledních uměleckých děl L. N. Tolstého, například *Smrti Ivana Iljiče* (1886), *Kreutzerovy*

sonáty (1891) nebo dramatu *Vláda tmy* (1887) a *Živá mrtvola* (1911), ukazuje směřování od naturalisticko-dekadentní poetiky k prozření a oproštění v *Otci Sergijovi* (1912) a *Hadži Muratovi* (1912). Červotoč pochybnosti hlodal v díle Tolstého od počátku: pochybnosti o románu, pochybnosti o literatuře, umění a kráse. Sám Vogué, který „plakal“ nad tím, že tak geniální umělec se obrací k umění zády, maně uvádí Tolstého protiracionalismus, důležitost oněch jakoby nepodstatných banalit, okrajových detailů.

Tolstoj dochází zevnitř umění k podobnému obrazu člověka a světa jako moderna, a to plíživě už od 60. let, kdy píše dobově nepochopitelné a neuchopitelné dílo *Vojna a mír*, v němž paroduje realistický styl. Z tohoto hlediska je Tolstého kolize s modernou a nejen s modernou pochopitelná: podobné pociťování hrůznosti člověka a světa, podobná témata a poetika, ale odlišné chápání smyslu umění a jeho perspektivy v moderním světě. Ostré vnímání lidské problematiky mělo – stejně jako u filozofů moderního věku Schopenhauera a Nietzscheho a většiny modernistů – také sexuální pozadí: rozpojenost mezi duchovní a fyzickou láskou, kterou začal Tolstoj pohybuji se od dětství mezi ženami pociťovat už jako mladík. Proslulá „tragédie ložnice“ (M. Gorkij) byla oním katalyzátorem, který urychloval povrchové sblížování jazyka, stylu a poetiky Tolstého a moderny a stejně razantní rozchod.

Není náhodné, že jeho útok na modernu započal útokem na Shakespeara, v němž spatřil projev odtrženosti umění od náboženství, estetiky od etiky (O Shakespearovi a dramatu). Když k tomu připojíme obsáhlý spis *Co je to umění?* z roku 1897, dostáváme úplnější obraz vztahů Shakespeara, Tolstého a moderny. V tomto traktátu Tolstoj odsoudil přeceňování umění jako zábavy a s tím i celou modernu včetně Baudelairových *Květů zla* a *Malých básní* v próze. V důsledku odtržení dobra od krásy, vznikla estetika prohlašující umění za činnost hlubinně sexuálního charakteru, která je provázena příjemným drážděním nervové energie. Umění bylo redukováno na jev přinášející slast, rozkoš. Shakespearovy hry si Tolstoj vybral jako příklad mondénního zbožnění, které bylo vytvořeno uměle. Tolstoj četl Shakespeara od mládí a jeho názor se nezměnil: jde o nudná, podprůměrná dramata. Tolstoj analyzuje *Krále Leara* a v hněvných sentencích dokládá podprůměrnost, nemotivovanost, ba nesmyslnost tragédie. Základní tezí Tolstého je, jak známo, myšlenka, že Shakespeare cizopasil na původních dílech, která deformoval a spíše ochudil a zbavil vnitřní motivace. Jazyk Shakespearových dramatu je rétorický, nabubřelý, jeho postavy mluví stále stejně, nejtoporněji působí tirády, které se tak často citují – jsou do hry vloženy, nejsou její přirozenou součástí. Shakespeare má podle Tolstého exaltovaný jazyk, nemá cit pro míru, je hrubý a hyperbolický. Činnost je podle Shakespeara dobro, nečinnost je zlo. Dobro vzniká jako produkt činnosti. Jedinou skutečnou morálkou je pro Shakespeara morálka cíle. Jeho dramata proto nesnesou ani estetické ani etické kritiky. O několik desítek let později napadl tento Tolstého útok George Orwell (Eric Blair, 1903–1950) s tím, že v osudu *Learově* uviděl Tolstoj svůj neblahý osud utopisty oproštění a askeze. Problém je však ještě starší: nesoulad Tolstého teorie a praxe ještě neodstraňuje otázky, které kladl – tedy problém tyranie vkusu

a literární kritiky a především kritiku pragmatiky morálky a cíle. Činnost bývá často bezduchá, morálnější je nečinnost, klid: umění odtržené od duchovní (náboženské) základny a fungující jako zábava a prostředek ukojení není uměním v původním slova smyslu. Takto ostatně funguje i hudba v Kreutzerově sonátě: destruuje nikoli proto, že je uměním, ale proto, že je zbavena svého duchovního základu.

Sbližování, spojování a rozpojování velké individuality a uměleckých směrů, jakými jsou i směry tzv. moderní, je snad klíčovou otázkou literární historie. Zkoumání uměleckých individualit, které anticipovaly krizové jevy materiálního a duchovního života a šly „mezi proudy“ a „proti všem“, provokující nová řešení, je i podstatnou otázkou literární teorie. Postava Lva Tolstého byla zkoumána z různých hledisek: zatímco západoevropští badatelé stavěli proti sobě Tolstého-umělce a Tolstého-utopistu, Rusové často viděli svého autora v duchovním, náboženském kontextu. Kromě S. N. Bulgakova, který u Tolstého odlišil prostotu a oproštění, a N. Berďajeva, jenž prozkoumal úlohu Starého a Nového zákona v jeho díle, zdá se být nejvýraznější esej Andreje Bělého *Lev Tolstoj a kultura*. Neoriginálnější ruský symbolista vidí Tolstého jako Věčného Žida, Ahasvera světové kultury, který se nevešel do dobových kategorií umění a filozofie, přesahoval je nebo je nenaplňoval. „Tolstoj před námi stojí jako jakýsi Věčný Žid, jako neuspokojený vyhnanec ze všech míst, kde se usadila současná kultura a státnost,“ píše Bělýj. Lev Tolstoj je příliš velká postava: v paprscích své slávy kráčel proti všemu. Jeho umění nebylo uměním z tohoto světa a takoví lidé jsou odsouzeni k mlčení. To však Tolstoj neuměl: hledal různé jazyky – od uměleckého až po jazyk publicistiky, od románu k didaktice, leč marně.

Tolstého totální deziluze a z toho vyplývající asketismus se projevují mimo jiné ve *Smrti Ivana Iljiče* (1886) a snad nejprovokativněji ve zmíněné *Kreutzerově sonátě* (1891). Zatímco v první novele jde o skeptické účtování se životem a drastické prohlédnutí tváří v tvář smrti, v druhé novele se již vyjadřují krajní, „šílené“ názory. V textu novely se soustřeďuje Tolstého odpor k nemorální civilizaci, k estetice rozkoše, která se odpojila od etiky: příčinou zla jsou lidské vášně a pohlavní život. Zatímco románové lascivnosti tehdy nikomu nevadily, „šílená“ Kreutzerova sonáta byla v mnoha zemích zakázána, neboť svým extrémismem útočila na samu podstatu životního automatismu. Je tedy Tolstého románové dílo vrcholící takřka publicistickým traktátem *Vzkříšení* (1899) u počátku i na konci jeho kontaktu s modernou, polemikou s ní a také nasáváním její poetiky a jejích témat.⁵²

52 Viz naši studii *Individualita a proud: Lev Tolstoj a ruská moderna*. In: *Problémy ruskej moderny*. Nitra 1993, s. 95–103, a kapitolu *Lev Tolstoj mezi tradicí a modernou z knihy Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti*. Ed.: Jaroslav Malina, obálka, grafická a typografická úprava Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta, ilustrace Boris Jirků. Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, Brno 2005, 209 s.

16. Přesahy minulosti: hlubina a okraj

Dnes se často mluví o revitalizaci starých nebo starších literárních vrstev, o jejich zjevování v novější a nejnovější literatuře. Pro ruskou literaturu je to pohyb zcela typický. Jinak řečeno: intertextulita, jak to nazývala Julia Kristeva na bázi Bachtinova „cizího slova“, jež se stala základním sloganem postmodernismu, tu existovala od pradávna a šla až do staroruské produkce (*Slovo o pluku Igorově*): moderní ruská literatura se proto někdy chápe obrazně jako palimpsest ruské klasiky. V minulosti jsme se zabývali několika jevy, jež tento jev dokládají.⁵³

Ruský spisovatel Jurij Bondarev (nar. 1924, stále žije) vešel do českého čtenářského povědomí definitivně na počátku 60. let 20. století: i jeho prvotina *Mládí velitelů* (*Юность командиров*, 1956) se do českého prostředí dostala až roku 1963, kdy již byla známější jeho průraznější díla (*Prapory žádají palbu*, rus. *Батальоны просят огня*, 1957, *Poslední salvu*, rus. *Последние залпы*, 1961). Na počátku se zdálo, že Bondarev jde ve stopách svých generačních druhů G. Baklanova (roč. 1923) a V. Bogomolova (roč. 1926), že sleduje depatetizační linii v próze, v politice pak chruščovovskou očištnou kritiku Stalinova kultu a jeho zločinů, i když viděnou ještě úhledně a méně radikálně, spíše z tehdejších stranických pozic než z hlediska obecné humanity a demokracie. Po válečných novelách přichází volná dílogie *Ticho* (*Тишина*, 1962) a *Příbuzní* (*Родственники*, 1969) s často citovaným „senzačním“ líčením Stalinova pohřbu a tragédie ušlapaných lidí. V těchto chvílích se zdálo, že Bondarev je konjunkturální spisovatel, jehož prózy se k nám překládaly takřka okamžitě, podobně jako básně A. Vozněsenského (1933–2010) a J. Jevtušenka (roč. 1933) nebo prózy V. Těndrjakova (1923–1984). Později se čím dál víc ukazovalo, že

53 Viz např. naše studie: Žánrová struktura a emblematicnost apokalyptického románu Jurije Bondareva Bermudský trojúhelník a souvislosti. *Slavica Litteraria*, X 5, 2002, s. 53–62. Jazyk literárního díla jako axiologický nástroj: román Jurije Bondareva Bermudský trojúhelník (K životnímu jubileu prof. Jána Doruly). In: *Život slova v dejinách a jazykových vztáchoch*. Na sedemdesiatiny profesora Jána Dorulu. Slavistický kabinet SAV. Bratislava 2003, s. 265–278. Revitalizace v ruské a české literatuře: dvě cesty. In: *Revitalizácia kultúrnej tradície v literatúre*. Vedecký zborník. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra slovenskej literatúry, Nitra 2009. Eds: Marta Kerulová, Silvia Lauková, s. 9–21. Problema cennosti v literature i literaturovedenii. In: *Revitalizace hodnot: umění a literatura*. Tribun EU, Brno 2013, s. 351–367. Znovu k problému diachronní hloubky literárního textu. In: *Jazyk a komunikácia v súvislostiach III*. Red.: Oľga Orgoňová. Filozofická fakulta Univerzita Komenského, Katedra slovenského jazyka, Studia Academia Slovaca, Bratislava 2011, s. 11–19.

Bondarev je především prozaikem lidského charakteru, lidské vůle a sebezapření udržet si v toku času, pod tlakem moci a v odzbrojujícím automatismu všedního dne své ideje a přesvědčení. Má potřebu být permanentním kritikem, říkat jakoby překonané pravdy, provokovat svým konzervatismem: i když se shodoval s chruščovovskou kritikou stalinismu, viděl Rusko mnohem střízlivěji než kritičtí, ale současně stále něčím nadšení básníci typu J. Jevtušenka. Bondarev patřil spíše k těm, jejichž tvorba nebyly většinová, byla programově protimódní a protikonjunkturální: buď tím, že byla příliš radikální (jeho pojetí války, popis Stalina pohřbu v románu Příbuzní apod.), nebo naopak příliš konzervativní, když zcela převládla vlna módní negace minulosti. Jsou spisovatelé i politici, kteří za života několikrát zásadně mění své názory a postoje a mají tudíž stále pravdu, stále jdou progresivně kupředu. Vypadá to, že v jejich nitru probíhá autentický souboj, že se vyvíjejí, ale navenek to spíše vypadá jako běžná konverze, která směřuje k tomu, co je obecně přijatelné. Bondarev je nekonjunkturalista a kontinuita jeho zatvrzelosti je nejpatrnější právě v jeho umělecké tvorbě. Znovu se to ukázalo ve vývojových peripetiích Ruska v 80. a 90. letech 20. století: pohybuje se v řečišti tradiční realistické prózy harmonicky vyvažující dialog a popisné pasáže zasažené citlivostí, sentimentem a nostalgií. Realismus má rád i ve výtvarném umění (pozitivní postavou Bermudského trojúhelníku je oficiální sovětský realistický malíř). V této „měkké“ linii „nahnílého“ sentimentu se blíží mužným příběhům Konstantina Simonova (1915–1979) – alespoň v jejich lepších polohách – nebo citlivé poezii S. Jesenina – tato tradiční ruská linie má své počátky v nostalgickém romantismu V. A. Žukovského (1783–1852) a K. N. Baťušкова (1787–1855), místy i v textech starších: nikoli nadarmo se v románu Hra objevuje postava protopopa Avvakuma, v jehož invertované hagiografii či autobiografii najdeme uprostřed tvrdosti odsudku církevních reformátorů a hodnotově jasně rozdělených světel a stínů dokonce na úrovni slovesných časů – citlivý motiv slepičky, která při putování do sibiřského vyhnanství svým jedním vajíčkem denně udržovala naživu Avvakumovo dítě.

Citlivost reflektovaná na úrovni kompozice, stylu a jazyka je u Bondareva seismografem společenských pohybů, signalizuje krize, vzestupy a pády. V předperestrojkové a perestrojkové atmosféře se zdálo, že romány *Volba* (*Выбор*, 1980) a *Hra* (*Игра*, 1985)⁵⁴ jdou v této kritické linii intelektuální deziluze. Jak se s odstupem času ukázalo, Bondarev tu ukázal konjunkturální brežněvovské intelektuály, kteří jako zlatá mládež, později jako uznávaní koryfejové sbírající státní ceny, se stali oporou a motorem nového hnutí, nového konjunkturalismu: jak radikálně bojovali za všechno sovětské, tak radikálně propadali depresím a negovali všechny minulé hodnoty.

54 Viz I. Pospíšil: Spálená křídla Spálená křídla. Malý průvodce po české recepci ruské prózy 70. a 80. let 20. století. Brno 1998.

Jurij Bondarev patřil a patří k odpůrcům politického vývoje SSSR a Ruska od poloviny 80. let: nekritizuje vývoj z hlediska neostalinismu, jak se mu někdy neoprávněně podsouvá, ale z hlediska historické kontinuity sovětského režimu, jehož pád pokládá za chybu, ne-li tragédii, i když to byl právě on, kdo sarkasticky kritizoval jeho tragické peripetie. Z odstupu času se však plněji odhaluje i specifikum jeho vidění: nejde mu primárně o zachování určitého režimu nebo společenského uspořádání a odmítnutí uspořádání jiného, ale o obecně lidské hledisko, o to, co staré či nové poměry přinesly nebo přinášejí člověku. V raných válečných novelách ukazoval, co přináší válka obyčejnému, malému ruskému člověku, aniž došel k existencialitě próz G. Baklanova, ve volné dialogii Ticho a Příbuzní manifestoval utrpení člověka v poválečném životě a kataklyzmatech Stalinova režimu, v *Hořícím sněhu* (*Горячий снег*, 1970) syntetizoval utrpení sovětského vojáka jako vítěze nad fašismem a odvrácenou intimně lidskou rovnu tohoto vítězství, v *Břežhu* (*Береж*, 1975) zase utrpení a sebezapření citlivých lidí v bipolárně rozpolceném světě, v „umělecké“ dialogii tragédii umělců, kteří se konformizovali. V době glasnosti a perestrojky a zejména po rozpadu SSSR se J. Bondarev zřetelně postavil proti novým poměrům a novému režimu, to však nevedlo k tomu, že by zmizel z povědomí čtenářstva a z okruhu všeobecně uznávaných ruských autorů ve světových rusistických literárních kompendiích. Autor využívá spíše stabilní, již vyzkoušené poetiky, v níž posiluje některé aspekty; v románu *Bermudský trojúhelník* (*Бермудский треугольник*, 2000, psáno 1995–1999⁵⁵) je to především posílená úloha velkoměstské scenerie jako signálu duševního stavu a dějinné perspektivy Ruska, které je zde chápáno jako rozložená země, země v troskách, v níž se teprve sbírají síly k překonání nynějšího stavu a k novému rozmachu.

Bermudský trojúhelník je román-tragédie od počátku do konce s několika světlejšími místy – ta jsou spojena s několika postavami a s nadějí, že takových lidí, kteří neztratili v soukolí brutálně prosazované moci svědomí a vědomí souvislostí, je víc. Incipit ukazuje známé, dnes již historické události roku 1993, kdy tehdejší ruský prezident Boris Jelcin za široké podpory mezinárodní veřejnosti rozstřílel řádně zvolený parlament vlastní země a jeho obránce – skutečný počet obětí zásahu není dosud přesně znám. Bondarevův román začíná zatčením skupiny lidí, kteří se octli blízko místa zásahu známých jednotek OMON. Novinář Andrej Děmidov, vnuk slavného malíře, je svědkem brutálního ubití třináctiletého chlapce – nemůže tomu však zabránit. Od jatek ho zachrání na dálku jméno děda – oficiálního sovětského malíře, jehož plátna visí v Treťjakovce: policejní milovník dědových obrazů ho nechá jít a on se v chaosu po potlačení vzpoury u Nejvyššího sovětu dostává od baráků a garáží na periferii do bytu svého děda, u kterého bydlí.

Syžetový půdorys románu je kriminální: v tom se Bondarev neliší od běžných postupů autorů takových děl. Na žánrové podloží detektivky a pátrání po vražích je vystavěno

55 Viz I. Pospíšil: *Spálená křídla Spálená křídla. Malý průvodce po české recepci ruské prózy 70. a 80. let 20. století*. Brno 1998.

sugestivní podobenství o katastrofě Ruska a o každodenním životě jelcinovské Moskvy. Poetika románu stojí na několika oblíbených bondarevovských motivech: hledání čisté lásky, nostalgie po minulosti, pátrání po světle v tunelu a víra v „boží mlýny“, tj. v rovnováhu vesmírného dění, a v to, že každý zločin nakonec potká trest.

Topos Moskvy a jeho stále se vracející podoba jako jen mírně proměnlivé pozadí temných dějů roku 1993 a následujících let až do podzimu 1996, kdy je již hlavní postava po smrti a její láska očekává smrt v soukromém sanatoriu, prostupuje heterogenní žánrovou strukturu umně spojovanou hlavní postavou, událostmi kolem Nejvyššího sovětu a elegicko-nostalgické polohy četných digresí. Důležitou součástí dialogického románu-tragédie v Bondarevově podání je vždy dialog, rozmluva a hromadné scény a bouřlivé diskuse: v každém románu se objevují ideologické debaty, které připomínají Turgeněvy nebo Gončarovovy besedy v jejich sociálně psychologických románech a novelách. Kromě drobných debat je v každém Bondarevově románu vždy jedna klíčová scéna na několik stran: v *Bermudském trojúhelníku* to je debata v ateliéru děda Děmidova, které se zúčastní jeden výtvarný kritik, de facto překupník obrazů, a americký zájemce a která končí tím, že opilý malíř všechny urazí a vyžene. Bondarevův román lze tak pokládat za sociologický pramen ruského konce 20. století, jako synchronní průřez tímto obdobím, avšak bez diachronního ohlédnutí po příčinách: události roku 1993 a předcházející léta glasnosti, perestrojky a katastrojky jsou viděna bez vzdálenějších historických souvislostí, kterých se Bondarev kdysi dotkl ve svých románech (zejména stalinismu, ale hlubší umělecká analýza sovětského režimu v jeho dílech není). Působí **sociologicko-dokumentární vrstva** v románu jako vytržená momentka, jako reportážní zpráva o bytí kdysi elitní sovětské inteligence zmítané v tragických nejistotách let 1986–1993.

Jako tradicionalistický romanopisec je Bondarev úspěšný jako konstruktér detektivní zápletky, v níž čtenář postupně odhaluje běžné mechanismy vydírání, vyhrožování a spojování kriminálních a politických sil. Současně – v důsledku existence dalších strukturálních prvků v románu – je detektivní syžet „rozřeďován“ a posléze se hroutí tak, že se rozevívá ve finální smrti hlavní postavy.

Celé Bondarevovo dílo se vlastně vyvíjí v řetězcích nebo nedokončených či naznačených pseudocyklech: po rané válečné dilogii, následuje dilogie protistalinská a Hořící sníh jako syntéza obou linií. Volná trilogie Břeh, Volba a Hra má v Bermudském trojúhelníku také své nečekané syntetické vyvrcholení: náznaky a symptomy všech tří děl se v románu spojily, vyústily v něm, ať již jde o studenou válku a tragicky rozpolcený svět, nebo o unavený a zdegenerovaný život sovětské inteligence signalizující podlamování a rozklad systému. **V tomto smyslu je Bermudský trojúhelník již svým apokalyptickým názvem pokračováním emblematické linie** Bondarevovy prózy: společný „břeh“ lidstva a dva břehy bipolárního světa s kořeny za poslední války, dilema (volba) a připodobnění k protopopu Avvakumovi, který měl podobnou volbu v 17. století, signalizuje ve Hře

zvyšující se míru emblematickosti obecně a upnutí k světu biblických podobností, staroslovenštiny (církevní slovanštiny – Голгофа, есмь) a náboženství. V novém románu je ateistovi Bondarevovi ruské pravoslaví a jeho poetika blízke jako emblém ruství: nikoli náhodou se už na počátku zdůrazňuje, že omonovci zabili modlícího se ruského kněze a tvar kouře z hořícího Nejvyššího sovětu připomíná Kristovu tvář. Zde již zcela zjevně začíná Bondarevovo navazování na jisté tradice ruské literatury, např. na Leskova s jeho Avvakumovým zjevením v rané redakci románu Služebníci chrámu (Duchovenstvo sborového chrámu, rus. Соборяне, 1872, čes. 1903) a na antizápadnickou linii ruské literatury, na žánr antinihilistického románu, jehož byl právě N. S. Leskov představitelem (kromě dalších včetně I. Gončarova). Dokládá to i funkce postav cizinců v Bondarevových románech: jsou většinou chladní, strojově necitelní. V Bermudském trojúhelníku je to americký znalec výtvarného umění a obchodník s obrazy: doba se změnila a změnili se i cizinci, neboť Rusko znají, mluví i dobrou ruštinou, ale Rusko nejsou s to procítit a vnitřně pochopit, chtějí je spíše kolonizovat a připodobnit k tomu, co je jim blízke, „globalizovat“ je. To ovšem naráží na odpor impulzivních Rusů, v tomto případě malíře Děmidova svými rysy připomínajícího Mítu Karamazova. Smrt ženy a muže pod nákladním autem, jehož kola jsou líčena jako klepeta nějakého mimozemského kraba, může být aluzí apokalyptického zvířete z Dostojevského Idiota nebo snad i ironickou narázkou na Solženicynův prozaický cyklus Rudé kolo či Rudý kruh (Красное колесо).

Emblematickost je tím, co spolu s všudypřítomnou pochmurnou moskevskou scénérií sceluje heterogenní žánrovou strukturu románu, která zahrnuje, jak již bylo uvedeno, několik žánrových vrstev od literatury faktu přes politickou publicistiku, pamflet až k milostné romanci a nostalgické elegii. Román má – stejně jako poslední románové kroniky Leskovovy – již jen jednu časovou dimenzi – minulost, neboť ta pro něj představuje jedinou hodnotu (Leskovova „русская сказка“, u Bondareva „сказка детства“); vše ostatní je pokryto temným mrakem, který končí na kraji propasti: elegie, tedy to, co bylo a již se nevrátí, idyla, tj. to, co bylo a mělo by být znovu, a sporé enklávy milostného citu a lásky a pak už jen samota a smrt.

Někdy se v jazykové, resp. lingvistické rovině hovoří o „diachronní hloubce literárního textu“. Nemyslí se tím prostá heterogenita, jakákoli různovrstevnatost textu, ale právě heterogenita s diachronním záběrem, tedy přítomnost „jazyka v jazyce“ ve smyslu průniku starší vrstvy jazyka do původně nebo i nyní jiného jazyka, přičemž tento starší „cizí jazyk“ může být i jinak, tedy ne-esteticky, přirozenou součástí výstavbových komponent jazyka textu. Vypadá to složité a málo srozumitelně, což se možná lépe osvětlí, když uvedeme přítomnost a funkci staroslovenštiny, resp. církevní slovanštiny v moderní ruštině (tím myslíme ruštinu od N. M. Karamzina a A. S. Puškina po současnost); do té doby se moderní ruština teprve „skládala“ ze dvou hlavních zdrojů a jen obtížně překonávala diglosii, např. pomocí Lomonosovových stylových vrstev (v jeho terminologii „штиль“,

tedy „низкой“ „посредственной“, „высокой“). Abychom zdůvodnili přítomnost církevní slovanštiny v moderní ruštině, museli bychom s jistou hyperbolou říci, že ruská gramatika je v podstatě jihoslovanská (staroslověnská) se silnou přítomností stylisticky odstíněného jihoslovanského lexika spojená s východoslovanským lexikálním základem (jak nás učili ve škole: молочные изделия/ Млечный Путь; Печора/пещера, просветить провечу, просветишь/провещу, просветишь – s přízvukem v prvním případě pohyblivým, v druhém stálým apod.; staroslověním se týká vždy vyšší míra abstrakce).

Aby příklad moderní ruštiny a jejího utváření známého ze školské historické gramatiky nebyl osamocený, uvedeme analogický, tedy současně jinak utvářený a celkově jiný příklad angličtiny: moderní jazyk zde vznikl vrstvením a prolínáním germánských a románských struktur, přičemž románské prvky se v germánském základě objevovaly v časově posloupných vlnách (v době keltsko-římské, odkud se dostaly od jazyka invazních Anglů, Sasů a Jutů, za christianizace, tedy znovu na konci keltsko-římské doby, a později za kontinentální východogermánské invaze, dále po dobytí romanizovanými vikings/Normany (Norman conquest), za renesance/humanismu/reformace, za klasicismu a v moderní době v podobě greko-latinských internacionalismů násobených computerovým jazykem. Tento proces není zdaleka ukončen a probíhá v řadě geografických variant angličtiny s nynější dominancí rozrůzněné americké varianty, přičemž „angličtina“, např. ve Skotsku nebo v Irsku se obvykle označuje jako „Scottish“ nebo „Irish“, tedy „skotština“ a „irština“, odlišná ovšem od keltských „Gaelic“ a „Erse“. Např. dvě dvojice slov (destroy-destruction, saint – sanctuary) ukazují na dvě různé románské vrstvy. Starší vývojová fáze moderní angličtiny, tedy anglosasština (Anglo-Saxon, teleologicky a nepřiliš přesně dnes nazývaná také Old English, a střední angličtina/středoangličtina/Middle English) však tvoří samostatné jazykové bloky a nejsou přítomny tak, jako církevní slovanština v moderní esteticky relevantní literatuře, snad s výjimkou dobové ilustrace, tedy osobité stylizace; v tom tato „anglická situace“ připomíná situaci českou. Upozornili jsme na to již v souvislosti s básní A. S. Puškina Úryvek (1835) i s Evženem Oněginem. Čeští překladatelé na to nenašli žádný „lék“, i když je pravda, že překlad Úryvku z pera Petra Kříčky (Puškin, 1936), resp. dnes bohužel zastaralý překlad E. O. z dílny V. A. Junga (Puškin, 1892, 1919) nabízí zdařilé kompenzace, ale ty – podle mého názoru – nemohou hrát onu úlohu a plnit podobnou funkci jako u Puškina v souvislostech ruské literatury.⁵⁶

56 Viz překlady A. S. Puškin: Eugen Oněgin. Přel. Josef Hora, Lidové nakladatelství, Praha 1975. A. S. Puškin: Evžen Oněgin (A. C. Пушкин: Евгений Онегин). Přel. Milan Dvořák, předmluva Jiří Honzík. Nakladatelství Romeo, Praha 1999. A. S. Puškin: Evžen Oněgin. Román ve verších. Přel. Olga Mašková. Světově, Praha 1966. A. S. Puškin: Evžen Oněgin. Veršovaný román. Přel. V. A. Jung. Vydání doplněné a přepracované., J. Otto. V Praze 1892, s. 70; stereotypně beze změn vyd. třetí, doplněné a přepracované. J. Otto, V Praze 1919.

Ruský lingvista Viktor Živov napsal do mezinárodního multidisciplinárního sborníku o ruském 18. století brilantní studii.⁵⁷ Autor odstraňuje tradiční otázku ruské diglosie a formování ruského spisovného jazyka v 18. století spojuje s tlakem západoevropských představ. Na základě některých zkušeností se domnívám, že širší repertoár „neužitečných“ prostředků zůstává ruskému mluvčímu i dnes k dispozici. O tom svědčí především stav současné ruské novorealistické, modernistické i postmodernistické literatury, v níž se běžně užívají „nadstandardní“ jazykové prostředky vycházející z předpetrovského repertoáru, které však čtenář vnímá jako běžnou, standardní součást jazyka. Jinak řečeno: Petr I. ovládl Rusko, ale nikoli ruský jazyk.

Alexej Grjkalov (roč. 1948) patří k filozofům, filologům a uměnovědcům, jež se vyjadřují i jako beletristé, umělci slova, jako ti, kteří propadli textům.⁵⁸ Jednak se jimi zabývá a srovnává je, jednak je sám generuje. Na jedné straně by tedy mohl být považován za textového komparatistu, poetologa a estetika, jednak za originálního prozaika, jehož artefakty jsou v podstatě reflexivní; jako by tu zaznívala zpola zapomenutá slova A. S. Puškina o J. A. Boratynském, který je u nás (v Rusku – ip) básníkem, který myslí. Fundamentální práce *Письмо и событие* je věnována jevu, jemuž Francouzi říkají „écriture“, tj. textu jako psaní a způsobu psaní. Grjkalov nás tu provází tzv. aesthesis (estezis), tj. procesem estetizace světa a zejména události (событие); homo aestheticus je mu hlavním hrdinou světového dění: pod povrchem pragmatického životního způsobu se jako červená nit vine permanentní estetizace jdoucí od kosmogonicko-kosmologického pramene estetiky, jenž v antice syntetizoval mysteriální stavby, až k strukturální podobě psaní, ke clusteru imanentních metod, které jsou překonávány pnutím ke komunikativnímu pojetí znakovosti a k hermeneutice. A. Grjkalov především využívá ruské diglosie, a to tak, že mísí církevněslovanskou lexikální vrstvu s vědeckým, greko-latinským lexikem, využívá jazyka ruské filozofie včetně fenomenologie 10.–20. let 20. století (G. Špet, M. Bachtin). Žánrovým obrazem lidského nitra jsou „повести капли“ z cyklu *Молчание души* a konfesionální titulní novela *Последний святой* (Последний святой). V ní je typ textu a jeho jazykové tělo nejvíce propojeny a také tematizovány: oproti jazykové banalitě, která vyjadřuje každodennost, stojí vznešenost psaní textu a církevní slovanštiny (viz výše Bermudský trojúhelník u J. Bondareva). Slova prosazovaná v ideologizované škole akcentují profánnost, jsou „příliš krátká“ – oproti „dlouhým slovům“ (kompozitům) jazyka vznešeného: „Туда – в исход твой – заглянуть мне, как и всякому, невозможно, но зрак мой сиюминутный – вот вылупились и схватывают лепоглагольные твои

57 В. Живов: Формирование норм русского литературного языка нового типа и их предыстория. In: *Reflections on Russia in the Eighteenth Century*. Edited by Joachim Klein, Simon Dixon and Maarten Fraanje. Böhlau Verlag, Köln – Weimar – Wien 2001, s. 377–398.

58 Viz А. Грякалов: *Письмо и событие. Эстетическая топография современности*. Наука, Санкт-Петербург 2004. *Түж: Последний святой. Повести. Рассказы*. Центр духовного возрождения Черноземного края, Воронеж 2002.

словца – призрак мой маломощный, рассветный, дворовый Санкт-Петербургский бродяжка корыстно потянулся вслед твоим будням и праздникам.“⁵⁹

Zatímco v ruském kontextu jsou diachronní vrstvy přímo součástí moderní literatury⁶⁰, v českém a slovenském je lze revitalizovat jen jako stylizaci⁶¹. To je případ známé Hrubínovy citátové stylizace české středověké lyriky *Dřevo sě listem odievá, slavíček v keřku spievá.*⁶², ale také Vladislava Vančury (1891–1942) nebo Jaroslava Durycha (1886–1962), jenž vychází z romantické estetiky a hlubinně z baroka a jeho jazyka a stylu. V obou případech měla tato stylizace ideologické pozadí.⁶³

V souvislosti se znovuvytvářením ruského fenoménu na počátku 21. století, s návraty a novým „nasvědčováním“ minulosti i současnosti⁶⁴, k nimž mimo jiné patří exploatace dobových dokumentů, korespondence a archívních nálezů k odhalení důležitosti určitého prostředí, se objevuje i specifická vrstva procesu znovuvytvoření či obnovy nebo revitalizace ruského fenoménu v krásné literatuře. K nám se nyní dostává pouze její zlomek, jenž prošel sítím určitého zúženého vnímání a přísných ideologických měřítek: dostávají se k nám k překladu – snad právem – díla laděná antiutopicky, fantasticky, postmoderně, politicky liberálně, tzv. prozápadně, i když přesně nevíme, co to znamená, když všichni pocházíme z asijsko-mediteránního, židovsko-anticko-křesťanského okruhu. Jiné vrstvy stojí stranou: na jedné straně duchovně zaměřené, až to mnohým připadá jako literatura fantastická nebo magický realismus. Co na této literatuře může neinformované překvapovat, je především její hluboké ponoření do ruské literární tradice, do hlubin jazyka, jehož můžeme Rusům závidět, jakkoli víme o potencích češtiny: ona diglosie tu žije, dýchá, pulzuje, takto žádný český romanopisec nebo básník nemůže využívat např. jazyk Dalimilovy kroniky.

Příkladem mohou být v Rusku vysoce ceněné doslova bestsellery Jevgenije Vodolazkina (nar. 1964), filologa, medivisty, jehož dílo na pomezí beletrie a literatury faktu budí oprávněnou pozornost, např. fascinující román *Vavřín/Vavřinec* (rus. Лавр, Laurus, 2014) s příznačným podtitulem „*неисторический роман*“, příběh z 15. a 16. století líčící životní dráhu chlapce a nakonec léčitele a poustevníka s mimořádnými duchovními

59 A. Грякалов: *Последний святой. Повести. Рассказы*. Центр духовного возрождения Черноземного края, Воронеж 2002, s. 205.

60 S. Mathauserová: *Cestami staletí: systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Praha 1990. O. Kovačičová: *Kontexty ruskej literatury*. Bratislava 1999.

61 Viz *Revitalizácia kultúrnej tradície v literatúre*. Vedecký zborník. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra slovenskej literatury, Nitra 2009. Eds: Marta Kerulová, Silvia Lauková.

62 I. Pospíšil: *Revitalizace v ruské a české literatuře: dvě cesty*. In: *Revitalizácia kultúrnej tradície v literatúre*. Vedecký zborník. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra slovenskej literatury, Nitra 2009. Eds: Marta Kerulová, Silvia Lauková, s. 9–21.

63 I. Pospíšil: *The Periodization of Slovene and Czech Literatures and the Two Currents in Czech Interwar Literature (A Contribution to a Discussion)*. *Primerjalna književnost, letnik 32, št. 1, Ljubljana, junij 2009, s. 123–137.*

64 Viz naše pojednání *Znovuvytváření ruského fenoménu na počátku 21. století: návraty a nová „nasvědčování“*, *Novaja rusistika 2014, č. 1, s 181–187.*

schopnostmi. Vnitřní propojení myšlení středověkého člověka s dnešní dobou dokládá to, op čem je autor přesvědčen: neexistenci času; jeho postavy přesahují svou dobu, vizionářstvím se derou do naší současnosti, živí a mrtví se spojují v jeden pulzující celek.

Samostatnou kapitolou je jazyk románu, jehož postavy často mluví „jako kniha“, je však nejisté, že tomu tak mohlo být ve skutečnosti, neboť proces prolínání obou jazyků byl velmi, velmi povolný a zrychlil až v 17. a 18. století. Takto například mluví postavy románu: „Азь есмь Сильвестр. Аз придох, яко болеет моя мати. Ты же, Арсение, помози нам.“ (s. 136). „Славе Тебе, Господи Вседержителю, яко не остави ны.“ (s. 49). „То ты и сам, отче, ведаеши.“ (s. 54). „Глаголи Аврааму, яко пришло ему время изыти из жизни сея.“ (s. 55) aj. Obvykle je to v situacích, kdy se cituje bible nebo náboženské texty či se parafrázují, jinde se jazyk jen mírně archaizuje několika lexikálními signály, jinde je jen mírně archaizovaný nebo zcela moderní: to by jistě mohlo být předmětem kritiky a polemiky. Současně tu však jsou vstupy jakoby z budoucnosti, v nichž se vykládá, jak to bude vypadat na tomto místě: týká se to např. Pskova, místa, odkud hlavní postava Arsenij nesoucí postoučen tři jména pochází, probíhá později archeologický výzkum a rozhoří se láska. Prostor a čas se prostupují, minulost není oddělena od přítomnosti a budoucnosti. Arsenije provází celým životem duše jeho první a poslední lásky Ustiny a jejich zemřelého dítěte, stejně jako jeho zemřelého učitele Christofora, jenž ho naučil znát léčivé byliny a odhalil v něm léčitelství a vědecký dar. Tematická pestrost Vodolazkinova románu je velmi, až příliš blízká někdejší románům Ivana Jefremova (1908–1972), vlastně takřka všemu, co napsal, zejména však *На краю Оукумены* (1946), ale i prózám pozdním včetně *Нодины Быка* (Час Быка, 1963–68) – podobné je propojování minulosti a budoucnosti, jež o dvacet let později ve *Vzpomínkách na budoucnost* (Erinnerungen an die Zukunft, 1968, čes. v překladu Ludvíka Součka 1969), kde „ruská stopa“ je určující, využil Erich von Däniken (nar. 1935). Ukazuje se, jak hluboce v ruském myšlení je zakotveno ono asijské „plynutí“ a kosmické proudění neomezované umělými racionalistickými konstrukty. Román se odehrává v Rusku, ale také na pouti do Evropy a na Blízký Východ k Božímu hrobu, kde Arsenije/Lavra čeká smrt jeho bližních a těžké zranění, ale jeho altruismus (tak blízký lidem v Jefremovových románech) pomáhá vše překonat až k poslednímu spočinutí. Neotřesitelná, samozřejmě až zdánlivě naivní víra ve vítězství dobra, nenásilí, měkkosti, poddajnosti, tedy lepšího porozumění světu a vesmíru, jsou tu ideovou dominantou.

Podobné, leč v něčem zase jiné jsou prózy Dmitrije Danilova (nar. 1969), např. *Horizontální poloha* (Горизонтальное положение, 2010), *Černý a zelený* (Черный и зеленый, 2004) a *Popis města* (Описание города, 2012) nebo Sergeje Nosova (nar. 1957), mj. *Člen společnosti aneb Hladový čas* (Член общества или Годное время, 2000), *Tajný život petrohradských památníků* (Тайная жизнь петербургских памятников, 2008).

Budování nové image Ruska a vytváření vícevrstevnatého modelu ruského fenoménu je ovšem nejen součástí ruské politiky, ale celého tělesa ruské vědy a kultury v širokém slova smyslu. Je zřejmé, že podstatným podnětem k této činnosti je i narůstající zájem světové veřejnosti.

Román jako žánr, o němž kdysi Vladimir Davydovič Dněprov (1903–1992) napsal, že by mohl vystupovat v aristotelovské triádě jako čtvrtý literární rod, neboť v sobě nese jak jádro epické, tak dramatické a lyrické⁶⁵, má různé vývojové cesty, a tudíž i různou typologii a také různé tvarové vlny, dobu, kdy převládá některý jeho typ. Kdybychom vzhledem k materiálu této stati zůstali u ruského románu, zjistili bychom, že na počátku stojí imitace západoevropských románových modelů, a to zejména v 18. století, později se z gotických a pikareskních (avanturních) inspirací začíná rodit román mravoličný a román charakteru: vidíme to již na ruské podobě pikareskního románu u V. T. Narežného a zejména v Gogolových Mrtvých duších. Po celé 19. století převládá v ruské literatuře charakterologický román: brilantně se jím v poslední době zabývali Sergej Savinkov a Andrej Faustov.⁶⁶ Moderna přináší lehkou syžetovou obnovu iracionálními tématy s nápoem dramatismu a poetičnosti, také však symboličnosti a se stopami naturalismu a expresionismu (D. S. Merežkovskij), počátek 20. století zase obnovení moderního realismu (M. Gorkij, Boris Zajcev, Ivan Bunin, Alexandr Kuprin, Leonid Andrejev, Alexej Remizov – Znanije. Po světové válce, dvou revolucích a válce občanské se v literatuře objevují noví lidé se značnými životními zkušenostmi, ale slabou znalostí řemesla, nicméně vnášejí do poněkud strnulé ruské charakterologie a ideologického dialogu/besedy nové proudění: obnovuje se vliv pikareskního románu (V. Kaverin, autor disertace o baronu Brambeusovi alias O. Senkovském, díla raného Ilji Erenburga, dvojice Ilja Ilf a Jevgenij Petrov aj.). A potom znovu ideologizovaný román postav a nové proudění dějovosti. Toto vlnění ruské literatury mezi deskriptivností, charakterologií a syžetovostí je – zdá se – jeho vlastností, i když ona dějovost či syžetovost dosahuje např. v postmodernismu jiných poloh reminiscenčních, parodických, travestijních a aluzivních. V novější literatuře, a to i ruské sovětské a české, někde velmi brzy, tj. od 40. let, někde od 60. let minulého století, jsme zpozorovali výskyt románového typu, jehož potom rozvinula zejména anglo-americká literatura, ale i jiné v podobě historické nebo vědeckofantastické či historické detektivky, románu s tajemstvím, kde nemůžeme rozlišit fakt a fikci nebo kde fikce skrývá nepublikovatelný fakt. V románu virtuální autenticity, jak jsme to kdysi

65 В. Д. Днепроv: Проблемы реализма. Ленинград 1961 (čes. 1961). Тўж: Черты романа XX века. Москва 1965. Тўж: Идеи времени и формы времени. Ленинград 1980. Тўж: С единой точки зрения: Литературно-эстетические очерки. Ленинград 1989.

66 А. А. Фаустов, С. В. Савинков: Очерки по характерологии русской литературы: середина XIX века. Воронеж 1998. С. В. Савинков, А. А. Фаустов: Аспекты русской литературной характерологии. Издательство Кулагиной, Intrada, Москва 2010. Viz naši rec. Ruská literatura z pozice charakterologie, in: Novaja rusistika 2011, č. 2, s. 91–99. ISSN 1803-4950.

nazvali, jsou kořeny bestsellerů, jež nyní zaplavují svět v nové lingua franca – americké angličtině.⁶⁷ Tam jsme spojili tento typ literatury také s náparem triviality. Tíhnutí, snad až vášeň k trivialitě v literatuře není jev výjimečný nebo nový, neboť triviální literatura byla vždy skladištěm postupů tzv. velké literatury a naopak. Jak triviální, tak esteticky hodnotná a všeobecně uznávaná literatura nebyly nikdy hermeticky odděleny, ale vytvářely spojitě nádoby; triviální literatura vytvářela žánrové podloží velké literatury. Někdy je od sebe rysy triviality a estetické hodnoty velmi obtížné odlišit – toho se také nové teorie často dovolávají: literatura – aby se zbavila automatismu novým ozvláštňením⁶⁸ – se často napájí ze životadárných triviálních pramenů, kde hledá nové materiály a obnovu uměleckých postupů právě v jisté primitivnosti a schematicnosti. Spojovat postmodernismus s trivialitou není tedy náhodné, ani nejde mimo zákonitosti literárního vývoje. Znejistění, ambivalence je základní rys postmoderního přístupu ke světu. Jestliže za základ triviality v literatuře pokládáme tedy jistou alternativnost poetiky a jejích modelů, nacházím tu již jasné styčné body s postmodernou.

Dávno před proudem bestsellerů Johna Ronalda Reuela Tolkiena (1892–1973), J. K. Rowlingové (nar. 1965) a Dana Browna (nar. 1964) se tento typ prózy objevuje zcela jinde. V ruském prostředí lze náznaky tohoto typu *prózy virtuální autenticity* najít například v díle Ivana Jefremova (1907–1972). Erich von Däniken (nar. 1935) nebyl asi primárně čtenářem tehdejší sovětské sci-fi, ale spíše literatury faktu a vědeckopopulárních pojednání: na ně ostatně ve svých *Vzpomínkách na budoucnost* (Erinnerungen an die Zukunft, 1967, česky v překladu Ludvíka Součka 1969) odkazuje. Jako český otec této vývojové linie vystupuje poměrně brzy Ludvík Souček (1926–1978). Výrazný pokus v tomto smyslu učinil v 60. letech 20. století trilogií souborně vydanou v roce 1989 a nazvanou *Cesta slepých ptáků* (*Cesta slepých ptáků*, 1964, *Runa rider*, 1967, *Sluneční jezero*, 1968, souborně 1989). Zde se mu podařilo syntetizovat jak minulostní linii literatury faktu spojenou s tajemnou, ale historicky doloženou postavou vikingského jarla Ottara s návštěvami mimozemšťanů, tajemnou cestou Julesa Verna na Island a kosmickými lety.

Ještě zajímavěji použil Souček tento postup v *Případu baskervillského psa* (1972, pozdější vydání Mladá fronta 1990 a Baronet 2003), kde vyšel z textové analýzy proslulého románu Arthura Conana Doylea a ukázal jej jako šifru, za níž je skryta tabuizovaná přítomnost mimozemské inteligence.⁶⁹ Virtuální autenticita vyrůstá z textu díla chápaného nejprve jako výmysl, zatímco ono jen umně skrývá skutečnost nejfanastičtější, neboť přirozenou: fikce se

67 Viz naši studii *Žánry virtuální autenticity a existenciálního znejistění: domov a svět*. In: Libor Pavera a kol.: *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, sv. III, Opava 2006, s. 213–236.

68 Viz také diskusi o klíčovém pojmu Viktora Šklovského „ozvláštňení“: *Poetics Today. Estrangement Revisited*. Vol. 26, n. 4, Winter 2005, Durham, Duke University Press.

69 L. Souček: *Příběh baskervillského psa*, Karavana, Praha 1972, s. 9.

mění ve fakt, byť přízračný a zdánlivě iracionální.⁷⁰ Ve stylu „virtuální autenticity“ je patrný pokus o syntézu, podobně jako vždy v přelomových obdobích vývoje společnosti a umění.⁷¹

Z podobného „okraje“ literárního panoramatu, vlastně z postmodernistické parodie sovětské krimistories k nám promlouvá ruský emigré **Leonid Izrailevič Icelev** (Itzelev, nar. 1945 v tehdejší Leningradě), absolvent anglistiky Pedagogického institutu Leninogradské univerzity, emigroval ze SSSR v roce 1978. V letech 1982–2004 byl v Rádiu Svoboda, nyní je redaktorem měsíčníku Literarischer Europäer, kde má na starosti divadlo. Co do kvantity je Icelev především dramatikem, komediografem a satirikem. Projevil to v publikovaných kusech *Четыре кружки мюнхенского пива, Ельцин, Шампанское для четверых, Пчела, Матери и дочери. Сцены из русской уездной жизни* a vaudevilly *Счастливей день агента А-17* a *Вторник: в Большом театре выходной день*. Největší proslulosti dosáhl však románem *Александра Коллонтай – дипломат и куртизанка* (Tel-Aviv 1987, 2. vyd. 1997). Na Rádiu Svoboda L. Icelev v rozhovoru, jehož se tehdy zúčastnil i Sergej Dovlatov a polská rusistka Danuta Szymonik, mimo jiné řekl: „Писателем может быть каждый. Писатель – это не мудрец, не пророк, не инженер человеческих душ, а существо особого психического склада, которому для сохранения душевного равновесия, необходимо погружаться в процесс словесного творчества. Федора Достоевского, Валентина Пикуля и Эдуарда Асадова объединяло то, что не писать они не могли. Писатель сродни ветреной девице: первый постоянно увлечен очередным сюжетом, вторая – объектом своей чувственной фантазии. Их внутреннее состояние сходно, их глаза задумчивы, они отвечают на вопросы невпопад. Они не с нами – и в этом их счастье.“⁷² D. Szymonik prozíravě uvedla, že před Icelevem jsou ještě další významná díla. Kromě dramatu je to zejména románová próza a esejistická publicistika a literární kritika. Zdá se, že z prozaických děl to mohou být právě *Протоколы московских мудрецов* publikované v časopise *Mosty* (Frankfurt am Main).⁷³

Struktura díla je založena na postupném odhalování tajemství jakéhosi svitku z 10. století psaného rusky hebrejským písmem, který údajně obsahuje něco velmi podstatného o Rusku, pravděpodobně o jeho minulosti, tradicích a velikosti a asi i budoucnosti. Román se od počátku vyznačuje poetikou vějířovité kompozice: od detailu svitku,

70 Dále znovu odkazují k naší studii *Žánry virtuální autenticity a existenciálního znejištění: domov a svět*. In: Libor Pavera a kol.: *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, sv. III, Opava 2006, s. 213–236. Kořeny znejistování v klasické české próze viz: I. Pospíšil: *Prolific Faltering in F. X. Svoboda's Prose and Its International Context*. *Revue des Études Slaves*, tome Quatre-vingt-deuxième, fascicule 3. *Rêve et utopie dans la littérature tchèque*. Paris 2011, s. 413–433.

71 Viz C. Корячанкова: *Отражение художественного синтеза в искусстве „нового века“*. In: *Stil* 2012, No. 11, s. 441–447.

72 <http://archive.svoboda.org/programs/cicles/writers/itzelev.asp>, 8. 5. 2013, 16:59.

73 Леонид Ицелев: *Протоколы московских мудрецов. Исторический роман*. *Мосты* 2004, 2, s. 53–184, dále: Icelev.

jehož vypátráním je pověřen spisovatel literatury faktu Markov samotným Jurijem Andropovem, až po jeho objevení, kdy senzační bublina splaskává a odhaluje osudové proctví a současně i postavu prominentního sovětského spisovatele, jeho spletité osudy a složitý rodokmen. Vše probíhá na odhalovacím principu: odhalení tajemství dějin jde ruku v ruce s odhalováním tajemství spisovatelovy židovské i protizidovské rodiny a jejího tragického a absurdního života: jedním z jeho dědů je Sergej Nilus, pravděpodobný autor proslulých podvržených Protokolů sionských mudrců, jiný jeho děd je Žid, sovětský komisař a otec důstojníka Sovětské armády, jenž po válce prchá ve Vídni do americké zóny – později jsou oba zastřeleni. Pátrání po svitku je tak postupně zatlačováno do pozadí pátráním po rodinné historii, přičemž se její součástí stávají stránky světových dějin: klíčem k pochopení svitku a dějin světa jsou „dějiny“ jedné rodiny. Autor, jak je již zakotveno v kódu děl tohoto typu, prohlašuje: „В книге использованы цитаты из произведений советского писателя Юлиана Семенова, однако все персонажи романа вымышлены. Совпадение их имен или биографий с именами или биографиями реально существующих лиц может быть только случайным.“⁷⁴

Je zřejmé, že *Protokoly moskevských mudrců* jsou klíčovým románem (roman à clef), ale naruby, invertovaným: některá jména jsou kryta průhlednými změnami, většina však vystupuje pod svými pravými jmény s tím, že jde jakoby o náhodnou shodu: tedy na jedné straně se postupy v poetice klíčového románu transformují, na straně druhé se parodují a travestují. Parodie a travestie jsou také základními žánry, s nimiž autor vaudevillů pracuje.

Autor již od počátku vytváří zvláštní typ románu, který se blíží našemu někdejšímu pojetí románu anebo próze virtuální autenticity a existenciálního znejistění s tím, že jeho parodickou strukturu jakoby zdvojuje: paroduje tradiční naivní pojetí dějin a využívá mechanismů všeobecného spiknutí, ale současně paroduje i literární postupy děl založených na tomto principu. Takže virtuální autenticita je také jakoby dvojitá: vnější realita, její literární parodie znejistující dějiny jako zákonitý proces, ale ukazující je naopak jako shluk náhod, paradoxů, groteskních scén nebo předem dohodnutých postupů a spiknutí, současně však parodující tento výklad jako postup určitého typu dobrodružné, špionážní literatury; tedy jde vlastně o dvojí metaliteraturu, metametaliteraturu s četným využitím intertextuality, včetně různých jazykových vrstev: na jedné straně je to vznešený staroslověnismy prosycený jazyk starobylých textů, na straně druhé slang mládeže, žurnalistiky a mezi tím běžný jazyk literární publicistiky a „mezinárodní“ jazyk kosmopolitního autorského vypravěče, který jako prominentní sovětský spisovatel s jazykovými kompetencemi cestuje volně po celém světě.

Román obsahuje desítky, možná stovky otevřených i skrytých, často drobných aluzí a ironických narážek na různé skutečnosti politického a literárního života: volně cestující sovětský spisovatel relativně liberálních názorů, jenž je pověřován politickými poslánými,

74 Icele, s. 52.

se může hodit na řadu tehdejších sovětských spisovatelů s liberální maskou jako výkladních skříní tehdejšího režimu. Motiv pedofilního vztahu k „nymfíče“ je ovšem parodie na Nabokovovu *Lolitu*; smrt Nabokovova otce v Berlíně je tu takřikajíc z druhé strany také popsána. Především je však román prosycen narážkami na špionážní charakter mezinárodního života, kde každý je agentem někoho jiného a často všech, ale současně jde o parodii na všeobecnou špionománii a teorie všeobecného spiknutí. Je to tedy opět dvojitý pohled: na straně jedné parodie na kvázioficiální politický život, jenž je však ve skutečnosti zcela jiný, skrytý, probíhá jinde a s jinými aktéry, současně však už kvantita těchto popisů se přelamuje do parodie těchto literárních klišé. Autorův typ románu bychom mohli označit jako **zdvojený román virtuální autenticity**, v němž je virtuální realita skrývající jakoby pravdivé jádro parodována. Také znejistění je tu dvojitý: dějiny si z nás tropí legraci tím, že nám podsouvají svůj oficiální obraz, zatímco jejich podstata je tajná, spiklenecká, předem dohodnutá, současně však jsme přesvědčováni, že i tato skrytá tvář dějin, jak ji ukazuje určitý typ literatury, je sama parodií. Znejistění tak dosahuje zdvojení a prezentuje se jako náznak matrhoškovité struktury: jakmile se dostaneme k další „matrhošce“, zjišťujeme, že v ní je ještě další: dějiny jsou nepoznatelné a představují řetězec různých her, jejichž podstata je v zásadě nepoznatelná – a literatura sama nám tuto pozici nejen neusnadňuje, ale naopak komplikuje, vytvářejíc další sériové parodijské struktury.

Děj se odehrává v městech, která Iceljev dobře zná, zpočátku v Moskvě, potom především ve Vídni a v Německu, např. v Baden-Badenu: můžeme jít ve stopách jeho prominentního sovětského spisovatele Gennadije Markova a sledovat jeho pátrání, jímž ho pověřil sám Jurij Andropov, po tajemném svitku z 10. století doslova krok za krokem s přesně udanými místními souřadnicemi. Při svém posláním se Mark Šames alias Gennadij Markov setkává s řadou pozoruhodných osobností na univerzitě ve Vídni i jinde ze starých ruských emigrantských rodin, studentkou slavistiky, patrně českého původu, které se setkání a milování s atraktivním spisovatelem stalo osudným, dalšími postavami z Ruské knihovny v Německu, kde se svitek také kdysi nacházel; jsou tu publikovány fiktivní, možná zčásti i autentické dokumenty, např. projekt vojenské expedice do Indie proti Angličanům, k níž ruského cara Pavla I. vyzývá tehdy ještě první konzul Francouzské republiky Napoleon Bonaparte, dopis baden-badenského hráče Dostojevského, kde přichází na stopu vlastní rodiny. Děj se potom přesouvá na Kypr a do Izraele. Tam se spisovatel ostatně dovídá celou historii svého otce, jenž se jako by utopil v Dunaji při záchraně tonoucí během svého vojenského pobytu se Sovětskou armádou po druhé světové válce, zatímco ve skutečnosti prchl k Američanům (to zametli pod koberec kvůli spojení se Stalinovým synem) a prodělal složitou anabázi.

Mezi četnými průhlednými narážkami najdeme nepřehlédnutelnou satiru na Eduarda Limonova (roč. 1943), nyní předsedu Národně bolševické strany Ruska, dříve antisovětského emigranta v USA, a jeho román *To jsem má Edáček* (1979) včetně jeho politických názorů.

Román se odehrává v osudovém roce smrti Leonida Iljiče Brežněva (1982), v němž se spustila série událostí, jež nakonec vedla k pádu sovětského bloku a SSSR. Spisovatel hovoří o exodu Židů ze země jako počátku jejího konce. Model dobrodružného románu se ke konci dila zaostřuje parodickou sérií spiknutí: Markov je zajat sovětskými spiklenci, kteří chtějí zabránit nástupu Jurije Andropova, který prý tajně plánuje židovsko-zednářské spiknutí – a tomu je třeba zabránit. Spiklenci mají svůj plán založený na volbě loutky v čele KSSS, ale nečekaně vychází volba Andropova. Samostatnou syžetovou linií jsou milostné avantýry spisovatele Gennadije Markova: s ženou v Rusku nežije, nejprve se zaplete s poněkud frigidní vídeňskou studentkou slavistiky a potom s nymfičkou, spolužačkou své dcery Nastou, kvůli níž musí sehnat jejímu otci „teplé“ místo v OSN: jde však o epizodu se špatným koncem (jak již uzvedeno, fakticky travestii Nabokovovy Lolity).

Na rozvětvené dějové niti, jejíž součástí se směrem k explicitu stále více proplétají, jsou zavěšeny rozsáhlé popisy prostředí evropských i jiných měst a lokalit: za oficiálními dějinami, jak je prezentují média a oficiální propaganda, probíhají jiné příběhy, jiné „histoire“, dějiny osobních kontaktů, spleť lidských osudů a zájmů, jež jsou nakonec tím rozhodujícím faktorem, který si legendu dějin vytvářejí podle svého obrazu. Mohutná je tu zejména magie Vídně, kde se splétají osudy národů včetně Židů a světového antisemitismu, kde má svůj počátek jak sionismus, tak podvržené *Protokoly sionských mudrců*, zde se dotýkaly aktivity špionážních centrál.

Minulost se prolíná s přítomností, v pařížských a vídeňských kavárnách a německých knihovnách se rodí často protikladné a nepochopitelné ideje a hnutí, které charakterizují celé 20. století: ruská politická emigrace i carská ochranka, tajné služby všech možných států si v románu podávají ruce, ve svitku z 10. století se ruské a židovské dějiny spínají v podivuhodné kolo, jež svými důsledky zasahuje i do současnosti. Explicit románu se zdá být zřetelný, ale v síti cizích textů, protichůdných výroků a těžce uchopitelných situací, jeho ambivalentnost zůstává v platnosti, jeho existenciální znejistění setrvává ve svých právech, probuzení a prohlédnutí může být jen součástí dalšího mlhavého řetězce událostí a interpretací.

Icelevův román *Protokoly moskevských mudrců* se již svým názvem řadí k útvarům parodickým; autor jej však sám nazývá „historickým“, neboť líčené události jsou staré přibližně dvacet let. Kromě relativně schematického, byť spleťitého syžetu v duchu triviální literatury, jde o dobrodružný, kriminální a špionážní román s nářasy pornografie, jenž je současně travestován spolu s uváděním historických postav do podoby *roman à clef*, spíše však do jeho pseudoformy, v níž se naopak uvádějí většinou (až na výjimky, např. spisovatele Eduarda Limonova) pravá jména a komentují se jako náhodné shody; je tu souvislá síť cizích textů, dopisů a dokumentů či kvázidokumentů zahrnujících 19. i 20. století a obsahujících jak dopisy politických činitelů (Napoleon – Pavel I.), tak spisovatelů (Dostojevskij), problémy několika vln ruské emigrace a hlavně světového židovstva, atraktivní téma

Protokolů sionských mudrců, pravděpodobně podvržené carskou ochrankou, i všudypřítomný, byť často skrývaný antisemitismus evropské společnosti. Román tak představuje jeden ze složitých typů kvázipostmodernistické prózy, jež travestuje samy postupy postmoderny, resp. nelze od sebe oddělit travestii, parodii i vážné polohy katarze autorského vypravěče v explicitu, nebo snad autokatarze jako takové. Zdá se, že Icelev svým zdánlivě jednoduchým dílem, jež se vnějškově podobá některým dílům anglo-americké i jiné proveniencie kombinujícím postupy preromantických poetických struktur a triviální produkce, naráží na samu hranici postmodernismu a jeho možností: s využitím postupů tradičních parodicko-satirických a komediálních tvarů, travestijní literatury a vaudevillu (vzpomeňme, kterak sovětským neostalinismem ke zdi přitlačený písničkář, nicméně komunista Bulat Okudžava ve svých historiosofických románech 60.–80. let 20. století využíval různých žánrových forem včetně aluzí vaudevillu a vytvářel svérázný prozaický lept⁷⁵) se vlastně vrací k jednoduchému katarznímu explicitu. Nová doba přináší jednak vyústění starších postupů až po polohu manýristickou, jednak vede k schématům a obnově starších postupů v nových souvislostech a hlavně se napájí z nových příběhových zdrojů a nových, většínou prostých idejí: další vrstvení meta- a intertextovosti by už literatura nezvládla.⁷⁶ Tak byla charakterologie a sociálně psychologická racionalistická literatura klasického realismu 19. století nahrazena iracionalismem a kultem inovace a experimentu moderny a modernismu, antipaséismem avantgardy a textovým parazitismem postmoderny. Současně vedle těchto dominant vždy žila jak literatura neorealistická, tak modernismus a avantgarda často ve svých triviálních podobách, které pomáhaly zhlazovat ostré hrany devastující běžnou konzumní literární produkci.⁷⁷ Vysoké a nízké se vždy spojovalo a udržovalo vývojovou rovnováhu.⁷⁸ Tak je tomu i dnes. Poslední vývojová fáze postmoderny v podobě postmodernistického manýrismu či kvázipostmoderny je už dávno tu a už zase dožívá. Další cesta může vést opět jen k jednoduchosti, oproštění a novému materiálu, ostatně jako vždy po velkých světových kolizích a zvratech, před nimiž možná teprve stojíme.⁷⁹

75 Леонид Ицелев: Протоколы московских мудрецов. Исторический роман. *Мосты* 2004, 2, s. 53–184, dále: Icelev.

76 Viz o jiné podobě kvázipostmodernismu mimo jiné in: I. Pospíšil: *Lekce tvůrčího psaní a kvázipostmodernistická poetika* Michala Viewegha. *Stil* 4, Beograd 2005, s. 303–313.

77 Viz *Slavica Litteraria* X 15, 2012 supplementum. Postmodernismus s pozadím. Eds: Ivo Pospíšil, Anna Zelenková, a naši studii: Kvázipostmodernismus znovu navštívený. *Slavica Litteraria* X 15, 2012 supplementum. Postmodernismus s pozadím, s. 29–40. ISSN 1212–1509. Také: Postmodernismus: smysl, funkce, výklad (Jazyk – literatura – kultura – politika). Brněnské texty k slovákistice XV. Týmová monografie. Vydáno péčí Centra filologicko-areálových studií při Ústavu slavistiky FF MU. Eds: Ivo Pospíšil, Josef Šaur, Anna Zelenková. Masarykova univerzita, Brno 2012, s. 3–4.

78 Bylo by ovšem možné manifestovat tyto žánrové převraty také v rámci syžetologie nebo naratologie, ale to by muselo být předmětem samostatných studií a úvah.

79 Širší ruská verze textu: Старые новые вызовы романа: Леонид Ицелев и его *Протоколы московских мудрецов* (2004) как пример постмодернистского маньеризма, *PeF* MU, Brno, v tisku.

17. Diskuse o jedné knize místo závěru. Ruský kánon 20. století aneb Ruská klasika a moderní literatura: návaznost, nebo hiát? (Palimpsestičnost ruské literatury)

Ruská klasika je často zúženě chápána jako tzv. zlatý věk ruské literatury. Ukazuje se však, že ke klasice dnes patří i tzv. stříbrný věk, jenž spolu s ruským věkem zlatým ovlivnil literární vývoj celého 20. století, a to nejen v Rusku – nehledě na složitý historický vývoj. Diskuse o ruském literárním kánonu se pod tímto názvem vedou poměrně krátkou dobu, ale v podstatě se kolem nich točí klíčové diskuse o ruském literárním vývoji odjakživa.

Na počátku 21. století se v různých verzích objevují knihy Igora Suchich na toto téma, ale ve spojení s 20. stoletím.⁸⁰ Tam ruská klasika romantická, realistická i modernistická přesahuje. Nikoli nadarmo se o ruské literatuře 20. a 21. století hovoří jako o palimpsestu ruské klasiky v tomto širokém pojetí. Ruskou literární klasikou od romantismu po modernu inklusivně se tedy zabýváme nikoli jen kvůli ní samé, ale také kvůli hlubšímu pochopení ruské literární současnosti – toto propojení je tu mnohem markantnější než v jiných národních literaturách včetně české.

Autor *Ruského kánonu* s podtitulem *Knihy 20. století* je známý literární vědec; na internetu se registruje řada jeho knih, z nichž vynikají pokusy stanovit kánon moderní ruské literatury 20. století vlastně ve třech knihách z let 2001, 2004 a 2013: zdá se, že zejména pro neruské rusisty to může být svérázná čítanka doporučené literatury a interpretační model. Sám **Igor Suchich** (roč. 1952), absolvent Leningradské státní univerzity

80 Problém literárního kánonu obecně a ruského zvláště: estetická kvalita, nebo víceméně náhodný /kusový shluk tzv. interpretací? Игорь Сухих: Русских канон. Книги XX века. „Время“ Москва 2013. Opera Slavica, roč. XXIV., č. 1, s. 39–45

z roku 1976, nyní profesor katedry dějin ruské literatury téže univerzity jen v jinak, zase postaru pojmenovaném městě se zahraničními zkušenostmi z nizozemského Groningenu, bulharského Plovdivu, Helsink a Korejské republiky, ví, jak na to, aby spojil svou profesi s podstatnou medializací a ekonomickou realizací: je mimo jiné šéfem týmu, jenž sestavil učebnice literatury 20. století pro 5.–11. třídu, ale hlavně editor řady ruských „klasiků“ (sebrané spisy I. Babela, A. P. Čechova, M. Bulgakova, M. Zoščenka, dílčí edice I. S. Turgeněva, A. A. Feta, L. N. Tolstého, V. Vysockého aj.), jenž na své cestě literárněvědným životem posbíral také řadu ocenění a kromě členství ve Svazu spisovatelů také v různých redakčních radách, včetně proslulého časopisu *Zvezda*. Pokusy o ruský literární kánon 20. století jsou takřka vždy riskantní, ale současně lákavou příležitostí ve smyslu vlastního obrazu literatury a jejího poetologického klíče a jako možnost zásadně vstoupit do hry o ovlivnění ruského vidění tohoto světového fenoménu. Pokusy o takové kánony tu byly v různých literaturách: např. „povinná četba“ amerických univerzit známá jako „world literature“; kniha Harolda Blooma *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994, čes.jako *Kánon západní literatury*. Knihy, které prošly zkouškou věků, 2000) je i u nás vyprodána a těší se značné pozornosti čtenářů-laiků, i když je zřejmé, že sama koncepce „západního kánonu“ je něco, co neodpovídá vývoji evropských literatur ani jejich transcendenci.

Seznam původních knih Igora Suchich ukazuje na jeho zájmy, které rozhodně nemíjejí čtenářský zájem a pružně reagují i na to, co se jistě dověděl za svého působení v jiných zemích.⁸¹ Abych uvedl ještě jedno srovnání, je tu přímo z ruské literatury příklad někdejší publikace Davida Gillespieho o ruském románu 20. století, také takto kanonicky pojatá.⁸² Pojetí D. Gillespieho je spíše než vkusově subjektivní zastupitelské: nechybí tu ani román Nikolaje Ostrovského *Jak se kalila ocel*, chybějí tu například – podobně jako u Suchich – K. Fedin a L. Leonov.

Již první kapitola o pojmu kánon a o dílech, která se v ruském prostředí stala klasickými, ukazuje na slabiny samotného pojmu „kánon“. Je tu „historie“, také ovšem „čas“ a potom subjektivita kritiky, již se v rámci ruského 19. století podařilo z kánonu vyřadit nejen N. G. Černyševského, jenž se nakonec ukázal jako větší prozaik než kritik a „antiestetik“,

81 Проблемы поэтики А.П.Чехова. Л., 1987. Сергей Довлатов: *Время, место, судьба*. СПб., 1996. Книги ХХ века. *Русский канон*. М., 2001. *Двадцать книг ХХ века*. СПб., 2004. Сергей Довлатов: *Время, место, судьба*. Издание 2-е, с изменениями. СПб., 2006. Проблемы поэтики Чехова. Издание 2-е, дополненное. СПб., 2007. Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа. М., 2010. Сергей Довлатов: *Время, место, судьба*. Издание 3-е. СПб., 2010. Проза советского века: три судьбы. Бабель. Булгаков. Зощенко. СПб., 2012. *Русская литература для всех*. Классное чтение. В 3-х т. СПб., 2013. *Русский канон*. Книги ХХ века. М., 2013.

82 David Gillespie: *The Twentieth-Century Russian Novel. An Introduction*. Berg. Oxford-Washington D.C. 1996. Viz naši rec.: D. Gillespie: *The Twentieth-Century Russian Novel: The Problem of Choice and Interpretation*. *Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien*. 1996, Nr. 1, III (VIII), s. 161–164. Viz dále její čes. variantu: *Moderní ruský román britskými očima*. David Gillespie: *The Twentieth-Century Russian Novel* (Berg, Oxford – Washington D. C. 1996). SPFFBU, XLV, D 43, 1996, s. 190–192.

i A. Suchovo-Kobylyna a nehledě na úsilí kritiky, jak uvádí autor, i odsunout na okraj N. S. Leskova, který tam byl vlastně od samého počátku a jehož jako stěžejního uváděli pouze někteří modernisté, Gorkij a leskovologové v Rusku i mimo ně. Z kánonu 20. století vyřazuje Suchich záměrně lyriku (лирика); v tomto svazku se tedy zabývá „objektivními epickými a dramatickými žánry“. Příliš tomu nerozumím, protože dělení na epiku, lyriku a drama a prózu, poezii a drama není identické a mám silné podezření, že autor tu myslí spíše na to druhé dělení, pokud ovšem nemá na mysli německý význam slova „die Lyrik“, což znamená vlastně celou básnickou tvorbu, „das Lyrische“ zase citlivost, zatímco „die Dichtung“ nejen básnictví, ale umělecké tvoření vůbec a „der Dichter“ nejen básníka, ale literárního tvůrce jako takového: v tomto smyslu ostatně píše V. G. Bělinskij, odchovaný německou klasickou a romantickou filozofií, o ideální a reálné poezii a myslí tím romantismus a realismus. Souhlasím však s tím, že poezie by si zasluhovala samostatný svazek, neboť ona vlastně „literaturou“ v moderním smyslu není, jelikož její původ je více než u jiných žánrů spojen se synkretismem slova, hudby, tance a magie, v níž rytmická osnova je pro básníka vším (viz recitace vlastní poezie básníky, v nichž je základní jednotkou verš, nikoli jiné sémanticko-syntaktické jednotky).

Již na počátku stojíme tedy před velkým problémem zobecnování literární tvorby, jež má nadnárodní ráz, tedy od nadnárodního celku příbuzných literatur, generální literatury až k literatuře světové. I zde narážíme na konflikt mezi hledáním „loci communes“, „topoi“, tedy skutečnou syntézou a soupisem významných děl, „the best of“, tedy kánonem. Kánon je pojem mediálně výhodný a pro čtenáře zapamatovatelný: je to vlastně soupis významných děl, jakási povinná četba kulturního člověka, zatímco „společná místa“ jsou příliš obtížně uchopitelná. D. Ďurišin zastával kdysi dvojí pojetí „světové literatury“: oproti aditivnímu a axiologickému pojetí lpěl na syntetickém, tedy na společných místech vzniklých srovnáváním všeho, co bylo kdy na Zemi napsáno, což je ovšem představa utopická, a na zastupitelském zónovém principu, kdy reprezentanti geopolitických areálů budou mít v „parlamentu“ zvaném „světová literatura“ rovný počet zástupců. To jsme odsunuli jako nemožné v řadě vyjádření.⁸³

83 Viz náš Doslov – Světová literatura a světové literatury. In: Světové literatury 20. století v kostce. Americká, britská, francouzská, italská, Latinské Ameriky, německá, ruská, španělská. LIBRI, Praha 1999. Pod vedením prof. PhDr. Iva Pospíšila, DrSc., zpracovali PaedDr. Simoneta Dembická, PhDr. Jaroslav Kovář, CSc., Mgr. Karolina Křížová, Dr., doc. PhDr. Petr Kyloušek, CSc., PhDr. Irena Příbylová, s. 210–215. Dále viz některé naše axiologické úvahy, mj. Hodnoty a literatura. Universitas 1988, č. 5, s. 16–22. Hodnoty, hodnocení a souvislosti v literární historii: ruská literatura v zrcadle několika přehledových a slovníkových kompendií a v pojetí českého Slovníku ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů. In: Philologica LVII, Univerzita Komenského, Bratislava 2003, s. 211–221. Hodnoty a rovnost v literatuře. Dvě knihy a jejich inspirativní hodnota. Studia Balcanica Bohemo-Slovaca VI, sv. 2, Sekce literárněvědná a kulturologická. Sekce jazykovědná. Příspěvky prezentované na VI. mezinárodním balkanistickém sympoziu v Brně ve dnech 25.–27. dubna 2005. K vydání připravili Pavel Boček, Ladislav Hladký, Pavel Krejčí, Petr Stehlík a Václav Štěpánek. Red.: Václav Štěpánek. Ústav slavistiky FF MU, Historický ústav AV ČR, Matice moravská, Brno 2006, s. 757–767. Tradiční a konzervativní hodnoty v literatuře konce 20. a počátku 21. století. In: Slovo – obraz – zvuk I. Literárnovedné štúdie. UKF v Nitre, Filozofická fakulta,

V následném komentáři k vlastnímu výběru autor uvádí, že za strukturní jednotku kánonu pokládá román, sbírku novel, povídku a drama. Někdy – jako v případě L. Do-byčina a V. Šukšina – jde u povídek o zástupný symbol jejich „světa“, jinde není dodržena zásada jeden autor – jedno dílo (M. Bulgakov jako autor Místra a Markétky, ale i Bílé gardy). Tzv. krátké 20. století trvalo v Rusku 1914–1991 (u nás by to bylo asi jinak, tedy spíše 1913–14–1989). Také „hard core“ a „periferie“ našly v koncepci Igora Suchich své místo. V další úvaze, zda je ruská literatura svědectvím, proroctvím nebo provokací, ukazuje, že je vlastně vším: kriticky popisovala stav Ruska, provokovala ho k likvidaci dosavadního stavu a nové době a režimu nastavovala zrcadlo, bojujíc za další likvidace, včetně celého státu (jistě ne celá). Tak bych to asi shrnul: ruská literatura vždy nabízela a snad i nabízí Rusku i světu vývojovou alternativu, a to tak, že historické události se ve vědomí národa jeví jako významné výlučně zásluhou literatury, neboť Rusko je literaturocentristické, jak autor uvádí. Ani dnes bychom to asi nemuseli vidět zásadně jinak, nehledě na technologicky jiná média. To, jak cituje A. Tvardovského, jenž klade otázku, co by byl rok 1812 bez Vojny a míru, ukazuje, že tuto tezi vyznává: o sedmileté válce 1756–1763, kdy Rusové dobývali Královec a Berlín a div nezajali Bedřicha II., takové dílo nevzniklo, a proto je tato válka v ruských dějinách záležitostí pouze okrajovou. Podle I. Suchich se nenaplnila tzv. prorocká slova Zamjatinova, že budoucnost ruské literatury je její minulost; ale Suchich má pravdu jen zčásti: je přece všeobecně uznávána teze, že ruská literatura 20. století často funguje jako palimpsest ruské klasiky a možná právě to jí umožnilo nejen přežít, ale vytvořit určité nehybné hodnoty, i když ve světovém měřítku relativně méně významné než ruská klasika – celý svět – nejen Rusko se z ruské klasiky učil a naučil. Dokládá to i autorův „Meisterstück“ – pojednání o románu Georgije Vladimova (vl. jm. Volosevič, 1931–2003) *Generál a jeho armáda* (1996).

Mám vždy určitý problém s tzv. interpretacemi, i když jsem je sám nejednou psal. Dávám přednost snaze uchopit dílo na jednom úchytném bodě, vyložit je z jedné dominanty, ovšem i s rizikem pochopitelné neúplnosti, spíše ze zjeveného zorného úhlu; jako když se staví dům, tedy v bodě, v němž se zrcadlí pevnost ukotvení, tajemství jeho statiky i nebezpečí lability. To má jednu nevýhodu: oslabení dynamismu, ontiky díla: jeho pohyb a poetologická funkce se tak vlastně vykládá z jeho pevnosti, stability, ukotvení, místo z jeho lability, jež otvírá „okna“ do jiných prostorů. Na druhé straně dynamické, pohyblivé interpretaci někdy toto ukotvení chybí a výsledkem jsou shluky pozoruhodných

Katedra slovenskej literatúry, ed.: Marta Kerulová, s. 91–102. Celkem 388 s. Literární komparatistika, areálová/kulturní studia, teorie literárních dějin a problém hodnoty v současné literárněvědné praxi. Opera Slavica 2009, č. 1, s. 20–33. Problema cennosti v literature i literaturovedenii. In: Revitalizace hodnot: umění a literatura. Tribun EU, Brno 2013, s. 351–367. ISBN 978-80-263-0379-4. The Problem of Value and Equality in Comparative Literary Studies: the Past and the Present (Some Comments on the Conception of „Area Value“). In: The Horizons of Contemporary Slavic Comparative Literature Studies. Ed. by Halina Janaszek--Ivaničková. Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2007, s. 39–49.

objevů, ale současně nepřehlednost a jistý chaos: možná přesně odpovídá reálnému stavu literárního artefaktu, jak se domnívali dekonstruktivisté, ale neodpovídá ustrojení lidské mysli, jež si zakládá na permanentním modelování, přetváření cesty, pronikání, jak říká Pasternak „до самой сути“, tedy k jádru, k podstatě, jejíž smysl nutno vyložit, to, čemu Rusové příznačně říkají „осмысление“ a Zdeněk Mathauser česky stejně: „osmyslení“, i když se to všeobecně neujalo.

Na prvním místě stojí Čechovův *Višňový sad* (1903), vize konce starého Ruska symbolizovaného zvukem přetržené struny v prázdném prostoru (máchovske „strhané strůny zvuk“), v níž ruský génius uhodl základní znak počínajícího věku: loučení se stíny minulosti, ztrátu domova, zánik sadu, vstup na velkou cestu, z níž není návratu a kde čekají různá nebezpečí. Jak to napsal kdysi Leskov: „Жизнь кончена, теперь начинается житие.“ V jiném jazyce, který se vlastně skládá ze dvou, to vyjádřit nelze. I když Bunin jako znalec šlechtických hnízd polemizoval s reálným základem hry, totiž v tom smyslu, že višňové sady u statků vůbec nebyly nebo tvořily jen jejich malé kousky a ani těch moc nebylo: skládaly se z pokroucených kmenů a větví, ale od té doby se „višňové sady“ staly realitou: literatura vytváří v Rusku skutečnost snad ještě častěji než ona literatura.

Nevynechá Suchich ani Gorkého *Matku* (1906–1907). I když je zřejmé, že „kánón“ není vědecká studie v pravém slova smyslu, rusocentrismus je tu neobyčejně silný: jako by to ani nebyla studie Z. Mathausera z 60. let minulého století, kde se v socialistickém Československu sklonku 60. let volně mluví o náboženském rázu Matky, tématu v oficiálním SSSR zapovězeném. Matka, jež se podle autora pohybuje mezi Marxem a Pannou Marií, se v Rusku zase začíná číst v té míře, jak se na společenských pólech enormního bohatství a šokující chudoby znovu hromadí nenávisť, jak ji uviděl např. A. Blok v uváděné básni *To várna*. I v Bělého románu *Petrohrad* (1911–1913) autor vidí kostru Turgeněvových „otců a dětí“ a parafrázuje jednoho z prvních recenzentů Nikolaje Berďajeva, že jde o literární kubismus blízký Picassovi. Bělého apokalypsa Ruska a světa má ještě jedno pozadí: autor uvádí rozhovor S. Volkova s J. Brodským, kde se téma Bělovova románu vrací: typicky moskevský román se chápe jako příklad petrohradské literatury a navíc: Bělý je špatný spisovatel, a uvádí Stalinův sarkasmus: jiné spisovatele nemám. Současně jako paradox zazní věta, že poslední tečku za petrohradskou literaturou udělal Moskván.

Rozbor Zamjatinova románu *My* (1920) není příliš originální: autor zde „objevuje“ známá fakta, že román není o sovětském Rusku, i když anticipuje řadu jeho budoucích rysů, že je spíše zachycením jeho britské zkušenosti strojové civilizace, kterou ostatně původní bolševici rádi napodobovali (Leninova „amerikanizace“ Ruska): to se dnes nerado slyší. Současně uslyšel v jeho tzv. antiutopii zvuk nové utopie a náznaky optimismu v ideji nezničitelnosti dobra, jež přežívá v slabých: české období „moci bezmocných“ netřeba uvádět – a není to jen znak historicky vymezené vývojové etapy. Analýzu Bulgakovovy *Bílé gardy* nazývá autor taky příznačně *Гибель дома*. Je to zase předvečer

apokalypsy, zániku starého světa, nad nímž se ovšem nijak neraduje. Bílá garda končí, neboť nemá žádný skutečný cíl: nekonjunkturálně pak postupoval v dramatickém zpracování Dni Turbinových a v svérázném epilogu Bílé gardy – Útěk (Бер). Bílou gardu chápe jako román o zkáze domova a poslední román (Mistra a Markétka) je hledáním domova věčného. Je to efektní, ale jestli je to přesné, Bůh suď.

Babelovu *Rudou jízdu* (Конармия, 1923–25) vidí jako utváření jiného mýtu, než jaký chtěl sám maršál Buďonnyj, mýtus postranního pozorovatele z jiného světa: jak vidět, dějiny nepíší vždy jen vítězové. Je to však podle mého názoru příliš odtažitě: jak známo, Babel sloužil v ČK (Чрезвычайная Комиссия) jako tlumočník (asi jako Kurt Waldheim, ale u něho to bylo exaktně zjištěno a zdá se, že o zločinech oddílů, kde byl tlumočnickem a spojovým důstojníkem musel vědět; u Babela se o tom buď ví jen málo, nic, nebo se o tom nepíše). Jeho židovství a zkušenosti s antisemitismem ho situovaly do pozice „objektivního“ vypravěče, tedy typického enklávního postavení (viz F. Kafku).

Suchich si cení i Fadějevovy *Porážky* (1925–26) i Olešovy *Závisti* (1927): nakolik zůstávají metaforou, znamením doby a nakolik mají reálnou nadčasovou platnost, zůstávají otevřené. Z Platonova vybírá *Čevengur* (1926–1929): Čevengur je pustý... za zády zhasínají grandiózní naděje a plány, sociální a kosmická pokušení, vpředu je dálka, cesta, neznámo, mrtvá země, cizí a bezvýchodná, kde už ani utopie nemá své místo, parafrázuje autora z konce jeho pojednání. *Sebevrah* (1926–1929) N. Erdmana je tu uveden také jako tragické loučení s minulostí a člověkem minulosti jako zkouška nastávajícího světa, o němž nic nevíme. Ještě tragičtější je svých povídkách M. Zoščenko (*Книга о концах*, 1923–1930), vlastně svérázná satira na přechodné období, kdy se teprve rýsovalo, co se kolem děje. I když, jak píše, padl Zoščenko pod kolo dějin, zůstal tu jeho objev nových možností slova, jako tvůrce nového jazyka. Ilf a Petrov jsou tu viděni netradičně v řečišti svých kapitálních knih *Dvanáct křesel* (1928) a *Zlaté tele* (1931): a zase je tu vše viděno – asi nechtěně – palimpsesticky: i kult Flauberta i tradice skazu (autor tu snad nevědomky zapomněl na Faděje Bulgarina), spár Jurije Tyňanova. S názorem z deníků Sergeje Dovlatova (autorova miláčka), že v románech „Ilfpetrova“ chybí dramaticčnost, je tu asi správně polemizováno; dramaticčnost je podtextová, „stínová“. Z próz syna osetínského otce Gajto Gazdanova (1903–1971), který se oženil s ženou u oděských Řeků, v životě s rodinou jako dítě procestoval kus tehdejší Ruské říše, jako příslušník Wrangelovy armády emigroval do Turecka a Bulharska, kde v Šumenu dostudoval gymnázium, většinu života však prožil v Paříži jako taxikář, později v rozhlasové stanici Svoboda, si autor vybral jeho první román *Večer u Claire* (1930), i když jeho asi nejúspěšnějším románem – kromě povídkových sbírek – je *Přízrak Alexandra Wolfa* (1947), jehož úspěch mu teprve umožnil opustit taxikářský post, snad zase kvůli nostalgii. Nebylo možné – už kvůli dnešní módě – vynechat *Portrét* (1931) a *Město N* (1935) legendy sovětských 30. let Leonida Dobyčina (1894–1936, zmizel, patrně se jako sebevrah utopil v moři

po ideologických útocích) a *Moskva a Moskvané* V. Giljarovského (1855–1935), popisovatele moskevských reálií, jinak řečeno „moskevského textu“ – analogicky podle „pětěrbského textu“, termínu V. Toporova. Osobně si nemyslím, že by tyto pojmy něco zásadního objasňovaly: jinými slovy se o tom píše od samého počátku literatury spojené s těmito dvěma městy, ruskými metropolemi. Takto je popisoval i Pavel Svinin pro amerického čtenáře, stejně jako pro ruského zase svého průvodce po severní Americe (1815), nepochybně s ideologickým záměrem sblížení obou zemí po změně ruského společenského systému. Konec života Giljarovského spadl do jiné společenské atmosféry, osobitého historismu a poetiky „všedního dne“, jak je na počátku románu *Děti Arbatu* popisuje A. Rybakov (móda amerických filmů, konzumismus – ovšem jen ve velkých městech, touha po blahobytu, návraty k carskému Rusku).

Z Nabokova vybral autor román *Dar* (1937–38), nevynechal ani *Tichý Don* (1925–1940) Michala Šolochova, jenž pěkně rusky publicisticky nazval „odyssea kozáckého Hamleta“, nepůvodně si všiml multižánrovosti díla, aniž se zabýval Šolochovovým autorstvím, které někoho dodnes vzrušuje. „Evangelium sv. Michaila“ by asi zněl český překlad titulu (Rusové neužívají u evangelistů „svatý“) pojednání o *Mistrovi a Markétce*: po všech těch fantastických konstrukcích různých badatelů je těžké vymyslet něco zásadně nového, neboť jde také o multižánrovou strukturu, po tolstojovsku řečeno, je to „kniha, která by napsána formou, v jaké mohla být jedinečně napsána.“ Je to mýtus, mystérium, evangelijní apokryf, satira, milostný román nebo metaromán, je to i podobenství o tom, že „vše bude správné, na tom stojí svět“, ale je to opět jen jedna z alternativ. Za stěžejní Buninovo dílo nepovažuje Suchich *Život Arseňjevův*, ale *Temné aleje* (1937–1945): Rusko jako včela zatavená v jantaru, tedy Rusko nehybné, zachycené v jednom jediném okamžiku, zatímco skutečné Rusko je již někde jinde.

Je celá kniha o ruském literárním kánonu 20. století vlastně nostalgická: dokládá to i jeho kapitola o *Vasiliji Ĥorkinovi* (1941–1945) A. Tvardovského, aniž zmiňuje u nás kdysi populární volné pokračování *Ĥorkin na onom světě* s kritikou Stalinova kultu, jak se tehdy říkalo: „Герой и автор, павшие и живые, – они навсегда остались в том мае 1945 года, в том дне, когда окончилась война, со своей горькой победой и будущим поражением.“ (s. 526). Stěžít lze vyjádřit osudy knihy i Ruska lépe.

O *Doktoru Živagovi* (1945–1955) píše dlouze, mnohohlavně a nepůvodně: spolu s některými kritiky nepokládá román za mimořádně velké dílo, spíše za metaforu doby a údělu spisovatelství. *Souostroví GULAG* (1958–1968) je podle něho zamražen do ledu sovětské doby, je to kniha velkého hněvu a velké lásky, pochopení i krátkozrakých úvah (parafrázuji ze s. 617), *Kolymské povídky* (1954–1973) V. Šalamova považuje zase za mezník v životě Ruska ve smyslu reality i jejího literárního zrcadlení („před“ a „po“ Kolymě), „alkoholický román“ Venědikta Jerofejeva *Moskva-Petušky* za meteor, který by nebylo možné ničím nahradit, tedy jako dílo ojedinělé, osamělé, jako by nikam

nepatřící, intelektuální postmodernu vidí v *Puškinově domě* (1964–1971, 1978) Andreje Bitova (roč. 1937). Když jsem s Bitovem hovořil na 6. kongresu ICCEES v Tampere roku 2000, mimo jiné řekl: „Svět podle mě směřuje ke katastrofě a na její hranici snad lidé najdou čas a místo na uspořádání svého vztahu k všehomíru. A právě tehdy bude zase víc slyšet ruskou antiutopickou literaturu [...] Konec studené války znamenal výrazné narušení světové rovnováhy a na Západě je snaha znovu se vrátit k obrazu nepřítele, neboť jeho ztrátou ztratili i oni. Dělat z Ruska nepřítele je ta největší chyba. Rusku je třeba pomáhat, ale nejen materiálně, jak se to dělalo, ale spíše mentálně. Bez Ruska nelze vyřešit světové problémy a svět si musí uvědomit, že to je právě tak. Měl by uznat Rusko a jeho úlohu i jeho tragédie a pochopit, že Rusko má dobrou duši.“⁸⁴

Musel tu být V. Šukšin i V. Rasputin, první s knížkou *Charaktery/Postavy* (1973, čes. překlad titulu *Charakteri* není nejlepší), druhý s „*Maťorou*“ (1976); nejsem si jist, zda výběr z Jurije Trifonova (*Starý muž*, rus. Старик, 1978) byl dobrý, Dovlatovův román *Rezervace* (Ann Arbor, 1983, Заповедник,) je spíše výrazem zájmu o autora, naopak výše zmíněný román *Generál a jeho armáda* (1996, Генерал и его армия) Georgije Vladimova (1931–2003) je skutečně přelomový ve smyslu dobovém i nadčasovém: autor tu rozbil dobové mýty o Vůdci, Žukovovi, Vlasovovi, smerši (neslavně známé vyhledávací oddíly „Смерть шпионам“), ale zachoval tradiční podobu Velké vlastenecké války; tváří v tvář zločinům diktatury si Rusové vybrali jedno ze dvou zel a co je ruské, to je jen jejich, sem nikoho z cizinců nepustí (poznává to generál Guderian v románovém rozhovoru s pravoslavným knězem při prezentaci vězňů zastřelených z neznámých příčin samotnými Rusy v Orlu). A toto jsou poslední věty knihy: „Гоголь и Толстой по-прежнему с нами, и русские пространства, хотя и стали меньше, по-прежнему огромны. Вопрос лишь в том, насколько изменились люди. И не слишком ли капитально они изменились.“ (s. 860).

Nehledě na výtky, je to vypravěčsky dobře udělaná kniha. Nicméně problém literárního kánonu obecně a ruského zvláště zůstává: jde zde o kvalitu, nebo o víceméně náhodný/vkusový shluk tzv. interpretací? To, co v ruské produkci tohoto typu již tradičně zarazí, je malé až nulové zření k pracím neruských kritiků a samozřejmě diskutabilitnost výběru, jenž je kompromisem mezi kreativní kvalitou a zastupitelskými a módními trendy a vlnami a subjektivním viděním, na které má autor ovšem plné právo. Podobně překvapí slabý výskyt dramatu. Stejně jako je ruská literatura vytvářena nikoli kvůli estetické působivosti, ale jako výraz národa a doby, z nichž se estetika teprve odvíjí, je kritériem Ruského kánonu v podání Igora Suchich způsob bytí literárního artefaktu v ruském prostředí jako jeho zhuštěný výraz a modelová plocha, která zpětně realitu vytváří.

Nemůže být ani případnější tečky za tímto souborem kapitol z ruské literární klasiky.

84 Viz náš rozhovor Andrej Bitov: Svět by měl uznat, že Rusko má dobrou duši. Právo, Salon 17. 8. 2000, s. 4.

Výběrová bibliografie

- A. I. Solženicyn v kontexte európskej literatúry. Zborník príspevkov zo sympózia o tvorbe A. I. Solženicyna. Bratislava 1992.
- Adamovič, G. V.: *Kritičeskaja proza*. Moskva 1996.
- Ajchenvald, J. I.: *Siluety russkich pisatelej*. Moskva 1998.
- Alfonsov, V. N.: *Poezija russkogo futurizma*. Sankt-Peterburg 1999.
- Anticipace a reflexe filozofických, psychologických a sociologických koncepcí v literatuře 19. a 20. století*. Ed. Ivo Pospíšil. Tribun EU, Brno 2014.
- Arnautová, M., Honzík, J., Mathauser, Z.: *Současná sovětská literatura II. Ruská poezie*. Praha 1964.
- Bachtin, M.: *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva 1975.
- Bachtin, M.: *Estetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva 1979.
- Baršt, K. A.: *Ruskoje literaturovedenije XX veka*. S.-Peterburg 1997.
- Bem, A.: *Pis'ma o literature* (ed. M. Bubeníková, L. Vachalovská). Praha 1996.
- Berďajev, N.: *Duše Ruska*. Petrov, Brno 1992.
- Berďajev, N.: *Filosofie lidského osudu. Fragmety z knihy Smysl dějin*. Brno: „Zvláštní vydání“, 1994.
- Berďajev, N.: *Smysl dějin: Pokus o filosofii člověka a jeho osudu*. Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, Praha 1995.
- Binová, G.: *Ruskaja literaturnaja erotika. Istoričeskije i estetičeskije metamorfozy*. Brno 2006.
- Binová, G.: *Tvorčeskaja evoljucija V. Šukšina*. Brno 1988.
- Bjørnager Jensen, K.: *Russian Futurism, Urbanism and Elena Guro*. Århus 1977.
- Bobilewicz, G.: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Warszawa 1997.
- Bočarov, S. G.: *Sjužety russkoj literatury*. Moskva 1999.
- Boden, D.: *Das Amerikabild im russischen Schrifttum bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Cram, De Gruyter, Hamburg 1968.
- Bogomolov, N. A.: *Ruskaja literatura načala XX veka i okkul'tizm*. Moskva 1999.
- Brown, D.: *The Final Years of Soviet Russian Literature*. Cambridge 1993.
- Bugrov, B. S.: *Ruskaja literatura XIX–XX vekov*. Moskva 1998.

- Centrisme interlittéraire des littératures de l'Europe Centrale*. Literární studie. Ed.: Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka. Brno 1999.
- Current State and Further Perspectives of Slavonic Studies in Central Europe. Proceedings of the International Workshop*, Prague 11–12 XI 1998. Praha 2000.
- Červeňák, A.: *Dostojevského sny (Eseje a štúdie o snoch a Dostojevskom)*. Pezinok 1999.
- Červeňák, A.: *Tajomstvo Dostojevského*. Nitra 1991.
- Čchartišvili, G.: *Pisatel' i samoubijstvo*. Moskva 1999.
- Čyževskij, D. (Tschižewskij, D.): *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München 1964.
- Dohnal, J.: *Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva*. Masarykova univerzita, Brno 1997.
- Dohnal, J.: *Proměny modelu světa v ruské próze na přelomu 19. a 20. století*. Masarykova univerzita, Brno 2012.
- Dolinina, S. J.: *Russkaja literatura XIX veka*. Moskva 1999.
- Drozda, M.: *Narativní masky ruské literatury*. Praha 1990.
- Emigracja i tamizdat. Skice o współczesnej prozie rosyjskiej*. Red. Lucjan Suchanek. Kraków 1993.
- Faustov, A. A.: *Očerki po charakterologii russkoj literatury: seredina XIX veka*. Voronež 1998.
- Franta, V., Pospíšil, I.: *Josef Jirásek jako rusista, slovákista a umělec slova*. Seminář filologicko-areálových studií, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, ediční série: Brněnské texty z filologicko-areálových studií, sv. 2, editor série: Ivo Pospíšil. Tribun EU, Brno 2009.
- Histoire de la littérature russe. Le 20-e siècle. L'Age d'argent*. Ouvrage dirigé par Efim Et-kind, Georges Nivat, Ilya Serman et Vittorio Strada. Paris 1987.
- Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. Drawicza. Warszawa 1997.
- Hodrová, D.: *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha 1989.
- Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha 1994.
- Hodrová, D.: *Román zasvěcení*. Praha 1993.
- Honzík, J.: *Dvě století ruské literatury*. Praha 2000.
- Hrala, M.: *Ruská moderní literatura 1890–2000*. Karolinum, Univerzita Karlova, Praha 2007.
- Humanistyka przełomu wieków*. Pod redakcją Józefa Kozieleckiego. Warszawa 1999.
- Cholševnikov, V. J.: *Osnovy stichovedenija*. Leningrad 1972.
- Ibler, R. (Hrsg.): *Von der sozialistischen zu einer marktorientierten Kultur?* Würzburg 2000.

- Ibler, R. (Hrsg.): *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.–20. März 1997. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen, Bd 5, herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Wien 2000.
- Idee w Rosji*. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski pod redakcją Andrzeja de Lazari. Warszawa – Łódź 1999–2000.
- Il Mediterraneo. Una rete interletteraria. La Méditerranée. Un réseau interlittéraire. Stredomorie. Medziliterárna sieť*. A cura di Dionýz Ďurišin e Armando Gnisci. Roma 2000.
- Jehlička, M.: *Lev Tolstoj – vypravěč a vizionář*. Ústí nad Labem 1999.
- Jehlička, M.: *Ruská literatura 19. století (od konce 18. století do začátku 20. století)*. Praha 1993.
- K úloze Slovanů v historii a současnosti*. Praha 1998.
- Kasack, W.: *Slovník ruské literatury 20. století*. Praha 2000.
- Kolo inspirace. Ruská básnická moderna – počátky poezie sovětské – výběr dobové grafiky*. Praha 1967.
- Konrad, N. I.: *Zapad i Vostok. Stat'ji*. Moskva 1972.
- Kosanović, B.: *Tajne života i stvaralašta*. Sremski Karlovci 1999.
- Kostřica, V.: *Próza N. S. Leskova*. Olomouc 1980.
- Kostřica, V.: *Studie z ruské klasické literatury*. Praha 1986.
- Kovačičová, O.: *Kontexty ruskej literatúry. Aspekty tradície v ruskej literatúre 11.–20. storočia*. Bratislava 1999.
- Krausová, N.: *Poetika v časoch za a proti*. Bratislava 1999.
- Kšicová, D. – Klein, P.: *Drama ruského symbolismu*. Brno 2000.
- Kšicová, D. (ed.): *Východoslovanské literatury v českém prostředí do vzniku ČSR*. Brno 1997.
- Kšicová, D.: *Poéma za romantismu a novoromantismu*. Brno 1983.
- Kšicová, D.: *Cesty do Svaté země XII.–XX. století: mýty a realita v ruských a českých cestopisech*. Masarykova univerzita, Brno 2013.
- Kšicová, D. (ed.): *K. D. Bal'mont, Duše Českých zemí ve slovech a činech*. Brno 2000.
- Kšicová, D.: *Od moderny k avantgardě. Rusko-české paralely*. Masarykova univerzita, Brno 2007.
- Kšicová, D.: *Ruská literatura 19. začátku 20. století v českých překladech*. Praha 1988.
- Kšicová, D.: *Ruská poezie v interpretaci Františka Táborského*. Brno 1979.
- Kšicová, D.: *Russkaja poezija na rubeže stoletij (1890–1910)*. Praha 1990.
- Kšicová, D.: *Secese. Slovo a tvar*. Brno 1998.

- Kusá, M.: *Literárny život – Literárne dianie – Literárny proces. Vnútroliterárne, mimoliterárne a medziliterárne súvislosti ruskej literatúry 20. storočia*. Bratislava 1997.
- Lauer, R.: *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*. München 2000.
- Lichačev, D. S.: *Istoričeskaja poetika russkoj literatury*. Sankt-Peterburg 1997.
- Lichačev, D. S.: *Poezija sadov: k semantike sadovo-parkovyh stilej*. Moskva 1982.
- Lotman, J.: *O russkoj literature*. Sankt-Peterburg 1997.
- Máchal, J.: *Slovanské literatury I.–III*. Praha 1922–1929.
- Malej, I.: *Impresjonizm w literaturze rosyjskiej na przełomie 19. i 20. wieku: wybrane zagadnienia*. Wrocław 1997.
- Martínek, K.: *Prameny ruské divadelní moderny*. Praha 1966.
- Masaryk, T. G.: *Rusko a Evropa I–III*. Praha 1996.
- Máslo, S.: *Rusko na jedné z historických křižovatek*. Hradec Králové 1995.
- Mathauser, Z.: *Mezi filosofií a poezií*. Praha 1995.
- Mathauser, Z.: *Nepopulární studie. Z dějin ruské avantgardy*. Praha 1969.
- Mathauser, Z.: *Spirála poezie. Ruské básnictví od roku 1945 do současnosti*. Praha 1967.
- Mathauser, Z.: *Umění poezie (Vladimír Majakovskij a jeho doba)*. Praha 1964.
- Mathauserová, S.: *Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Praha 1986.
- Mathauserová, S.: *Drevnerusskije teorii iskusstva slova*. Praha 1976.
- Mathesius B. – Franěk, J.: *Sovětská literatura I–II*. Praha 1971.
- Mazurek-Wity, H. (ed.): *Literatura rosyjska v nowych interpretacjach*. Katowice 1995.
- Merežkovskij, D. S.: *Duše Dostojevského, proroka ruské revoluce*. Rudolf Škeřík, Praha: 1923.
- Mikulášek, M.: *Pobednyj smech. Opyt žanrovo-sravnitel'nogo analiza dramaturgii V. V. Majakovskogo*. Brno 1975.
- Močul'skij, K. V.: *Velikije russkije pisateli XIX v.* Sankt-Peterburg 2000.
- Náš Puškin – Naš Puškin*. Ed. A. Červeňák. Nitra 1999.
- Nefagina, G.: *Dinamika stilevyh tečenij v russkoj proze 1980–1990-ch gg*. Minsk 1998.
- Nefagina, G.: *Russkaja proza vtoroj poloviny 80-ch – načala 90-ch godov XX veka*. Minsk 1998.
- Nemcy v Rossii*. Sankt-Peterburg 1999.
- Nikolajev, P. A.: *Russkije pisateli 1800–1917*. Moskva 1999.
- Odinokov, V. G.: *Chudožestvennaja sistemnost' russkogo klassičeskogo romana*. Novosibirsk 1976.
- Odinokov, V. G.: *Problemy poetiki i tipologii russkogo romana XIX veka*. Novosibirsk 1971.

- Paszkievicz, A.: *Z problematyki ekspresjonizmu w literaturze rosyjskiej: od Leonida Andrejewa do Wsiewoloda Wyszniiewskiego*. Wrocław 1999.
- Pašteková, S.: *Bunin – Andrejev – Jesenin. Štúdie z ruskej moderny a avantgardy*. Bratislava 1997.
- Pavelka, J. – Pospíšil, I.: *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*. Brno 1993.
- Pechal, Z.: *Fenomén živlu v ruské literatuře*. Univerzita Palackého, lomouc 2011.
- Pechal, Z.: *Hra v románu Vladimíra Nabokova*. Olomouc 1999.
- Pisateli ruskogo zarubež'ja*. Moskva 1997.
- Poezija ruskogo futurizma*. Glav. red. A. S. Kušne. Sankt-Peterburg 1999.
- Porter, R.: *Four Contemporary Russian Writers*. Oxford – New York – Munich 1989.
- Porter, R.: *Russia's Alternative Prose*. Oxford, Providence 1994.
- Pospíšil, I. – Zelenka, M.: *René Wellek a meziválečné Československo*. Brno 1996.
- Pospíšil, I. (ed.): *Panoráma ruské literatury*. Boskovice 1995.
- Pospíšil, I. (ed.): *Světové literatury 20. století v kostce*. Praha 1999.
- Pospíšil, I., Gazda, J.: *Proměny jazyka a literatury v současných ruských textech*. Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Masarykova univerzita, Brno 2007.
- Pospíšil, I.: *K teorii ruské literatury a jejím souvislostem*. Spisy Masarykovy univerzity v Brně, Filozofická fakulta, č. 413, Munipress, Brno 2013.
- Pospíšil, I.: *Až se vyčásí... Úvahy – kritiky – glosy – eseje*. Nadace Universitas Masarykiana, Nakladatelství a vydavatelství Nauma, edice Heureka, Brno 2002.
- Pospíšil, I.: *Barokní literatura z pohledu komparativně genologické slavistiky. K barokologickým studiím Milana Kopeckého*. In: Slovenský literárny barok, 67, 2005, 3, s. 180–188.
- Pospíšil, I.: *Baroko jako historicky vymezený fenomén a jako kulturní typ*. In: Pons Strigoniensis. Studia. Nové interpretace českého baroka. A Cseh barokk új interpretációi, 2004, s. 11–24.
- Pospíšil, I.: *Čechovův Ostrov Sachalin a významové zatížení literárního textu*. In: Lidský talent. Tvorba A. P. Čechova a její působení u nás. Slavica Pragensia XXI, 31, 1988, s. 83–94.
- Pospíšil, I.: *Česká literatura a její mezinárodní souvislosti. K českému vydání knihy Hany Voisine-Jechové Dějiny české literatury*. In: Slavica Litteraria, 11, 2008, 1, s. 107–114.
- Pospíšil, I.: *Dualita a etický přesah v ruské literatuře*. In: Etika, 1991, s. 34–39.
- Pospíšil, I.: *Existence, struktura, rozpětí a transcendence staroruské literatury*. In: Slavica Litteraria, 1, 1998, 1, s. 27–37.

- Pospíšil, I.: *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 1995. 151 s.
- Pospíšil, I.: *Genologie a proměny literatury*. Brno 1998.
- Pospíšil, I.: *Jedna česko-ruská literární spirála (Dostojevskij – Čapek – Těndrjakov)*. In: Československá rusistika, 1990, 5, s. 257–265.
- Pospíšil, I.: *Karel Čapek – przypadek prawie zapomnianego mistrza człowieczeństwa i tolerancji*. In: Dyskursy i przestrzenie (nie)TOLERANCJI, 2008, s. 109–118.
- Pospíšil, I.: *Labyrint kroniky*. Brno 1986.
- Pospíšil, I.: *Literární komparatistika, areálová / kulturní studia, teorie literárních dějin a problém hodnoty v současné literárněvědné praxi*. In: Opera Slavica, 2009, 1, s. 20–33.
- Pospíšil, I.: *Literární komparatistika, středoevropský kulturní prostor a teorie literárních dějin*. In: Slavica Litteraria, 2009, 1, s. 117–126.
- Pospíšil, I.: *Literary History, Poststructuralism, Dilettantism and Area Studies*. In: Kako pisati literarno zgodovino danes? Razprave, 2003, s. 141–157.
- Pospíšil, I.: *Na výspě Evropy. Skici a meditace k 200. výročí narození A. S. Puškina*. Brno 1999.
- Pospíšil, I.: *Od Bachtina k Solženicynovi*. Brno 1992.
- Pospíšil, I.: *Paradoxes of Genre Evolution: the 19th-Century Russian Novel*. In: Zagadnienia rodzajów literackich, tom XLII, zeszyt 1–2 (83–84), Łódź, 1999, s. 25–47.
- Pospíšil, I.: *Pátrání po nové identitě. Rusistické a vztahové reflexe*. SvN Regiony, Středoevropské centrum slovanských studií, Brno 2008, 273 s.
- Pospíšil, I.: *Plynutí a událost (K „filozofii“ ruského románu)*. In: Slovak Review, 14, 2005, 1, s. 14–22.
- Pospíšil, I.: *Postmodernismus a konec petrohradské literatury*. In: Slovak Review, 3, 1994, 2, s. 115–125.
- Pospíšil, I.: *Primerjalna književnost, srednjeevropski kulturni prostor in teorija literarne zgodovine*. In: Primerjalna književnost, 2008, s. 137–148.
- Pospíšil, I.: *Problém teorie literárních dějin a jeho interdisciplinární souvislosti*. In: *Filozoficko-estetické reflexie posthistorického umenia*. Ed. Jana Sošková. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2008, s. 88–102.
- Pospíšil, I.: *Problémy literární evoluce a slovanské literatury*. In: Bohemica Litteraria: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada literárněvědná bohemistická, 8, 2005, s. 91–101.
- Pospíšil, I.: *Prostorovost/spaciálnost/areálovost a literatura*. In: World Literature Studies: časopis pre výskum svetovej literatúry, 2, 2010, 19, s. 61–73.

- Pospíšil, I.: *Proti proudu. Studie o N. S. Leskovovi*. Brno 1992.
- Pospíšil, I.: *Próza virtuální autenticity a existenciálního znejistění*. In: *Slavica Litteraria: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada literárněvědná bohemistická X 10*, 2006, s. 5–20.
- Pospíšil, I.: *Puškinův „John Tanner“ – jeho kontext, smysl a funkce*. In: *Československá rusistika: časopis pro slovanské jazyky, literaturu a Dějiny SSSR*, 1986, s. 106–111.
- Pospíšil, I.: *Rozpětí žánru*. Brno 1992.
- Pospíšil, I.: *Ruská románová kronika*. Brno 1983.
- Pospíšil, I.: *Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti*. Ed.: Jaroslav Malina, obálka, grafická a typografická úprava Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta, ilustrace Boris Jirků. Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, Brno 200.
- Pospíšil, I.: *Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století*. Brno 1998.
- Pospíšil, I.: *Slavismy a antislavismy za jara národů Franka Wollmana: analýzy a přesahy*. *Slavica Litteraria*, X 9, 2006, s. 85–93.
- Pospíšil, I.: *Slavistika na křižovatce*. Středoevropské vydavatelství a nakladatelství REGI-ONY, Edice Pulsy, Masarykova univerzita Brno 2003.
- Pospíšil, I.: *Slavistika jako české rodinné stříbro. Tradice, současný stav, výhledy, návrhy a koncepce*. Studie Národohospodářského ústavu Josefa Hlávky, Studie 6/2004, Praha 2004, 57 s.
- Pospíšil, I.: *Spálená křídla. Malý průvodce po české recepci ruské prózy 70. a 90. let 20. století*. Brno 1998.
- Pospíšil, I.: *Spravedlnost Krista a Velikého Inkvizitora u Nikolaje Berďajeva*. In: *Etika*, 1992, 3, s. 37–42.
- Pospíšil, I.: *Srovnávací studie (Komparatistika, slavistika, rusistika a česko-slovenské souvislosti)*. UCM, Trnava 2008, 262 s.
- Pospíšil, I.: *Střední Evropa a Slované (Problémy a osobnosti)*. Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2006.
- Pospíšil, I.: *Studie o literárních směrech a žánrech*. Katedra slovanských jazykov, Filologická fakulta, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica 2004.
- Pospíšil, I.: *Teorie literárních dějin jako projev dialogu kultur*. Eds. Oldřich Richterek, Miroslav Půža. In: *Dialog kultur V*, 2009.

- Pospíšil, I.: *Teorie literárních dějin, literární komparatistika a identita národních literatur (problém východoslovanského areálu)*. Eds. Halyna Myronova, Oxana Gazdošová, Petr Kalina, Olga Lytvynuk, Jitka Micháliková, Libor Pavlíček. In: *Ukrajínistika: minulost, přítomnost, budoucnost*. Sborník vědeckých prací, 2009. s. 463–474.
- Pospíšil, I.: *The Permanent Crisis, Or Can, Could or Should Comparative Literary Studies Survive? Between History, Theory and Area Studies*. In: *World Literature Studies*, 1, 2009, 18, s. 50–61.
- Pospíšil, I.: *The Problem of Value and Equality in Comparative Literary Studies: the Past and the Present (Some Comments on the Conception of „Area Value“)*. In: *The Horizons of Comtemporary Slavic Comparative Literature Studies*. Ed. by Halina Janaszek-Ivaničková. Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2007, s. 39–49.
- Pospíšil, I.: *Tranzitivní zóny, žánrová senzibilita a A.P. Čechov*. In: *Jak čteme ruské klasiky*. Sborník z konference věnované 100. výročí úmrtí A. P. Čechova, 2005, s. 96–107.
- Pospíšil, I.: *Úspěšný pokus o směrovou a personalistickou historii moderní ruské literatury. Nad Ruskou moderní literaturou Milana Hraly*. In: *Slavica Litteraria*, 11, 2008, 2, s. 87–98.
- Pospíšil, I.: *Úvahy o vývojovém paradigmatu ruské literatury v souvislostech: kontinuuta a zlomy*. *Slavica Nitriensia* 2012, č. 1, s. 20–40.
- Pospíšil, I.: *Základní okruhy filologické a literárněvědné metodologie a teorie (elementy, materiály, úvahy, pojetí, texty)*. Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, Filozofická fakulta, Trnava 2010.
- Pospíšil, I.: *Два полюса бытия: англо-американский эмпиризм-прагматизм и „русская тема“ у Карла Чапека*. In: *Związki między literaturami narodów słowiańskich w XIX i XX wieku*, 1999, s. 225–233.
- Pospíšil, I.: *К некоторым специфическим чертам развития русской литературы*. In: *Slavica Litteraria X 3*, 2000, s. 29–42.
- Putna, M. C., Zadražilová, M.: *Rusko mimo Rusko II*. Brno 1994.
- Putna, M. C.: *Rusko mimo Rusko I*. Brno 1993.
- Rakov, J. A.: *Peterburg – gorod literaturnych gerojev*. Sankt-Peterburg 1997.
- Reference Guide to Russian Literature*. Ed. by Neil Cornwell, London – Chicago 1998.
- Richterek, O.: *Dialog kultur v uměleckém překladu*. Hradec Králové 1999.
- Richterek, O.: *Umělecký styl prózy A. P. Čechova v interpretaci českých překladatelů*. Hradec Králové 1987.
- Romantismus reflektující a reflektovaný*. Bratislava 1997.
- Rotrekl, Z.: *Barokní fenomén v současnosti*. Praha: TORST, 1995. 232 s.
- Ruska emigracija u srpskoj kulturi I–II*. Beograd 1994.

- Ruská literatúra 18–21 storočia. XXX: Anton Eliáš, Mária Kusá, Soňa Pašteková. Veda, Bratislava 2013.
- Russkaja literatura i religija*. Sbornik naučnych trudov. Otvetstvennyje redaktory R. Grübel, V. Odinokov. Novosibirsk 1997.
- Russkij futurizm. Teorija. Praktika. Kritika*. Sostavili: V. N. Terechina, A. P. Zimenkov. Moskva 1999.
- S. V. Savinkov – A. A. Faustov: *Aspekty russkoj literaturnoj charakterologii*. Izdatel'stvo Kulaginoj – Intrada, Moskva 2010.
- Schmidt, H.: *Russische Literatur*. München 1998.
- Skoropanova, I.: *Russkaja postmodernistskaja literatura*. Moskva 1999.
- Slovanský romantizmus*. Banská Bystrica 1999.
- Slovník ruských spisovatelů. Od počátků ruské literatury do roku 1917*. Praha 1972.
- Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*. Ed. Ivo Pospíšil. LIBRI, Praha 2001.
- Slovník spisovatelů – Sovětský svaz I–II*. Praha 1977.
- Slovník světových literárních děl*. Zpracoval kolektiv autorů za vedení Vladimíra Macury. Praha 1988, 1989.
- Smirnov, I. P.: *Diachroničeskije transformacii literaturnych žanrov i motivov*. In: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 4, Wien, 1981.
- Smirnov, I. P.: *Chudožestvennyj smysl i evoljucija poetičeskich sistem*. Moskva: Nauka, 1977.
- Sovětská literární věda: vybrané texty k dějinám metodologie (I–II)*. Praha 1972–1973.
- Starygina, N.: *Istorija russkoj literatury vtoroj poloviny XIX veka*. Moskva 1998.
- Stempczyńska, A. (ed.): *Literatura rosyjska wobec modernizmu, avantgardyzmu*. Katowice 1992.
- Storia della Civiltà Letteraria Russa. Dizionario storico, biografico e bibliografico*. Torino 1997.
- Storia della Civiltà Letteraria Russa. Volume Primo: Dalle origini alla fine dell' ottocento. Volume secondo: Il novecento*. Diretta da Michele Colucci e Riccardo Picchio. UTET, Torino 1997.
- Struve, G.: *Russkaja literatura v izgnanii: Opyt istoričeskogo obzora zarubežnoj literatury*. New York 1956.
- Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach* (Eva Maliti a kol.). Bratislava 1999.
- Teksty sovetskogo literaturovedčeskogo strukturalizma*. Herausgegeben und eingeleitet von Karl Eimermacher. München 1971.

- The Cambridge History of Russian Literature*. Ed. by Charles Moser. Cambridge 1989.
- The Louisiana Conference on Literature and Perestroika*, ed. by Märta-Lisa Magnusson, translated from Danish and Russian into English by John Kendal. Esbjerg 1989.
- Treťja volna. Antologija ruskogo zarubež'ja*. Moskva 1991.
- Troickij, V. J.: *Otečestvennaja vojna 1812 g. i ruskaja literatura XIX veka*. Moskva 1998.
- Umění teorie a Zdeněk Mathauser*. Praha 2000.
- Utopia w językach, literaturach i kulturach Slowian*. Katowice 1997.
- Vlašínová, V. – Krhoun, M.: *Malý slovník ruských spisovatelů (1750–1917)*. Brno 1970.
- Vlašínová, V.: *Česká recepce V. G. Korolenka*. Brno 1975.
- Vlašínová, V.: *Satira okřídlená fantazií (M. J. Saltykov-Ščedrin)*. Praha 1975.
- Wellek, R.: *The Theory of Literary History*. Travaux du Cercle Linguistique du Prague 6, Praha, 1936, s. 173–191.
- Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre*. Herausgegeben von Klaus Städtke. Berlin 1998.
- Wollman, F.: *Die Literatur der Slawen*. Herausgegeben von Reinhard Ibler und Ivo Pospíšil. Aus dem Tschechischen übertragen von Kristina Kallert. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. Herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler, Bd. 7. Bern: Peter Lang Verlag, 2003.
- Wollman, F.: *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovo university, 1936.
- Wollman, F.: *Slovesnost Slovanů*. Eds. Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka. 2. vyd. Brno: TRIBUN EU, 2012.
- Wollman, F.: *Slovesnost Slovanů*. Praha: Vesmír, 1928.
- Zadražil, L. (ed.): *Východoevropská moderna a její evropský kontext I*. Praha 1999.
- Zadražil, L. (ed.): *Východoevropské studie II. Východoevropská moderna a její evropský kontext II*. Praha 2002.
- Zadražilová, M.: *Ruská literatura přelomu 19. a 20. století*. Praha 1995.
- Zahrádka, M.: *Lev Nikolajevič Tolstoj a ruská próza: stránky z historie ruské válečné prózy 1812–1917*. Olomouc 1996.
- Zahrádka, M.: *O vývoji ruské válečné prózy: téma – žánr – styl (1812–1853)*. Olomouc 1969.
- Zachar'jeva, I.: *Chudožestvennyj sintez v ruskoj proze 20 veka*. Moskva 1994.

Kapitoly z ruské klasické literatury

(Nástin vývoje, klíčové problémy a diskuse)

Ivo Pospíšil

Vydala Masarykova univerzita v roce 2014

1. vydání, 2014

Náklad 550 výtisků

Sazba a tisk: Grafex – Agency s.r.o., Helceletova 16, 602 00 Brno

ISBN 978-80-210-7278-7