

Dohnal, Josef

Poéma v próze? : (na okraj několika povídek N.S. Sergejeva-Cenského)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1994, vol. 43, iss. D41, pp. [101]-106

ISBN 80-210-1205-6

ISSN 0231-7818

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108435>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

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

JOSEF DOHNAL

POÉMA V PRÓZE? (Na okraj několika povídek S. N. Sergejeva–Cenského)

Próza Sergejeva–Cenského nepatří k těm právě nejvíce studovaným literárním fenoménům ruské literatury počátku XX. století, ačkoliv je Sergejev–Censkij jedním z autorů, jejichž pozici v literárním životě by bylo možno hodnotit jako těsně následující za nejvýznamnějšími autory té doby a rozhodně nikoliv „outsiderskou“ či druhořadou.

V krátkém příspěvku nelze věnovat pozornost jeho tvorbě jako celku či zevrubnému studiu jejího spojení s tvorbou daného období, a proto bychom se chtěli zastavit u jednoho z velice zajímavých fenoménů z kratšího úseku spisovatelovy tvorby, tj. z počátku desátých let XX. století. Jedná se totiž o období, které je v celku ruské literatury charakterizováno jako období přechodu a hledání po skončení první velké avantgardní vlny v prozaické tvorbě prvního desetiletí nového století. Dochází tehdy k určitému návratu k tradicím realistické tvorby; u některých teoretiků se setkáváme i s užitím označení „neorealismus“,¹ které se objevilo v dobové kritice. Je to spjato jak s imanentním literárním vývojem, kdy, jak se zdá, došlo k vyčerpání prvotního „reformního“ impulsu avantgardy a započalo „ohlédnutí“ po vykonaném díle, tak s tím, že po rušném politickém období let následujících po roce 1904 (vypuknutí rusko–japonské války) však zřejmě daleko silněji zapůsobila potřeba „zmapovat“ nově vzniklou a alespoň do jisté míry ustálenou situaci. Pro „mapování“ reality, pro její jistou „dokumentaci“ je pak skutečně asi příhodnější již osvědčená metoda orientující se na skutečnost (realitu). O. V. Slivickaja, autorka kapitoly o ruské próze desátých let XX. století v akademické Istorii russoj literatury,² v této souvislosti právě o Sergejevovi–Cenském píše: „Творчество Сергеева–Ценского, дей-

¹ Viz např. práce K. D. Muratovové (М у р а т о в а , К . Д . : *Реализм нового времени в оценке критики 10-х годов*. In: *Судьбы русского реализма начала XX века*. Ленинград 1972, s. 139 – 163.

² С л и в и ц к а я , О . В . : *Реалистическая проза 1910-х годов*. In: *История русской литературы*, т. 4, Литература конца XIX - начала XX века (1881 – 1917). Ленинград 1983, с. 603 – 634.

ствительно, хотя сам писатель позднее настойчиво отрицал это, было явлением пограничным между реализmem a модернизmem. В 1910-х гг. он как художник стал сдержанней, строже, аскетичней, поворот его к реализму несомненен.³

Co to však znamená, že se obrátil k realismu? Dalo by se sice věřit, že toto hodnocení není podloženo axiologickým podtextem minulých let (objevuje se však ve 4. dílu, který je z celé čtyřsvazkové edice – pochopitelně – nejvíce poznamenán jinými než literárními hodnotícími kritérii), a že tedy „návrat k realismu“ nebude interpretován jako obrácení se ke kvalitní literární tvorbě po období „modernistickém“, které by pak bylo signováno znamínkem minus. Nicméně by asi bylo na místě předpokládat, že Sergejev–Censkij sáhne po tradicích ruského kritického realismu, anebo že se poučí na příkladech ruské realisticko–naturalistické tvorby. Zajímavé však v této souvislosti ale bude, že v jeho díle nalezneme právě v onom výše zmíněném období několik povídek, které vzbuzují pozornost tím, jaký mají podtitul: poéma. S tímto žánrovým atributem nalezneme na samém počátku druhého desetiletí XX. století povídky *Негоропливое солнце* (1911), *Медвежонок* (1911), a *Недра* (1912). Spisovatel jimi pokračuje v tendenci, která se objevuje i dříve – tak např. povídku *Улыбки* (1909) uvádí jako стихотворение в прозе, rozsáhlá povídka *Движения* z roku 1910 nese podtitul поэма, stejným určením je dále uvedena i povídka *Печаль полей* (1909), ale např. i povídka *Лесная топь* z roku 1905 či povídka *Валя* (1913), anebo ještě později *Живая вода* z roku 1927.

Žánrové určení, připomenutí souvislosti s básnickou tvorbou, pro niž je termín poéma vlastní, ale i navození pomezí oblasti mezi poezií a prózou díky termínu *báseň v próze* jistě nejsou ani v nejmenším něčím náhodným, čeho by nestálo za to si všimnout.

Zajímavé jistě bude, jak se Sergejev–Censkij staví k žánru, který je charakteristický pro poezii, nikoliv však pro prózu. Pokud vyjdeme z charakteristiky poémy považované za „...rozsáhlejší básnickou skladbu, zpravidla povahy epické (viz epos nebo epopěj) nebo lyrickoepické (viz básnická povídka);“ s poznámkou, že „... v tomto druhém významu je označení poéma běžně užíváno zejména v literatuře ruské (viz poémy Puškinovy, Lermontovovy, Někrasovovy aj.)⁴, pak se střetneme nejen s tím, že poéma je jednoznačně spojována s poezií, ale i s výrazně nestejnou délkou zmíněných děl. Delší z nich (např. *Медвежонок*, *Печаль полей*, *Движения*) jsou výrazně delší než některé jiné (např. *Недра*, *Негоропливое солнце* aj.). Názor Jiřiny Táborské, autorky citované definice, pak ještě podporuje dílo, které se poémě tohoto období věnuje speciálně – monografie D. Kšicové *Poéma za romantismu a neoromantismu (Česko–ruské paralely)*.⁵ Autorka se studiu poémy věnuje velice intenzívně, a proto její

³ Tamtéž, s. 631.

⁴ *Slovník literární teorie*. Praha 1977, s. 281. (Autorkou hesla je Jiřina Táborská.)

⁵ Kšicová, D.: *Poéma za romantismu a neoromantismu. Česko–ruské paralely*. Brno 1983.

názor, že: „V ruské literatuře devadesátých let (myslí se devatenáctého století – pozn. J. D.) se básnická poéma od prózy výrazně diferencuje. Vzniká silně lyri-zovaná neoromantická alegorická básnická povídka, v níž je syžet téměř zcela potlačen. Evolučně souvisí tento typ zřejmě s kompozičně koncipovanými cykly básní.“⁶ je rozhodně opodstatněný a je podložen studiem a zobecněním rozsá-hlého materiálu. Praxe díla Sergejeva–Cenského se však i tomuto názoru vzpírá, jako by se jednalo o příslovečnou výjimku z pravidla. To činí z tohoto cyklu fenomén jistě ještě zajímavější, a proto bychom se chtěli soustředit na některé jeho aspekty. Obrátíme se k povídce Движения, která vznikla na samém konci prvního desetiletí a naznačuje, kam se bude ubírat cesta spisovatele dále.

V tomto případě se jedná o jednu z nejrozsáhlejších z povídek cyklu „poém“. Jejím hrdinou je ruský „selfmademan“ polského původu Anton Antonyč, který poté, co se dopracoval dlouhou aktivní a poctivou prací dosti značného majetku, prodává svoji vesnici a kupuje pozemky v Annengofu – podstatně větší a podle jeho názoru perspektivní, přičemž tento majetek získává za cenu, která je velice příznivá. Poslední dny na starém panství se však stávají osudovými – dva ze čtyř stohů slámy, která patřila ještě Antonu Antonyčovi a nikoli novému majiteli, shoří, přičemž se naleznou smotky látky s fosforem, jimiž byly zapáleny, a An-ton Antonyč je nejdříve mužiky, pak svým přítelem Vedenjapinem a konečně i úřady obviněn ze žhářství, souzen a odsouzen; po odvolání očekává další soudní řízení, ale je natolik „vykolejen“ ze svého životního stylu, že ztrácí svoji příslovečnou aktivitu a podnikavost, uzavírá se do sebe, začíná být podezíravý a hádavý, pak cestuje bezcílně po Rusku a za nějakou dobu se dozvídá, že je nemocen rakovinou. Po návratu domů schází ostatním před očima a umírá. Syže-tová linie sama o sobě je dosti bohatá, odvíjí se téměř přímočaře juxtapozičně s výjimkou retrospektivně stavěné expozice. Použito je objektivní vyprávění, které evokuje realistickou tradici vševědoucího vypravěče. Ta jako by svědčila o tom, že příklon k realismu je skutečně jedním ze základních rysů spisovate-lovy tvorby tohoto období. Pohlédneme-li ovšem zpět na jeho předchozí díla z námi sledovaného cyklu, zjistíme, že se jedná o vypravěčskou pozici, která se vlastně nemění, takže ji jen stěží budeme moci použít jako rys, jenž by potvrzo-val fakt postupné změny autorovy literární orientace. Fakt relativní dějové boha-tosti, plnovýznamovost a dynamika zobrazovaných dějů a nikoliv jen nezbytná dávka děje jako pojivo mezi jinak výrazně statictějšími pasážemi pak dokládají, že úmyslem autora bylo nepodrobovat dějovost v žádném případě restrikci. Spí-še můžeme sledovat tendenci k odlišení toho, co by se dalo asi nejspíše nazvat jako životní stereotyp hlavního hrdiny, od etapy, kdy tento stereotyp přestane hrát hlavní roli a kdy nestereotypní, pro hrdinu neústrojný a nepochopitelný zvrát, po němž se pánem jeho života stanou jiní lidé, a to navíc lidé zcela cizí, podstatně ovlivní jeho další osudy (epizoda, kdy se dostane do rozporu s člově-kem, který má být u soudu jedním z členů poroty, ale který již před soudem

6 Tamtéž, s. 109.

v obchodě prohlašuje, že si Antona Antonyče „podají“, je asi nejvýraznějším symptomem tohoto faktu). Tehdy si protagonista povídky uvědomuje, že přestává být strůjcem svého života a že se dostává do soukolí mašinerie, proti které má jen stěží šanci uspět. Svědčí o tom i jeho řeč před soudem a dojmy po soudním přelíčení. Právě tento moment, to jest ztráta jistoty, že člověk může spoluurčovat svůj osud, se stává základním přelomovým momentem v myšlení protagonisty příběhu. Ačkoli pak častěji než předtím mění místo svého pobytu, jde o nesystémový, náhodný pohyb v kruhu – z Annengofu vyjíždí, do něho se přes známá místa spjatá s jeho životem, ale i přes další místa, vrací. Až v samém konci povídky je dynamika vnější nahrazena vnitřním napětím – souboj s nemocí se stává beznadějným, Anton Antonyč postupně ztrácí možnost pohybovat se, stahuje se do jediné místnosti, nakonec do postele a v ní nachází smrt. Epičnost – jako jeden z atributů, jež k poémě patří – lze tedy v tomto díle nalézt v naprosté většině textu ve vrchovaté míře; dochází dokonce k častému cestování, změně prostředí, řadě dosti dynamických a výrazně gradovaných scén, výbušnost a přímočarost hlavního hrdiny ústí do přímé akce i tam, kde by bylo taktičtější vyčkat a jednat až po pečlivém zvážení situace, což samo o sobě slouží k dokreslení agilnosti a téměř nevyčerpatelného životního elánu, rozhodnosti i bezprostřednosti protagonisty příběhu. Zachována je i vnitřní dynamika niterných pocitových zvratů v duši hlavního protagonisty povídek tak charakteristická pro prózu Sergejeva–Cenského a další autory (např. V. M. Garšina či později L. Andrejeva).

Je to možná právě agilnost, životaschopnost a jistá dravost hlavního hrdiny povídky, která odlišuje povídky tohoto období od předchozích – Anton Antonovič se těmito svými vlastnostmi silně podobá Alpatovovi z povídky Медвежонок či Nazarovi z povídky Неторопливое солнце, akcentací životní síly není toto směřování příliš vzdáleno ani vyznění dalšího z děl sledovaného cyklu – Недра. Aktivní přístup k životu, čínorodost, a to vyvěrající z jakéhosi hlubinného, přirozeného zdroje, a proto odpovídající čemusi jako lidské „nátuře“, neovlivnitelné chtěním – to jako by se stávalo vlastností, která začíná charakterizovat hlavní protagonisty povídek. Zdá se, že spisovatelovým záměrem bylo ukázat právě tuto spontánní lidskou vlastnost v několika jejích konkrétních podobách, a to zejména tam, kde se projevuje jako zodpovědnost za „věc“ – Anton Antonyč odnepaměti stále zvelebuje místa, kam přichází, Alpatov se stará o pluk zcela „přirozeně“, takže stroze komisní přístup důstojníka, který přijel situaci u pluku kontrolovat, se stává jasným kontrastem k Alpatovově neformálnosti, Nazar pečuje o dům a o sad a cítí jakési přirozené sepětí, sounáležitost s vnějším prostředím, zatímco ještě v povídkách Печаль полей či Лесная топь cítíme spíše pravý opak – jakési napětí, protikladnost mezi člověkem a přírodním prostředím, které ho obklopuje.⁷ Zdá se, jako by se Sergejev–Censkij v tomto svém

⁷ Tomuto tématu se věnujeme blíže ve stati *Místo personifikace v povídkách S. N. Sergejeva–Cenského* (v tisku).

zaměření blížil některým dalším autorům, z nichž možná nejmarkantněji lze tuto tendenci vidět u Bunina: „Одним из источников, питающих лирическое обобщение в бунинской прозе, становится природа. Она входит в систему эпического мировосприятия как один из основных его элементов.“⁸ Soulad mezi vnějším prostředím a nitrem postav, schopnost vnímat přírodu jednak jako cosi majestátního mimo člověka, ale současně jako to, s čím člověk splývá, čím je přirozeně obkloповán a za co nese zodpovědnost, jim dává vnitřní jistotu, činí je silnými. Je zajímavé, že harmonie, jakási imanentní samozřejmost vnímání tohoto harmonického stavu dává právě těmto postavám sílu být sebou samým, chovat se samozřejmě a svobodně. Právě u hrdinů dvou nejdelších děl, tj. v případě Antona Antonyče a Alpatova, dochází k poruše tohoto pocitu harmonie, jistoty a sebejistoty, přirozenosti a samozřejmosti díky poruše v mezilidské sféře – u Antona Antonyče je to obvinění z činu, který nespáchal, u Alpatova pak se jedná o inspekci, která se zaměřuje pouze na nedostatky, a proto na ně přichází, přičemž jedním z největších je právě medvěd, který se pro všechny ostatní stal zdrojem veselí, schopnosti sžívat se s venkovským přírodním prostředím, které je obklopuje, ale i symbolem jistého nadhledu nad přísnou kasárenskou disciplínou, která spíše ubíjí než povzbuzuje. Tak např. v povídce Движения, nalezneme následující pasáž: „Сразу за крыльцом было темно и в темноте этой сверху лениво теплились звезды, снизу – лениво же вспыхивал и потухал вечерний собачий перелай; перелаивались собаки усадьбы с деревенскими собаками; должно быть, передавали друг другу вздорные, мелкие, глупые житейские новости скопившиеся задень. Антон Антоныч шагал по балкону, втягивая в себя эту теплую, привычно звучащую темноту и розовые блески в вине, запах соломы, тянувшийся с тока, и думал умиротворенно о жене, что вот она подобрела с тех пор, как получила свои сто тысяч, – посвежела, подобралась, даже ходить стала как-то ветренней и моложе... шельма-баба! И о Веденяпине думал весело, что он поедит так по помещикам и ни с того ни с сего получит от своего друга-агента сто-двести рублей... охотник, шельма! И о соломе думал породному, что хорошо все-таки, что он ее застраховал.“⁹ Je zřejmé, že to, o co se autor snaží, je jisté stvrzení toho, že existuje cosi jako přirozený pořádek věcí, do něhož patří i příroda, i jedinec i ostatní lidé, že se snaží nalézt nový přístup k logice lidského bytí uvnitř bytí celku světa. Zatímco v dřívějších autorových prózách lze sledovat nejen napětí mezi lidmi navzájem, ale ve značné míře i napětí mezi lidmi a přírodním prostředím, které je obklopuje, v sérii „poém“ zřetelně prosvítá tendence k harmonizaci vztahu člověka a přírodního prostředí a k disharmonizaci vztahů mezi lidmi. Skutečně se tak próza Sergejeva–Cenského posouvá z úrovně spíše existenciálně či expresionisticky podbar-

⁸ Мущенко, Е. Г.: *Путь к новому роману на рубеже XIX – XX веков*. Воронеж 1986, с. 102.

⁹ Сергеев – Ценский, С. Н.: *Повести и рассказы*, т. первый, 1902 – 1912. Москва 1975, с. 275.

vené do těsné blízkosti tradic realistické tvorby. Zdá se, jako by se oživovaly některé tradice prózy XIX. století, zejména pak tradice Turgeněvových povídek a románů (za určitý náznak vědomého posunu tímto směrem by se dalo možná považovat i využití žánru „básně v próze“), v nichž hrají líčení přírody harmonizovaná s niternými stavy hrdinů velice důležitou roli. I u Turgeněva se pak setkáváme s hledáním konfliktu především v mezilidských vztazích. Tíhnutí k přírodnímu živlu bylo později poněkud oslabeno buď omezením zobrazení přírody jako hodnoty bezprostředně vztahené k postavám literárních děl (Gorkij, Kuprin, Serafimovič aj.), anebo stylizací přírody (symbolisté). Sergejev–Censkij se tu ocitá jakoby po boku Bunina, pro kterého kontakt lidí s přírodním prostředím hraje rovněž velice důležitou roli, kterému však většinou oproti Sergejevovi–Censkému nechybí snaha přenášet harmonizační tendenci i do vztahů mezi lidmi, ačkoliv naprostá většina náznaků této tendence se velice záhy projevuje jako neudržitelná a mající svoji platnost po značně omezený časový úsek, mimo který nastává situace spíše konfrontační, a tedy disharmonická.

„Poémy“ Sergejeva–Cenského se tedy staly zajímavým fenoménem ruské literatury přelomu prvních dvou desetiletí XX. století i dokladem toho, nakolik silná byla v literatuře tendence ke splyvání epického a lyrického principu. Sergejev–Censkij se ve všech dílech sledovaného cyklu obrací k tematice svrchované oprostění od jakýchkoli ideologicky podbarvovaných koncepcí a směřuje k člověku, jeho vztahu k ostatním lidem i k přírodě, ke koncepci života jedince jako součásti velkého společenského a přírodního komplexu, v němž obě složky nejsou navzájem striktně odděleny, ba naopak, příroda mívá k tomu, kdo je ochoten přijmout její rytmus a její zákonitosti, blíže, než mívají někdy člověk k člověku.

ПОЭМА В ПРОЗЕ?

(Размышления над несколькими рассказами
С. Н. Сергеева-Ценского)

Статья посвящается проблеме изучения части творчества Сергея Николаевича Сергеева–Ценского, причем основное внимание автора статьи привлекает цикл рассказов, своим жанровым определением намекающий на продолжение традиции русского реалистического творчества XIX-ого века, прежде всего «тургеневского» течения, связывающего очень тесно изображение человеческого мира с миром природы. Сергеев–Ценский продолжает эту традицию, изображая природный мир в единстве с деятельным началом в характере героев изучаемых рассказов. Таким образом, на рубеже первого и второго десятилетий XX-ого века автор отходит от «авангардных» приемов в своем творчестве и приближается к более реалистическому осмыслению основных проблем, стоящих перед обществом после русско-японской войны и революционных событий первого десятилетия.