

Svatoň, Vladimír

Přirozenost a reflexe : o stylové jednotě sentimentální prózy N.M. Karamzina

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1984, vol. 33, iss. D31, pp. [13]-22

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107727>

Access Date: 30. 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.

VLADIMÍR SVATOŇ

PŘIROZENOST A REFLEXE

O stylové jednotě sentimentální prózy N. M. Karamzina

Snaha definovat určující rysy prózy (a zvláště románu) prošla v 18. století několika fázemi. Nejdříve byla na ní vyzvednuta větší konciznost ve srovnání s klasickým eposem, ale i s galantním románem století sedmnáctého, což se zdůvodňovalo novým životním stylem, který neposkytoval dosti prostoru k dlouhodobému pohřžení do četby. Pak to byl požadavek „pravděpodobnosti“, kladený proti faktografické věrnosti, kterou se mělo vyznačovat narativní dějepisectví, i proti čiré fantazijnosti pohádky a pohádkového eposu renesance. Zde se už projevil pokus uchopit kategorii specificky umělecké pravdivosti. Nicméně vztah fantazie i faktografické věrnosti k románu byl chápán různě: někdy byla „historická věrnost“ z románu vylučována vůbec, jindy byly romány typizovány podle toho, zda v nich převládá fantazie, nebo faktičnost, jindy opět byl román pokládán za literární druh, ve kterém byly oba principy sloučeny (na rozdíl od dějepisectví, které mělo líčit pouze pravdivé události, a pohádky, již byl vyhrazen svět fikce). Nakonec Fr. von Blanckenburg, současník německého hnutí Sturm und Drang, odlišil román od eposu svérázným pojetím člověka: epos líčí skutečnost, ve které hrdina zasahuje do veřejného života jako aktivní podílík na událostech, a proto zde převládají lidské činy, kdežto román se soustřeďuje na lidské „osudy“ a „charaktery“.¹ (Je zřejmé, že se tu již počíná rýsovat rozdíl mezi dramatickým a epickým uměním, jak jej pojali Schiller a Goethe v diskusi nad Vilémem Meisterem.²

Přestože jsou všechna uvedená kritéria velice přibližná, vyplývá z nich, že román měl být v rozličných aspektech přiměřený současným čtenářům, jejich životním možnostem (čas k četbě) a zájmům. Jelikož se „posluchačstvo stalo individualizovaným a soukromým čtenářstvem, stal se i celý svět, o němž se vypráví, soukromějším“.³ V jeho středu nemohl již proto stát hrdina jednoduše sloužící nadosobním zájmům morálky, národa a státu: pokud jim obětoval své individuální zájmy, pak to bylo výsledkem jeho zkušeností a rozhodnutí, na něž právě romanopisec upíral svou pozornost.

¹ Srov. W. Kraus, *Essays zur französischen Literatur*, Berlin—Weimar 1968, 80n.

² Goethe—Schiller, *Korespondence*. Praha 1975, zejm. 263.

³ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern—München 1976, 359.

Základním rysem hrdiny byla jeho problematičnost, tj. nehotovost a nepředurčenost; osou děje bylo hledání.

Ale i tak bylo možno pochopit hledání a vývoj novodobého hrdiny dvojím, zcela rozdílným způsobem. Jednak bylo možno předpokládat, že hrdina bude hledat své postavení ve vnějších poměrech světa, že bude usilovat o postavení a majetek (jak tomu bylo v pikareskním a dobrodružném románě), anebo naopak — že bude hledat to, co nejlépe odpovídá jeho vnitřnímu založení, tužbám a schopnostem (jak to bylo příznačné pro román sentimentální a rodinný). Zdálo by se, že jde o věci navzájem velice blízké, ale přesto bylo každé z těchto pojetí projevem dvou zcela rozdílných kultur. První vycházela z názoru, že lidé jsou v podstatě stejní, a proto nejdůležitější věcí je upravit materiální podmínky jejich života a zajistit správnou společenskou regulaci jejich chování; z takového přesvědčení vyrůstala i nejrůznější společensko-reformní a sociálně kritická hnutí. Druhá kultura spočívala na představě, že lidstvo je vnitřně nesmírně diferencované, a proto je především třeba, aby dospělo k harmonickému uplatnění všech svých členů; zde je možno hledat zdroj utopických projektů, ale i plebejsko-revolučních pokusů o založení bratrského lidského společenství.⁴ První byla předchůdkyní literárního realismu v širokém slova smyslu, druhá sentimentalismu, romantismu i jeho dědiců na přelomu 19. a 20. století.

Rozdílnost obou linií se neprojevila jenom v tematice, nýbrž i v samém vyprávěčském postoji. „Reálná“ linie inklinovala k vyprávění upřenému na sám předmět podání, k racionální kompozici, jež měla rozvrhnout vyličení událostí a prostředí, kde se odehrávaly. Pro „sentimentální“ linii bylo problémem především vyprávění samo: nezabývalo se jen vnějšími událostmi a charaktery, ale i hledáním nejvhodnějšího přístupu, jak o nich pojednat. Romány tohoto typu pestří odbočkami, úvahami, jak podat ten či onen děj, náznaky, že jednu a tutéž skutečnost lze vyložit několika protichůdnými způsoby, vyprávěčovou ironií i sebeironií a tzv. rušením iluze, tj. míšením „času vyprávěného“ s „časem vyprávění“.⁵

Jedním z možných kritérií ke stratifikaci umělecké prózy 18. století je tedy rozlišení „vnější“ a „vnitřní“ hrdinovy cesty a stejně tak rozlišení „pří-
mého“ a „problematizovaného“ („reflektovaného“) vyprávění.

Karamzin přispěl k rozvoji druhé linie moderní prózy především vzácným smyslem pro jednotu jejich námětů i způsobu podání a nakonec nejhrouběji — samého jazyka.

Jak známo, ruský spisovný jazyk se po mnoho staletí vyvíjel pod silným vlivem církevní slovanštiny, jazyka náboženské vzdělanosti; vztah mezi církevní slovanštinou a hovorovým jazykem vzdělané ruské společnosti procházel v dějinách různými zvraty, je však přirozené, že vliv hovorové ruštiny na písemnictví sílil, zvláště ve světských žánrech. Počínajíc 17. stoletím byla spisovná ruština vystavena také silnému vlivu západoevropských jazyků.

⁴ O dvojí koncepci člověka v 18. století srov. G. Simmel, *Goethe*, Leipzig 1913, 149 a 161.

⁵ Reflektované vyprávění pokládá W. Kayser za konstitutivní rys moderního románu, srov. jeho esej *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart 1955.

Řád do této mnohdy chaotické praxe vnesl v polovině 18. století M. V. Lomonosov. Vyšel z předpokladu, který zdůrazňoval už jeho předchůdce V. K. Trediakovskij, že církevní slovanština není s to plnit všechny kulturní funkce, avšak zároveň z přesvědčení, že její úloha v ruské vzdělanosti byla kladná, a proto se dosud nevyčerpala: jelikož byla Rusům vždy srozumitelná (na rozdíl od spisovné latiny u germánských národů nebo v Polsku), zprostředkovala mnohem širšímu okruhu lidí kontakt s vytříbenou formulační kulturou klasických jazyků, zejména řečtiny; mimoto brzdila proudkou diferenciální hovorové řeči jak během dějin, tak na obrovské geografické rozloze Ruska, čímž přispěla k uchování jeho etnické a kulturní kontinuity. Lomonosov proto využil dávných principů antické i klasicistní rétoriky, jež rozeznávala tři druhy projevu (tzv. genera dicendi: genus subtile, genus medium a genus sublime), a na tomto základě vytýčil tři styly spisovné ruštiny, lišící se především různým poměrem církevněslovanských a ruských prvků. Vysoký sloh byl tvořen církevněslovanskými výrazy, jež si zachovaly i v jeho době všeobecnou srozumitelnost (byla to především slova z nejpobulárnějších partií bible, tj. žalmů a evangelií), jakož i slovy společnými oběma jazykům. Střední sloh se zakládal na společných výrazech a připouštěl i slova hovorová. Nízký sloh využíval hovorové řeči a připouštěl do jisté míry i výrazy nespisovné. — Každý ze tří stylů byl nadto spojen s určitými literárními žánry. Vysoký sloh se hodil pro ódu, hrdinský epos a panegyrik; střední sloh byl přiměřený divadlu (hrdinské scény však mohly být psány i slohem vysokým) a kromě toho satírám, eklogám, elegiím, posláním a v próze pojednáním o předmětech vážných a důstojných; nízký sloh byl vyhrazen písním, básnickým epištolám, komediím a epigramům.

Lomonosova stylistická koncepce, a zejména její spojení s literárními žánry, odráží, byť velice jemně, životní praxi onoho společenského zřízení, jehož evropským modelem byla absolutní monarchie Ludvíka XIV.⁶ Člověk byl zde zařazen na určité místo ve společenské hierarchii a touto „funkcí“ měl být vymezen horizont jeho života, všechny jeho projevy, včetně projevů kulturních. Každý úkon byl víceméně rolí s předepsaným scénářem a předurčeným účinkem, do něhož mohl jedinec vnášet pouze nové odstíny. Přecházel-li člověk z jedné sféry do druhé, vyměňoval jen role. Stejně přecházel básník od jednoho žánru k druhému, tvořil v daném klíči, aniž přišla k slovu jeho individuální zkušenost a názor. Žánry i stylistické prostředky stály proti němu jako neosobní a věčná norma.

Druhá linie ve vývoji kultury předpokládala pochopitelně jinou řečovou praxi. Styly a žánry životních i literárních projevů nemohly existovat „hovorové“ a „vně“ hovořícího, ale musily být obnovovány a spoluvytvářeny jeho invencí. Proto Karamzin musil dospět k reformě spisovného jazyka a jeho čin nebyl záležitostí čistě lingvistickou, nýbrž kulturně historickou.

Karamzinův zásah do vývoje ruštiny bývá charakterizován řadou vnějších příznaků — zálibou v cizích slovech, množstvím kalků a neologismů, omezování církevní slovanštiny. Z církevněslovanských prvků ponechával Karamzin kupříkladu jen ty, jež byly všeobecně užívány, a v poezii se k nim uchýloval občas i pro jejich libozvučnost („tvář“ se rusky řekne „ščeka“,

⁶ Tento aspekt byl rozpracován ve studiích L. Ginzburgové, srov. např. její knihu *О литературном герое*, Ленинград 1979, 132.

kdežto církevněslovansky „lanita“). Závažnější však byly jeho nové syntaktické principy: zkrátil věty, zdůraznil význam aktuálního větného členění, vymýtil řadu starých spojek a dával přednost spojení podle smyslu; především však zavrhoval inverze a odtrhování vzájemně závislých větných členů (tzv. synchisis).⁷ Vše to znamená, že odmítl větnou periodu humanistického typu a sblížil spisovný jazyk s hovorovou řečí kultivované společnosti.

Do značné míry to byla řeč šlechtického salónu, ale Karamzinovi nešlo perspektivně o žargon úzké společenské vrstvy, nýbrž o zcela jiné založení a orientaci písemného projevu. Poukazují na to další a hlubší rysy jeho reformy. Pokud jde kupř. o přijetí nezvyklého slova do literárního textu, postupoval velice obezřetně. V dopise svému příteli, básníku I. I. Dmitrijevi, napsal: „Jeden a týž mužik řekne ‚ptáček-zpěváček‘ (pičužečka) a ‚kluk‘ (paren): prvé je příjemné, druhé odpuzující. Při prvním si představím krásný letní den, zelený strom na kvetoucí louce, ptačí hnízdo, polejtých konipáska nebo pěníci a mírumilovného vesničana, který s tichým uspokojením pohlíží na přírodu a praví: ‚Hle hnízdečko! hle ptáček-zpěváček! Při druhém slově si vybavím tělnatého mužika, jak se neslušně drbe nebo jak si rukávem utírá mokré vousy a říká ‚Ech ty kluku, to je kvas! Musím se přiznat, že v tom není pro naši duši nic poutavého.“ Slovo „ptáček-zpěváček“ vyvolává mimoto u Karamzina „dvě líbezné představy — o svobodě a vesnické prostotě“.⁸ Jde tu o využití významné skutečnosti — konotaci, které víří kolem slova a vrhají na ně doplňující významové odstíny. Slovo neodkazuje přímo k věcnému významu, ale přibírá do sebe sugesci subjektivního vztahu k denotátu.

Ještě výrazněji se to projevuje v dalším rysu Karamzinova stylu, v jeho sklonu k jisté květnatosti, kterou již současníci pokládali za „koketní“ nebo za „příliš kadeřavou“ a Puškin za příznak „nedospělé prózy“.⁹ Napsal-li Karamzin o Švýcarech, že žijí „v náručí překrásné přírody“ nebo že „osudová střela jen lehce vlétá do vaší hrudi“ (místo „snadno umíráte“), neslo to s sebou jisté oddálení mezi slovem a významem. Realita nebyla prezentována v ostrých konturách, básník ji vnímal jakoby ve snivé vzpomínce nebo se jí dotýkal konečky prstů. Na jazyce tak ulpěly tyto pocity, a proto každý takový výrok uchovával svou hodnotu spolu s věcným obsahem sdělení, nebyl nástrojem, který by bylo možno odhodit, jakmile byl konstatován smysl výpovědi. Čtenáři se dostalo daleko více než věcný referát: zakoušel samu osobnost básníka, čímž mezi nimi vznikalo jisté souznění, dialog.

Hovorovou řeč nevyznačuje tudíž jen soubor vnějších (fonetických, lexikálních, gramatických a syntaktických) odlišností od jazyka náboženské kultury, ale především rozdílná komunikační orientace. Církevní slovanština a vysoký sloh v Lomonosovově teorii vyjadřovaly nadosobní, všeplatné

⁷ Srov. В. В. Виноградов, *Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.*, Москва 1934, 122п. В. В. Виноградов, *История русского литературного языка*, Москва 1978, 49—51. Karamzinova reforma byla obdobná zásahu do spisovné češtiny, jež uskutečnili J. K. Tyl a B. Němcová, srov. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky*, sv. 2, 408.

⁸ *Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву*, Санкт-Петербург 1866, 39.

⁹ Srov. В. В. Виноградов, *Очерки*, 135. *Spisy A. S. Puškina*, sv. 7, Praha 1974, 14.

pravdy, normy postojů, které měl reálný život jen převzít a uskutečňovat. Hovorová řeč nižších žánrů byla v tomto kontextu znakem axiologické nezávaznosti a podřadnosti spontánních životních dějů. Karamzinovo pojetí hovorové řeči vycházelo (aspoň ve svých možnostech, u Karamzina ne vždy plně realizovaným) naopak z představy, že hodnotová stanoviska jsou garantovaná zážitkem mluvčího, ba že hodnoty samy jsou jen v osobnosti.¹⁰ Proto se i citová poloha projevů realizovala jinak nežli prostým spojením s pertifikovaným a jednou provždy vymezeným stylem. Jak napsal jeden z Karamzinových stoupců P. Makarov, „vysoký sloh se nemá vyznačovat slovy nebo větnou stavbou, nýbrž obsahem, myšlenkami, city, obrazy, básnickými květy“.¹¹ Jinak řečeno, patos už nebyl založen na vysokém stylu, ale na individuálně volených prostředcích. Nestačilo ulovit vnější rysy promluvy, aby bylo zřejmo její ladění: bylo třeba uchopit vnitřní princip jejího utváření (čili „kód“).

Princip osobnostní výpovědi, autenticky měl rozhodující význam i pro Karamzinovu uměleckou tvorbu. Svým založením byl Karamzin prozaik, ale protože slovesnou kulturu jeho doby reprezentovala především poezie, hledal a našel svůj výraz i v této oblasti.

Stejně jako jeho spisovný jazyk jsou i jeho básně orientovány na hovorovost mimo hierarchii vysokého a nízkého stylu. Dával přednost žánrům „příležitostným“ a „okrajovým“: psal přátelská posílání, epištoly, madrigaly, epigramy, verše do památníků, přičemž sám své básně označoval jako „hříčky“ („bezdelki“). Mimoto zkusil psát poezii nerýmovanou, a pokud rýmu užíval, uchýloval se převážně k rýmům planým, gramatickým a banálním („serdcami-cepjami“, „budu-zabudu“, „trone-korone“ atp.). Vyhýbal se komplikovaným metaforám, jež byly příznačné pro dřívější vysoký sloh: místo nich bral za vděk ustálenými, konvencionalizovanými obrazy („serdca v mramore iskal“, „žizni bremja“, „vremja kak molnija letit“, „cvet sčastija“, „družba miloju rukoj slez potoki otirajet“ atp). Ve srovnání s barvitou poezií jeho současníka G. R. Děržavina byla Karamzinova lyrika velice tlumená, ba nevýrazná. Přesto byl takový sloh součástí básnického záměru, protože evokoval atmosféru intimní ležérnosti, nedbalosti, improvizace. Literatura tak byla ponořena do běžného života jako jeho součást, měla se podobat dopisům, deníkovým záznamům, bezděčným popěvkům, škádlení, pořekadlům nebo anekdotám. (Ve snaze spojit kulturní útvary s všední komunikací byl Karamzinovým vzdáleným následovníkem filozof V. V. Rozanov, který koncipoval své knihy jako útržky příležitostných a nahodile seskupovaných poznámek a použil pro ně navýsost charakteristického titulu *Spadané listí*: vyjádřil tak, že se jeho myšlenky trousí volně a neorganizovaně, beze snahy vyplnit systém, jako listí podzimní zahradě, vítr je bez ladu a skladu mísí a vrství v povlovných návějích... Tradice tohoto tvůrčího postoje měla dlouhý život, a jak bylo na počátku již naznačeno, pokračovala z 18. století do naší doby!)

Karamzinova poezie neměla působit překvapivě. Čtenář musil pocítit básnickou jiskru v nenápadném textu, v maximálně střídmém výrazu. Minima-

¹⁰ Ю. М. Лотман, *Устная речь в историко-культурной перспективе*, в сб. *Семантика номинации и семиотика устной речи*, Тарту 1978, 113н.

¹¹ Cit. В. В. Виноградов, *Очерки*, 144.

lizací básnických atributů se vyznačují i Karamzinovy experimenty: byl kupříkladu autorem jednověří jakožto uceleného básnického tvaru i prvých dvou ruských básní v próze. (Oba žánry vzkřísila k plnému životu až ruská poezie na přelomu 19. a 20. století.) Jednověří je zbaveno tak důležitého prvku básnické struktury jako izometrie versových úseků; čtenář musí přečíst daný řádek jako verš bez kontextu, jedině na základě stopového rytmu, který je ovšem příznakem druhotným a může se vyskytovat i v próze, aniž by měl strukturotvornou úlohu. Báseň v próze je zbavena stopovosti i veršové izometrie: příznakem „poetičnosti“ je v ní nápadné členění textu na kratší segmenty (odstavce), zdůrazňované anaforamí a větňým paralelismem; odstavce nestejného rozsahu vytvářejí rytmus podobně jako střídání různých dlouhých řádků ve volném verši. Poetický princip tu není ve vnějších příznacích, nýbrž v čtenářově intenci, ve schopnosti podchytit rytmus z jemnějších textových signálů, než jaké uznávala tehdejší normativní poetika.

Karamzinova próza je artističtější, ale vyrůstá z téhož chápání literární tvorby. Společným námětem jeho novel je láska a intimní vztahy k blízkým lidem jakožto nejpodstatnější náplň života. Toto globální téma preromantické literatury nabylo však u něho složitější povahy. Obvyklý protiklad mezi přírodní nezkaleností lidu a morální nahloďaností osob vchovaných civilizací prošel u něho přehodnocující transformací.

Zpočátku byly komplikovány pouze vnější předpoklady konfliktu — kresba postav a kompozice příběhu. Jeho „novela z velkého světa“ *Julie* (1796) obsahuje například dosti složitou fabuli. Titulní hrdinka je krasavice, obklopená ctiteli. Mezi mnoha jinými muži se jí dvoří skromný Arist, Julii však upoutá bohatý a skvělý lev salónů kníže N. Zamiluje se do něho, ale nepřistoupí na jeho cynické chápání lásky a nepodlehne jeho virtuózní dialektice, když se jí snaží přesvědčit, že vnější pouta hubí opravdové city. Julie s ním přeruší styk a provdá se za Arista. Novomanžel odjedou na venkov, avšak Julie se tu brzy začne nudit a přemluví Arista, aby se s ní vrátil do města. Ve společnosti se znova vynoří kníže N. a přivede Juli na okraj pádu. Arist svou ženu rozhořčeně opustí a vydá se na cesty. Julie si uvědomí svou vinu, dobrovolně přesídlí do venkovského domu, kde osaměle vychovává dítě. Nakonec se vrátí i věrný a spolehlivý Arist... Psychologická rozpornost titulní postavy, její boj mezi přirozenou dobrotou a světáckou lehkomyšlností, stejně jako vnitřní rozpornost obou protagonistů (Aristův zápas mezi oddanou láskou a uraženou hrdostí; kolísání knížete N. mezi nestálostí a ještětým přáním dosáhnout milostného úspěchu stůj co stůj) vytvořila předpoklad pro několik výrazných dějových peripetií a psychologických zvratů. Zatímco v „reálné“ linii byl charakter zpravidla strostlý se svým obsahem (ctižádostí, pomstychtivostí, vášní), předpokládá naopak „sentimentální“ linie, že v člověku je založeno více možností, mezi nimiž existuje snadno zranitelná harmonie: člověk často nechá převážit jednu složku své povahy a potlačí jiné, což se mu vymstí vnitřním neladem, dokud opět nedospěje k náležité rovnováze. Odtud vyplývají momenty „pokání“, „usmíření“ a „nápravvy“ pobloudilých hrdinů. I zločin může být odpuštěn a smazán, není jednou provždy připsán viníkovi na vrub. Lidský charakter je mnohostranný a opalizuje více hranami, stejně jako všechny lidské vztahy: vedle zla je v něm i dobro, a to je předpokladem vývoje i zvratů.

Kolem roku 1800 se však struktura charakterů v Karamzinově próze mění. Protiklad mezi lehkomyšlným světákem a citově založeným poctivcem je nahrazen složitějším vztahem: „citlivý charakter“ se nyní stává zároveň ve svých sympatiích i životních záměrech bytostí „přelétavou“, „solidnost“ je naopak spjata s chladem a nedostatkem fantazie. Tak to vysvítá z pronikavé črty *Citlivý a chladný* (1803), kde je podána zkratkovitá, ale výrazná biografie těchto dvou typů. Chladná racionalistická praxe olupuje jednoho z protagonistů, cílevědomého Leonida, o spontánnost, ale zato mu nabízí spolehlivou cestu k hodnotám, statkům, bohatství i klidnému rodinnému životu. Citlivý hrdina Erast se zmitá od jedné činnosti ke druhé. Nejprve zkouší štěstí ve vojenské službě, ale při válečném tažení upadne brzy pro svou horkokrevnost do zajetí, což zabrzdí jeho kariéru. Pak vstoupí do civilní služby, ale znudí ho malichernost prvních stupňů vzestupu. Odejde do penze a ožení se, ale žena mu je nevěrná. Dá se do psaní a dosáhne určitých úspěchů, ale opět ho nenechají závist a intriky literártského prostředí. Téměř svede ženu svého přítele a před výčitkami svědomí prchne do ciziny. Cestování ho však neuspokojí, je příliš unaven bouřlivým životem. Vráti se do Ruska, věnuje polovinu zbývajících jmění ženě, se kterou se dávno rozešel, a umírá: „Zkrátka řečeno — Erast buď tonul ve štěstí, nebo se trýznil, nebo — když nezakoušel žádný živý cit — trpěl nesnesitelnou nudou.“¹²

„Citlivá duše“ naráží na skutečnost, že většina lidí pokládá svět i druhé bytosti za objekt svých zájmů, a to jí brání, aby se cítila šťastná. Rozvoj citů je závislý na porozumění ostatních: Erast „rozumem vyznával svobodu, ale srdcem vždy závisel na jiných; druhý [tj. Leonid, V. S.] sladil svou vůli s pořádkem věcí a nepocitoval tíhu donucení“.¹³ Egoista zůstává světem nedotčen, citlivého připraví únava z konfliktů a věčně se opakujícího zklamání o vnitřní integritu: „[...] z nebezpečného a zdánlivého oddechu se pomalu stala nejdůležitější věc v jeho životě.“¹⁴ Těkavost a nestálost je mu údělem. Jeho duševní život ztratil pevné těžiště a proměnil se v sled okamžiků, ve kterém je každý dosažený cíl ihned vyprázdněn a znehodnocen. Když se citlivý hrdina oženil s dívkou, po které toužil, nepocítil štěstí, ale melancholii: „Nikdy nevysvětlíme tento cit lidem chladným, bude jim připadat jako blouznění, a přitom činí z těch nejšťastnějších nešťastníky. Navždy zadané srdce už nedovolí, aby fantazie hledala tajemnou blaženost za vzdáleným horizontem, a ta pak jako by tesknila nad svou nečinností a plodila kolem nás smutné vidiny.“¹⁵ Racionalismus není pro citlivou duši jen vnější překážkou, ale vyvolává její vnitřní rozklad. Oba póly životních postojů — „reálný“ i „psychologický“ či „introspektivní“ — nestojí tedy proti sobě, ale vzájemně se doplňují; chlad proniká do citlivé duše a zevnitř ji podlamuje. Bezesporu je to hlubší pohled na problematiku moderního života než kontrast „rozumu“ a „citu“, „egoismu“ a „lásky“, jenž byl pro většinu „psychologické prózy“ 18. století i pro Karamzina v jeho počátcích typický. Zde jsme již na půdě století devatenáctého — na cestě ke Gončarovovu Všednímu příběhu nebo Flaubertově Citové výchově.

¹² Н. М. Карамзин, *Избранные сочинения*, т. 1, Москва—Ленинград 1964, 746.

¹³ Tamtéž, 746—747.

¹⁴ Tamtéž, 744.

¹⁵ Tamtéž, 747.

Jinou alternativu citového zmarnění nastiňuje nejpozoruhodnější Karamzinova próza *Má zpověď* (1802). Protikladnost obou postojů je tu pochopena nejen jako komplementárnost, ale jako parazitní závislost. Protagonista Zpovědi přijímá rozklad duše na střídání dojmů a nálad jako samozřejmost. Nechce proto ukojit její hlubinné potřeby a ponoří se do „reálné“ praxe, která mu však neslouží k dosažení věcí trvalých a pevných, ale jen k aranžování dalších a dalších příjemných okamžiků, k honbě za požitky všeho druhu. Výsledkem je stále se prohlubující úpadek jeho materiálních poměrů i stupňující se vyprahlost citů: „V mé hlavě nebylo žádné jasné myšlenky a v srdci žádného silného citu kromě nudy. Celý svět mi připadal jako zmatená stínohra, veškerá pravidla jako uzda pro slabé mysl, veškeré povinnosti jako nesnesitelné donucování.“¹⁶ Citovost je tak spřažena s „reálností“ a „racionalismem“, ale oba postoje jsou tím přivedeny k úpadku. Hrdina končí jako lichvář, dobrovolný šašek a tajný prostředník ve špinavých záležitostech. Není třeba zdůrazňovat, že odtud vede cesta k jinému velkému zjevu v literatuře 19. století, F. M. Dostojevskému. Kromě celkové koncepce příběhu dokazuje takovou souvislost i jeden nápadný detail: Karamzinův hrdina navštívil na svých toulkách světem i Řím, zúčastnil se hromadné audience u papeže a při obřadném líbání střevíce ho z náhlého popudu kousl do palce; táž scéna se objevuje v *Běsích*, když Stavrogin skousne gubernátorovi ucho. Zdánlivě vedlejší podrobnosti odkazují ke skrytým významům, jsou příznakem společného kontextu: cit bez odezvy ostatních bytostí degraduje v marné pokusy o sebeoblažení a nakonec v tříšť absurdních rozmarů.

Problém citové autentičnosti je též výchozím principem samé struktury Karamzinových próz. Na jeho příbězích je nápadné, že jsou výrazně vyprávěny. Čtenářova pozornost není dirigována pouze k „vyprávěnému“, nýbrž i k „vyprávěcí“, k jeho pocitům, komentářům a úvahám o událostech i o způsobu jejich podání. Karamzin nezachycuje pouze faktografický substrát děje, nýbrž i způsob jeho prožívání a hodnocení. Vztah mezi vyprávěčem a příběhem je ostré pociťován, vyprávěč se s ním konfrontuje a podněcuje k účasti další bytosti, čtenáře. Svět není tudíž pouhým objektem pozorování, každá událost existuje ve vztahu k lidem, kteří o ní podávají zprávu, tak prodlužují řetěz citového podílu na tom, co se stalo.

Zvláště patrné je to na Karamzinově sternovské próze *Rytíř naší doby* (1802—1803), zachycující (podobně jako Sternův Tristram Shandy) jen první životní krůčky hrdiny a rozplývající se v autorských komentářích k nejrozmanitějším příležitostem. Jedna z kapitol nese charakteristický titul „Hlava IV., která byla napsána jen kvůli páté“. — Vrcholem Karamzinova vyprávěčského stylu je však tzv. gotický příběh *Ostroh Bornholmu* (1794). Rámec novely tvoří líčení, jak vyprávěč příběhu cestoval z Anglie do Ruska. Na britském pobřeží potkal záhadného mladíka, zpívajícího tesknou píseň o nešťastné lásce na Bornholmu. Cestovatel po plavbě na bouřlivém moři u opěvovaného ostrova přistál a vystoupil na břeh. Došel k uzavřenému a temnému hradu, kde požádal o pohostinství. Uvítal ho „ctihodný stařec“, který mu naznačil, že hrad je sídlem „věčné bolesti“. Cestovatel v noci objevil ve své komnatě tajná dvířka do zahrady: vyšel na procházku, při níž

¹⁶ Tamtéž, 732.

narazil na kobku, kde byla uvězněna mladá dívka. Promluvil s ní několik vět a dověděl se, že je hrdinkou mladíkovy písně a že oba trpí za jakési těžké provinění, o němž není radno hovořit. Druhého dne stařec cestovateli všechno objasnil. Vypravěč však píše: „Usedli jsme pod stromem a stařec mi vyprávěl strašlivý příběh — příběh, který teď neuslyšíte, milí přátelé. Zůstane nám na jindy. Tentokrát vám prozradím jen tolik, že jsem poznal tajemství neznámého mladíka — tajemství děsivé! —“¹⁷

Z příběhu zbyl tedy jen rámeček, události samy byly vypuštěny; „vyprávěné“ zmizelo, zbylo jen „vyprávění“. Čtenář se mohl dohadovat, že snad šlo o incest, typický motiv gotické prózy. Vyloučeny však nejsou ani jiné varianty syžetu: erotický poklesek dívky, zaslíbené klášternímu životu, tajný sňatek mezi sociálně nerovnoprávnými milenci, láska mezi příslušníky znesvářených rodů atp. „Nulový děj“ však nezrušil účinek díla: stačilo několik typických rekvizit gotického příběhu (záhadný mladík, bouřlivé moře, pobřežní skaliska, tajemný hrad, podzemní kobka, vězněná dívka atp.), aby sám proces vyprávění evokoval atmosféru napětí a hrůzy, která by jinak měla vyplýnout z děje. (Karamzinův současník J. A. Galinkovskij učinil v novele *Hodiny zadumání* z r. 1799 podobný experiment: fabuli shrnul ve stručné předmluvě, zatímco dílko samo tvořily jen lyrické meditace o lásce a přírodě, „proud roztroušených myšlenek“.) Vztah vypravěče k událostem byl závažnější než fakta sama.

Způsob podání reprodukuje tedy u Karamzina tutéž problematiku jako jeho programové požadavky vůči spisovné řeči nebo jako pojetí lyriky: hovorová intonace vyžadovala účast, nikoliv evidenci věcných významů. Přední teoretik preromantického umění Denis Diderot usiloval podobně o jevištní dialog, ve kterém by herec volně nakládal s textem, opakoval slova, vracel se k myšlenkám, vyjadřoval a sugeroval zážitek, aniž by jej přímo nazval: „Čím na nás působí podívaná na člověka, oživeného velikou vášní? Slovy? Někdy. Ale skoro vždycky dojmají výkřiky, nesouvislá slova, přerývaný hlas, citoslovce, která mu časem unikají, šepot potlačovaný v hrdle. Protože síla citu přerušuje dech a mátné mysl, oddělují se slabiky, člověk přechází od jedné myšlenky ke druhé, načíná spoustu vět a žádnou nedokončí. V prvním návalu vášně vyjádří několik citů a k těm se stále vrací. Ostatek jsou jen slabé a zmatené zvuky, vzdechy, tlumená slova, která herec zná lépe než autor. Hlas, tón, gesto, pohyb, všechno patří herci a dojmá nás hlavně v obrazech velkých vášní. Herec dává slovům všechnu svou energii, výrazu všechnu sílu a pravdivost.“¹⁸

„Sentimentální linie“ v kultuře 18. století navozovala řeči, koncepci žánru i vyprávěčskými postupy pocit intimní blízkosti mezi autorem a čtenářem nebo divákem. Nechtěla mu dávat pevná hodnotná kritéria, ba relativizovala je: její snahou však bylo zainteresovat ho na životě a lidských osudech, probudit v něm účast na dění světa, podnitit ho ke stanoviskům ne podle pravidel a norem, nýbrž podle intuitivního zaujetí danou situací. Čtenáři měli hledat svou „duši“ stejně jako hrdinové příběhů, které jim předkládala.

¹⁷ Tamtěž, 673.

¹⁸ *Diderot o divadle*, Praha 1950, 94.

ЕСТЕСТВЕННОСТЬ И РЕФЛЕКСИЯ

О стилевом единстве прозы Н. М. Карамзина

Уже в течение 18-го века были осознаны основные принципы новой прозы. В ее центре стоял „проблематичный“, „неопределившийся“ герой, основой сюжета было его искание жизненного пути. Тем не менее, проза разделилась с этой точки зрения на два основных направления. Одна ее линия предполагала, что цель человеческих исканий находится во внешнем мире, в прочном обосновании общественной позиции героя; вторая линия исходила из убеждения, что человек должен искать прежде всего удовлетворения потребностей „души“. В первой линии преобладал объективный рассказ, во второй рефлексия, поиски надлежащего подхода к самому рассказыванию: поэтому она была иронична, автоиронична и экспериментальна по отношению к принципам передачи „рассказываемого“.

Карамзин принадлежал всецело ко второму направлению, причем средства его прозы отличаются исключительной гармоничностью, единством тематических, композиционных и языковых моментов. С точки зрения тематики он исследует не только внешние, но прежде всего внутренние препятствия на пути к истинному пониманию потребностей человеческой „души“, в особенности ее расшаранность, неустойчивость и распад на ряд приятных или неприятных мгновений. Его рассказывание оттесняет значение фактов на второй план и сосредотачивает внимание на передаче настроения, в каком данные факты нужно воспринимать. Следствием такого подхода явилась его реформа литературного языка: в ней важны не столько ее лексические и морфологические стороны, а скорее синтаксис и вообще ориентированность речи на разговор, непосредственную связь говорящего с воспринимающим; ее целью является не столько повышение способности языка к передаче фактической информации, а скорее достижение внутреннего сближения участников коммуникации.