

I VO POSPÍŠIL

PSYCHOLOGICKÉ VRSTVY V SOUČASNĚ RUSKÉ SOVĚTSKÉ PRÓZE

Igor Zolotusskij v knize *Faust a fyzikové*, která na sklonku 60. let anticipovala jeho hluboké úvahy v dobové kritice i v monografii o Gogolovi, jež se stala přímo znamením doby,¹ spíše mimochodem formuloval základní charakter psychologicky zaměřené prózy těmito slovy: „Co je to drama okolností? Je to koneckonců veškeré životní drama. Je možné nejen ve vědě, ale i jinde. Člověk není spokojen se životem, zdá se mu horší, než ve skutečnosti je. A pokouší se rozkol překonat. A ať si při tom přeje cokoli — kus země nebo svobodu pro společnost — je to drama okolností. Drama vědomí je drama samotné myšlenky, drama poznávajícího ducha, drama vědy.“² Lydie Ginzburgová v předběžných úvahách o psychologické próze, vycházejíc z koncepce charakteru, jak se prosazuje v sovětské psychologii (S. Rubinštejn), soudí, že základním znakem umění obecně je jeho organizující, modelující úloha.³ Schopnost kombinovat detaily, vytvářet jejich spoje, rýsovat souvislosti je vlastností intelektu, ale také jeho projekcí v slovesném umění.⁴

Jestliže je jistá míra organizace charakteristická pro celou literaturu jako svébytný model životního dění, dvojnásob to můžeme tvrdit o tzv. psychologické literatuře. Překonávání chaosu, amorfnosti, materiálu, spletenců lidských osudů a jejich nesčíslných protnutí implikuje úctu k řádu, k permanentnímu modelování, ale také k detailu, životní drobnosti, která láme už vytvořenou nebo teprve se vytvářející koncepci, rozbíjí připravený model, ale současně se stává východiskem nového, komplikovaného, méně schematického, méně vypočitatelného. Návraty k zdán-

¹ Zolotusskij, I.: *N. V. Gogol'*. Moskva 1979.

² Zolotusskij, I.: *Faust i fiziki*. Moskva 1968, s. 8 (přel. ip).

³ Ginzburgová, L.: *Psychologická próza*. Praha 1982, s.15 (rus. *O psychologii-českoj proze*. Leningrad 1977, přel. J. a O. Žákoví).

⁴ Tamtéž, s. 16, 17, 19.

livé chaotičnosti, amorfnosti, „panelování“, skládání velkých celků se ostatně nemusí projevovat — jak se domnívá Ginzburgová — jen prostřednictvím „stream of consciousness“ 20. století. Zmíněná amorfnost je vlastní i útvarům na pomezí umění a ne-umění, publicistikou prosycené beletrii, nebo rozsáhlým prozaickým celkům, které z valné části spočívají na mytologických konstrukcích. Dostáváme se tím postupně k funkci, kterou psychologická próza v literárním vývoji má: čas od času lze sledovat její posilování, pak zase oslabování, nikdy však nemizí zcela. Kulminuje, ale prožívá i určitou krizi, která se může projevit degenerací v triviální literaturu (pokles psychologického románu v „četbu pro paní a dívky“). Jistý, byť jen úzký proud však žije dál a tvoří přirozenou opozici schematismu, publicistické přímočarosti, jednostrannému zaujetí pro novou literární morfologii. Vytváří protiváhu výkyvům, jimiž se posunuje pozice uměleckosti, je jakousi strážkyní estetické funkce písemnictví.

Podívejme se, jak se vývojové peripetie psychologické prózy promítaly do sovětské literatury poválečného období. V 40.—50. letech se udržovala mj. v tvorbě E. Kazakeviče a V. Panovové, od poloviny 50. let ožívala a kulminovala v konfesních prózách tehdy mladých autorů, kteří ji výrazně uplatnili v drobné a střední epice s válečným námětem (J. Bondarev, G. Baklanov, V. Bogomolov) i v analýzách soudobé reality (V. Lichonov). Od druhé poloviny 60. let psychologický proud slábne; rodí se a sílí tzv. vesnická próza, jak dobová kritika pojmenovala tvorbu etického imperativu, deskriptivní a mravoličně kronikovou v rozsáhlejších tvarech (F. Abramov), skazovou v drobné epice (V. Bělov, V. Šukšin) nebo deskriptivně parabolickou v novelách (V. Rasputin).

Proti proudu nebo lépe řečeno mezi proudy těchto etických struktur se pohybuje dílo Jurije Trifonova (1925—1981). V přelomovém díle *Zář ohně (Otblesk kostra)*, 1965, čes. 1989) sepnul minulost s přítomností: analýza „místa a času“ se ukázala být jeho pravým uměleckým rozpětím. Příklon k psychologické próze vedl u Trifonova ke vzniku zvláštního prozaického modelu, který reprezentují povídky *Pod sluncem (Pod solncem)*, 1959, čes. výbor 1961) a román *Konec žizně (Utolenije žaždy)*, 1963, čes. 1965). Na rozdíl od tradičních psychologických sond 19. století je Trifonovova psychologizace orientována na dominantu „prohlédnutí“ („prozření“), jež je výsledkem minuciózního rozboru. „Prozření“ je široce připravováno, ale realizuje se katalytickým účinkem jednoho detailu, v němž je soustředěna podstatná analytická energie.⁵ Avšak teprve na sklonku 60. let nachází Trifonov své nejbytošnější téma — niterný život inteligence v období společenské krize. „Moskevské novely“ — *Výměna (Obmen)*, 1969, čes. 1971) a *Dlouhé loučení (Dolgoje proščanije)*, 1971, čes. 1973) — budují strukturu retrospektivních bilancí, která ústí ve varování před neklidným životním tempem, citovou okoralostí a povrchní

⁵ Srov. Šatalov, S. J.: *O psychologizme v romane „Gospoda Golovlevy“*. Filologičeskije nauki, 1976, č. 1, s. 30—35.

módností, devalvací hodnot, přesyceností a krachem rodinného života. V *Domu na nábreží* (*Dom na naberežnoj*, 1976, čes. 1982) autor definitivně dotvořil model „výpovědní prózy“. Jestliže mu dobová kritika vytýkala jakoby okrajovost tématu, činila tak neprávem. Schopnost jít na úzké ploše do psychologické hloubky prokázal autor nejen v „moskevských novelách“, ale také v *Nedočkavosti* (*Neterpenije*, 1974, čes. 1977), tragickém příběhu revoluční netrpělivosti, ztělesněné v postavách, které se snaží urychlit vývoj společnosti násilnými činy.

Historická dimenze Trifonovovy psychologické prózy ještě ostřeji vyniká v románu *Starý muž* (*Starik*, 1978, čes. 1982). Téma revolučního zanícení a mravního ideálu umožnilo prohloubit dialektické vidění společnosti, jímž žijí i postavy Hugova románu *Devadesát tři* (*Quatre-vingt treize*, 1874), *Zločinu a trestu* (*Prestuplenije i nakazanije*, 1866) a *Běsů* (*Besy*, 1871) F. M. Dostojevského, *Fedinových Měst a roků* (*Goroda i gody*, 1924) a *Olešovy Závisti* (*Zavist*, 1927). Základním Trifonovovým tematickým okruhem je vina a její vykoupení. Posmrtně vydaný román *Čas a místo* (*Vremja i mesto*, 1981, čes. 1985) je heterogenním textem, který obsahuje jak náznaky memoárové literatury, tak dramaticky vystředěný příběh prosycený publicistikou. Morfologická vícevrstevnatost je metodou vidění reality, která je reflektována v různých poetických kódech, v neposlední řadě v tvaru „románu o románu“. J. Trifonov, autor, který v hloubi 60. let vytvářel osobitou životní filozofii, do níž se promítá osudové opakování, návraty modelových situací, objevování stejných postav a uzavírání životních kruhů, ztvárňuje proces přehodnocování a pronikání do hloubky přítomnosti na pozadí minulých desetiletí. Románový fragment *Zmizení* (*Isčeznovenije*, 1987, čes. 1989) se znovu vrací ke společenskému životu 30. let. Próza o „mizení“ je cestou k podstatě lidských životů: jde po Ariadnině niti, která se dělí na nespočetné digrese, jako by odváděla od přímého zření pravdy, retardovala postup k jádru věci. Dále uvidíme, jak je toto psychologické „znesnadňování prózy“ blízké i některým dílům jiných autorů. V sugestivní povídce *Krátký pobyt v mučírně* (*Nedolgoje prebyvanije v kamere pytok*, vyd. 1986, čes. 1989) se znovu opakuje nepřekročitelnost clony času, která se stává subjektivně uvědomovanou a de facto psychologickou kategorií. Trifonovova psychologičnost a lpění na detailu může — tváří v tvář publicistické otevřenosti a mytologické mohutnosti ruské prózy poloviny 80. let — připadat jako příliš zašifrovaná, svinutá do sebe, uměřená a skoupá v gestu. Zároveň však představuje alternativu „hlasité“, umělecky amorfní literatury důrazem na řád uměleckého tvaru, na psychologický detail a složitosti vztahů uvnitř reality.

V 80. letech dozrává dílo dvou významných souputníků a následovníků J. Trifonova. Georgij Semjonov (nar. 1931) se prosazuje dvěma romány: *Životem bez uzdy* (*Voľnaja nataska*, 1978, čes. 1980) a *Městskou scénérií* (*Gorodskoj pejzaž*, 1983). Tradice, které Semjonovovo dílo vstřebalo, sahají až k anglickému sentimentalismu 18. století a k charakteri-

začnícímu umění Jane Austenové. Pohyby života se zde neprojeví jen v dramatických zvratech, ale také povlovně, v detailech, gestech a zámlkách, v utváření soustavy hierarchizovaných vztahů člověka v přírodě a společnosti. Podobně utváří své prózy Andrej Bitov (nar. 1937). V povídkách, které svou genezí sahají až do 50. let, například *Víkendová krajina* (*Dačnaja mestnost*, 1967), *Lékárnický ostrov* (*Aptekarskij ostrov*, 1968) nebo *Ptáci aneb Nové informace o člověku* (*Pticy ili Novyje svedeniija o čeloveke*, 1975),⁶ jeví se jako pokračovatel ruské psychologické prózy 19. století: více než pochody v lidském vědomí ho však zajímá lidské chování, etologický základ lidské činnosti. Etologický charakter Bitovovy prózy vyniká zvláště v povídce *Ptáci*, která připomene „zvířecí“ aspekt Hrdiny naší doby (srovnávání lidí a zvířat, somatické a psychické stránky bytí). V románu *Puškinův dům* (*Puškinskij dom*, 1987), který vznikl v letech 1964—1970, Bitovova psychologická orientace se prohlubuje, i když symbolický název románu vyvolává řadu nesprávných asociací, autor se ho nemohl zříci. Puškinova předsmrtná slova „Il faut que j' arrange ma maison“⁷ odkazují k celému Rusku. „Hrdinou naší doby“ je zde potomek šlechtického rodu Ljova Odojevceva, jehož bloudění v společenském a duchovním labyrintu je sledováno z různých zorných úhlů na rozlehlé ploše dynamické epiky i lyrických digresí. Turgeněvovi Otcové a děti se promítají do generačních střetů v tradičně akademické rodině, kde se vzdálenost otce a syna zvětšuje a odcizení sílí. Přílohu druhé části díla tvoří Ljovova stať *Tři proroci*, srovnání básní Puškina, Lermontova a Tútčeva, v němž mladý aspirant hledá odpovědi na „prokleté“ otázky. Zatímco Puškin reflektuje svět ještě čistě a jasně a Lermontov ukazuje v jistém smyslu romantickou naivitu, Tútčev se tváří skrytě a zákeřně: „Puškin otevřeně vypráví, jak to u něho bylo s Bohem, Lermontov si celkem přímočaře a monotónně stěžuje, jak mu to s Bohem nevychází. A oba říkají ‚já‘. Tútčev ve své básni ‚já‘ nemá. Skryl ho. Vyjadřuje své mínění o jménu, ale on sám tu není. V hodnocení je kategorický, ale nic neklade na druhou misku vah (aniž hodnotí sám sebe). Budí dojem, že chce zranit a zůstat nepoznaný.“⁸ Tútčev tu vystupuje jako svého druhu vrah Puškinova chápání poezie, vrah, který byl Puškinovi nebezpečnější než adoptivní syn holandského vyslance: „Po Puškinově smrti, tvrdí (Ljova — ip), zvítězil v poezii Tútčev. Ani rozměry současného oficiálního uznání Puškina v tomto smyslu nic nedokazují, žádná převaha Puškinovy linie neexistuje. Byl to souboj, v němž d' Anthesem byl Tútčev. Duch Puškinovy poezie byl zabit ve skrytém a nerovném boji. Puškinovi byla ponechána čestná uniforma básnické formy — on sám však zemřel. K uniformě přišli několik knoflíků a elegantnější prýmky a vyplnili jakýmsi matným duchovním haraburdím. Celistvost, harmonie, vzduch a svět byly zabity.“⁹

⁶ Viz čes. výbor *Lidský čas*. Praha 1984.

⁷ *Novyj mir*, 1987, č. 10, s. 3.

⁸ *Novyj mir*, 1987, č. 11, s. 84 (přel. ip).

⁹ *Novyj mir*, 1987, č. 11, s. 89—90 (přel. ip).

Próza A. Bitova byla jako celek nazvána psychologickou nejednou. Může to budít dojem jakési vnitřní problémové uzavřenosti. Opak je však pravdou. Právě Puškinův dům má hluboké společenské kořeny, a když říkáme hluboké, myslíme tím, že nespočívají v povrchnosti jednotlivých společenskokritických motivů, že mají historické podloží. V tomto smyslu je podstatný motiv Odojevceva šlechtictví. Bitov se sice vyhýbá idealizaci šlechty, ukazuje, proč ztratila jako vůdce společnosti svou tvář, ale v souladu s pojetím kulturní kontinuity se dotýká její mentality, životního způsobu, intelektuálního uvažování, mechanismu rodu a rodové výchovy. Fenomén šlechty tak vyrůstá nikoli z přímočaře sociologických úvah nebo naopak z neoprávněné idealizace, ale z konkrétního historického detailu. Leningrad 60. let našeho věku se rozevívá do přízračného Petrohradu Puškina, Gogola a Dostojevského a vyvolává k životu fantasmagorii „nebezpečné“ diskuse v literárněvědném ústavu. Přízračnost 19. století a přízračnost naší doby jsou však přece jen rozdílné: nebezpečí rozštěpení osobnosti zmítané v několikerych tlacích geometrickou řadou vzrůstá, ale současně s tím sílí touha po léčivé moci celistvosti a pospolitosti. Odtud vychází ono „kvílení“ po „zavražděném“ Puškinovi, po harmonii, otevřenosti, jasnosti a čistotě. Nasycenost „literárností“, literárními topoi vytváří zrcadlení přítomnosti v minulosti a naopak. Toto zdvojené vidění světa, násobené distancí autora a jeho hrdiny, uvádí románovou strukturu do pohybu, vytváří iluzi toho, že román jako by kráčí s časem, že ho stíhá jako Achilles želvu ve známé aporii. Historická hloubka a představa dějinného pohybu tak nevzniká hromaděním mytologických vrstev, ale proměnami vztahů, přestavováním kamínků v hotové mozaice, odkrýváním dalších vrstev a motivů.

Jiný typ psychologické prózy vytváří Vladimir M a k a n i n (nar. 1936). Jde o mimořádný zjev současného sovětského písemnictví, který se vymyká převažující linii východoslovanské literární tradice. Již v románu *Přímka (Prjamaja)*, 1967, čes. 1973) se vyvíjejí základní problémové okruhy originálního prozaika: do romantického schématu, typického pro 60. léta, jsou vyryty fragmenty vlastního životního pocitu, kolísání mezi ironickou prózou vyrůstající z hovorového jazyka a slangu a hořkým podobenstvím. V *Portrétu s pozadím (Portret i vokrug)*, 1978, čes. 1981) vytvořil autor „román v románu“, text líčící život a literární tvorbu spisovatele a její lidské „pozadí“. Další Makaninovy prózy, zejména *Staré knihy (Staryje knigi)*, 1980, čes. 1985), *Honička (Pogonja)*, 1980, čes. 1985) a *Pracovník doprovodu (Čelovek „svity“)*, 1982, čes. 1983) prezentují svérázné společenské hierarchizace, které hrozí morální integritě. Makanin se vyvaroval moralistního hodnocení, toliko zrelativizoval některé pravdy a ironizoval schéma „vývojového“ románu (Erziehungsroman). V románu *Předchůdce (Predteča)*, 1982, čes. 1985) se postava lidového léčitele, zaříkávače, ocitá v poli ambivalentního hodnocení: je ironizován, ale současně obnažuje omyly dnešního člověka, který „esse“ zaměňuje za „habere“. Metodou umělecké ambivalence se Makanin opírá o tradici šibal-

ského románu. V povídkách *Hlasy (Golosa, 1982, čes. 1985)* a v novele *Havarijní kolonie (Gde nebo schodilos s cholmami, 1984, čes. 1987)* se obraz umění ocitá ve zpragmatizovaných vztazích jako ohrožený znak lidství.¹⁰ Román *Sám a sama (Odin i odna, 1987)* obrací pozornost k vážnému úskalí psychiky moderního člověka — k samotě. Makaninova anatomie nekomunikovatelnosti, neporozumění, trapnosti a pasivity, jedince a „roje“ ukazuje, že tento jev typický ve velkoměstských aglomeracích má také generační povahu.

Vraťme se však ještě k typologii psychologické prózy. L. Ginzburgová uvádí, že psychologismus L. N. Tolstého se soustřeďuje na podmíněnost vývoje osobnosti, F. M. Dostojevskij místo postupu „objasňujícího“ charakter volí svobodu jednání postav.¹¹ Zmíněná díla současné ruské psychologické prózy se většinou pohybují na pomezí těchto dvou krajních modelů, přičemž vznikají řetězce svébytných typů: u J. Trifonova a A. Bitova historicko-psychologický, u G. Semjonova psychologicko-sociologický. Z hlediska klíčových postav už u V. Makanina začíná příklon k exponování negativního, zvráceného vědomí (Předchůdce); v této linii pokračuje Sergej Jesin (nar. 1935) v románech *Imitátor (1985, čes. 1987)* a *Člověk na výši doby (Vremeniteľ, 1987)*. S jasností konstruovaných etických modelů tu Jesin obnažuje „člověka z podzemí 20. století“ i odvrácenou stranu „lásky a přátelství“. V *Imitátorovi* přechází psychologická vrstva až k symbolickému obrazu zvráceného vědomí (proměna profesora Semirajeva v havrana) a vytváří se tak syntéza psychologické a symbolicko-metaforické prózy.

I když se psychologická próza v 70.—80. letech v ruské literatuře přece jen ocitla na vedlejší koleji, objevují se jednotlivá díla současná i z pozůstalosti, která potvrzují, že její výskyt nemusí znamenat jen návrat k tradici, ale také nový vývoj. Dokládá to román Jurije Bondarev a (nar. 1924) *Hra (Igra, 1985, čes. 1987)*, třetí část volné trilogie začínající *Břehem (Bereg, 1975, čes. 1977)* a *Volbou (Výbor, 1980, čes. 1982)*. Základní filozofický okruh díla, stojícího na životní krizi filmového režiséra Krymova, směřuje k prezentaci závisti a nenávisti, které „dobyly celý svět“. V symbolické vizi protopopa Avvakuma se prosazuje historická dimenze psychologické prózy. Podobnou tendenci mají i romány z pozůstalosti Vladimira Těndrjakova (1923—1984) *Atentát na přeludy (Pokušenijsje na miraži, 1987)* a Alexandra Beka (1902—1974) *Nová kariéra (Novoje naznačenijsje, 1986, čes. 1989)*. Rozšiřování psychologické prózy a hledání jejích nových variant je příznačné nejen pro generaci starší a střední, ale také pro mladší prozaiky, jako jsou Andrej Molčanov, autor novely *Nový rok v říjnu (Novyj god v oktjabre, 1983, čes. 1989)*, a Ruslan Kirejev, který se prezentoval romány *Drápkem*

¹⁰ Viz čes. vyd. Makanin, V.: *Album havarijních situací*. Praha 1987, přel. L. Dušková a P. Kaška.

¹¹ Ginzburgová, L.: *Psychologická próza*. Praha 1982, s. 286—287.

uvážnout (*Zastrjavšij*, 1986) a *Střechy vzdáleného města (Krovli dalekogo goroda*, 1986).¹²

Je však zřejmé, že zmíněná díla nelze klást do jedné hodnotové roviny; u řady autorů ještě nemáme ani dostatek materiálu pro literárněhistorické, natož literárněteoretické zobecnění. Jde nám spíše o to, že tíhnutí k psychologické próze jako protikladu imaginativně mytologické a dokumentárně publicistické tvorby má intergenerační ráz, že je výrazem umění, které se nechce vzdát (ani ve snaze sdělit některé aktuální společenské a přímo politické obsahy) svých „organizujících“, „modelujících“ funkcí. Současně je zřetelné rozvíjení této prózy a její rozšiřování o historickou a detailně analytickou dimenzi, která svědčí o posunech v žánrové struktuře literatury i o dynamickém dění mezi uměním a skutečností.¹³

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ СЛОИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ

Автор настоящей статьи показывает на примере нескольких произведений современной русской советской литературы развитие психологических моделей прозы, опираясь, между прочим, на размышления Л. Гинзбург. Признаком искусства в целом является организующая, „моделирующая“ способность; искусство всегда движется от хаоса к упорядоченности, систематизации. В развитии искусства все-таки наблюдается тяготение к аморфным, „необработанным“ структурам (хроникальные цепи, дескриптивная проза, „поток сознания“, „мифологическая“ литература). В этом контексте психологическая проза представляет своего рода силу, стремящуюся к укреплению критериев художественности и усилению значимости художественной детали. Такова была ее роль в 50-е годы, когда в творчестве В. Пановой и Э. Казакевича стояла против временного схематизма некоторых слоев литературы, в 60-е и 70-е годы, когда развивалась наряду с „деревенской“ прозой этического императива.

Анализируя творчество Ю. Трифонова, Г. Семенова, В. Маканина, С. Есина и учитывая романы А. Битова „Пушкинский дом“, А. Бека „Новое назначение“, Р. Киреева „Застрявший“ и „Кровли далекого города“, А. Молчанова „Новый год в октябре“ и „Перекресток для троих“, Ю. Бондарева „Игра“ и др., автор приходит к выводу, что психологические структуры в современной русской прозе противопоставляются документально-публицистическому и символично-мифологическому творчеству, свидетельствуя о сдвигах в жанровой системе литературы и об изменениях в движении искусства и действительности.

¹² Podrobněji viz Pospíšil I.: *Drobnohled Ruslana Kirejeva*. Světová literatura, 1987, č. 5, s. 240—241.

¹³ O žánrovém systému v sovětské literatuře na počátku 80. let viz naši stať *Nová tvář tradičních žánrů* (Kmen, 1983, č. 43, s. III).

