

IVO POSPÍŠIL

POVAHA A VÝVOJ RUSKÉHO ROMÁNU (NÁSTIN PROBLEMATIKY)

Ruská literatura jako celek se dostává do světa zvolna až v 19. století, i když Rusko jako takové a jeho jednotliví reprezentanti jsou středem pozornosti již dříve: ruský satirik, rodem Moldavan, kníže Antioch Kantěmir působí sice od roku 1732 jako ruský vyslanec v Londýně a Paříži, ale jeho literární tvorba nepřesáhla tehdy hranice Ruské říše. I když spojení mezi Ruskem a střední a západní Evropou nepřestalo vlastně nikdy existovat, a to ani v době, které na Východě řkají „tatarské jho“, přesto lze pozorovat patrné oživení styků v souvislosti se vzestupem Moskvy, se „sbíráním ruských zemí“ a vytvářením ideologie „třetího Říma“. Vláda Petra I. připravovaná léty tzv. smuty na sklonku 16. a první třetině 17. století a jeho bezprostředními předchůdci znamenala kvalitativní průlom, který se promítl i do vytváření moderní ruské prózy včetně románu.

Zhruba sto let poté, co ruští autoři začali imitovat západní románové vzory, je již ruský román zralým útvarem se samostatným životem, takže proslulý francouzský diplomat Melchior de Vogüé může napsat své zakládající dílo *Ruský román*, jež vychází v nakladatelství Plon r. 1886. Je to jednak první komplexní dílo o ruském románu vůbec, jednak první seriózní a hluboký zahraniční ohlas na tento fenomén, který již stačil oslnit svět. Vikomt Eugène Melchior de Vogüé vyšel ze srovnávacího hlediska, a řekněme rovnou, ze stanoviska francouzského: v čem se vlastně liší výtvořky jemu dobře známých Rusů od Balzaca nebo Flauberta? Dochází k závěru, že je to především vizionářský, profetický charakter ruského románu. Kniha *Ruský román* je pozoruhodná ještě tím, že se v ní autor snaží odhalit i domácí kořeny ruského románu a jako vůbec první jej tedy neodvozuje zcela z napodobování západních vzorů. V kapitole o středověkých pramenech ruského románu najdeme zmínky o bylinách, Domostroji, o rozkolnické literatuře. Nicméně i on dochází k závěru, že skutečný román začíná v Rusku Puškinem — vše ostatní je pouhá předehra. Pro francouzskou tradici je ovšem důležitý Turgeněv, sám svou kulturou a životem víc než napůl Francouz, ale Vogüé si bedlivě všímá zejména jevů, které jsou pro Evropana extrémní: Tolstého a Dostojevského, přičemž rozbor Bratří Karamazovových patří k jádru

knihy. V závěrečných pasážích zdůrazňuje, že Rusko, tato nová, pustá země, která si i své děti budovala dle svého obrazu, přinesla vlastní srdce a vlastní jazyk, její literatura dala světu podivuhodné příběhy a je melancholická stejně jako bolest, hudba nebo moře.

Chci touto připomínkou dnes již klasického díla zdůraznit, že právě zde jsou vlastně položeny všechny základní otázky, které se ruského románu týkají a na řadu z nich se zde již odpovídá. Nelze ovšem posuzovat ruský román, jeho specifika a zvláštnosti jeho geneze, aniž bychom vyšli z obecné teorie románu a románové typologie. Omezíme se tu na několik autorů, pro něž je typické zdůrazňování typologie jako východiska žánrové teorie. Pohybujeme se pak v soukolí několika klíčových teoretiků, k nimž patří mj. György Lukács, Michail Bachtin, Anglosasové Percy Lubbock, Edwin Muir a E. M. Forster, a polozapomenutý Rus B. A. Grifcov, jehož *Teorie románu* vyšla roku 1927, tedy dva roky po první verzi slavného díla Bachtinova. Nejvlivnější románové teorie lze z metodologického hlediska dělit na noetické, ontologické, jazykově komunikační apod., ale tyto kategorie jsou pro naše téma příliš obecné. Pro koncipování teorie románu je důležitější zkoumání geneze žánru: u Lukácse, stejně jako u Bachtina, je román funkční obdobou eposu, který se u Lukácse tvoří jako výsledek rozkladu eposu, zatímco u Bachtina jako reflexe mnohohlasosti společenského styku a života vůbec. Lubbock, Muir a Forster, pro něž je charakteristické odmítání filozofujícího a generalizujícího přístupu, vycházejí z empirické reality literárního textu, na níž je také založena jejich vlastní typologie. Zatímco v pojetí Lukácsově je román takřka filozofickou konstrukcí a podle Bachtina je dominantním žánrem, který si podrobuje jiné žánry, Grifcov bere román jako jeden z mnoha útvarů, jehož pozice v dějinách literatury je značně proměnlivá. Zatímco všichni tito teoretikové chápou antický původ románu jako axiom, Vadim Kožinov prosazoval v knize z 60. let *Zrození románu* sociologizující představu, podle níž je vznik románu spojen se zrodem a vzestupem měšťanstva. Svou pravdu má i E. M. Forster, který jako beletrista poznamenává, že díla označovaná jako román jsou často velmi odlišná a stěžlí bychom pro ně hledali společného jmenovatele. Nicméně — ať již vedeme počátek románu od antiky nebo od renesance — je tu patrné nejen vývojové přerušení, ale také permanentní navazování, jakási kontinuálně diskontinuální linie, jako by román mnohokrát vznikl, zanikl a opět vznikl v jiných souvislostech, přitom však neztrácel paměť žánru projevující se ve formě žánrových reminiscencí a textového navazování. Z návrhů románové typologie, k nimž někteří teoretikové románu dospěli, vyplývá nejen diskontinuita a navazování románu jako takového, ale i jednotlivého románového díla, které se jakoby rodí znovu z jedné nebo několika výchozích struktur, **žánrových podloží**. Tyto typologie také ukazují na pluralitní charakter románových pramenů, jak se o nich ostatně v souvislosti s ruským románem zmiňuje Melchior de Vogüé. Ve 20. století se situace románu zkomplikovala, románový tvar se stal složitějším tím, že se, jak v přehledové studii z roku 1994 tvrdí Daniela Hodrová, vzdal (sám bych spíše řekl „částečně vzdal“) své mime-

tické funkce a uchyluje se k principu intertextuality ve spojitosti s nástupem postmodernismu, který souhrn motivů a postupů vyvěrajících z moderny zbabel modernistického univerzalizmu ve jménu plurality, diskontinuity, diference, partikularity, decentralizace apod. Současné však nelze pouštět ze zřetele to, co bylo řečeno o pluralitě románových pramenů. To se ostatně týká i intertextuality, která bývá pokládána za jeden z hlavních rysů románu 20. století, i když v jiné funkci a s menší měrou subjektivního uvědomění je vlastně stálým průvodcem románu.

Polarita cizích a domácích pramenů ruského románu je výraznější než v jiných národních literaturách: je to dáno rozporem domácího, především orálního základu literatury, a importovaných modelů z Byzance, které se sem dostávaly buď v řeckých originálech, nebo v překladu do církevní slovanštiny nebo církevní slovanštiny východoslovanské redakce přecházející do tzv. staroruštiny. Román na ruské půdě vznikal tedy jednak autochtonně, tedy z pramenů, které vznikaly přímo v Rusku, resp. v Kyjevské Rusi, byť byly inspirovány z ciziny, v počátečním období zejména z Byzance nebo jiných slovanských zemí včetně Velké Moravy, Čech a Bulharska, jednak přímo z cizích zdrojů jejich imitací, „kopírováním“, převody a volnými překlady a parafrázemi. Podle jedněch vzniká ruský román de facto až v 18. století právě z tohoto pramene, tedy v období končícího klasicismu a počínajícího sentimentalismu — to tvrdí i medievalista D. S. Lichačov, který v staroruské literatuře nenachází nic, co by byť vzdáleně připomínalo román. Na druhé straně však nemůžeme pominout rozsáhlé epické vrstvy, tedy lidovou epiku, jakou představují byliny, Slovo o pluku Igorově, pokud je ovšem pokládáme za pravé, hagiografie, kázání a poučení, vojenská povídka apod. Je zřejmé, že víceméně autochtonní prameny románu tu slábly, tu zase sílily, ale nikdy je nelze zcela eliminovat — román tedy vznikal vzájemným a postupným prolínáním domácí epiky, často i orální slovesnosti, a imitací cizích zdrojů.

Ve vývoji ruského románu se objevuje několik uzlových bodů, v nichž se dějí pokusy o románovou syntézu, tedy o scelení různorodých epických pramenů. První velkou syntézou je nepochybně *Život protopopa Avvakuma jím samým napsaný* z let 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 jednotnosti však stejně nebylo dosaženo: jak prokázala Světa Mathauserová, je dílo dichotomicky rozštěpeno jazykově a stylově 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. Další vývojový uzel se utváří v 18. století složitým navrstvováním nových struktur na model sentimentalistického epistolárního cestopisu: v jednodušší podobě u Radiščeva v *Cestě z Petrohradu do Moskvy* (1790), ve složitějším, stylovtvorném tvaru v Karamzinových *Dopisech ruského cestovatele*.

Klíčovou úlohu ve vývoji ruského románu sehrál ovšem zpomalený a vlastně nedokončený proces sekularizace literatury: román byl jejím hlasatelem a hyba-

telem už tím, že dřívější žánry církevní literatury syntetizoval v jiné celky, přetvářel je a přizpůsoboval si je. Jinak řečeno: formálně sekularizace proběhla jako jinde, ale religiózní žánry nezmizely ani se neocitly in margine žánrového systému, ale staly se přímou součástí velké literatury, pronikly do ní zevnitř, ukryly se v ní, tvoříce vlastně její jádro: odtud také dodnes se opakující úvahy o náboženskosti ruské literatury. Malá poznámka na okraj: podobnou ponornost má například — jak zjistil kdysi Zdeněk Kalista a později Zdeněk Rotrekl — v našem prostředí baroko a jeho poetika, která nekončí v polovině 18. století, ale jako ponorná řeka proudí českým romantismem až k tzv. proletářské poezii a dál k nejnovější literatuře, poezii i próze. V této atmosféře velkého třesku vznikají v první třetině 19. století shluky různých románových typů, v nichž kromě tzv. dramatického románu se stále více prosazují statické románové útvary jako kronika, etnografická povídka, deskriptivní román apod. Neschopnost zcela syntetizovat domácí a cizí kořeny žánru, zvnějšku implantované romány období rokoka a sentimentalismu s pikareskně orientovanými povídkami, jako jsou Povídka o Frolu Skobejevovi nebo Savvovi Grudcynovi, a současně postavení románu jako prosazovatele sekularizace v prostředí, kde se náboženská literatura vtělila do nově vznikajících děl, to vše vedlo k tomu, že román byl na ruské půdě *via facti*, nikdy však otevřeně, pociťován jako kukaččí vejce, jako něco cizorodého, zvláštního, neorganického. Je to paradoxní jev, když si uvědomíme význam ruského románu tzv. zlatého věku, díla Ivana Turgeněva, Lva Tolstého a Fjodora Dostojevského. Tento paradox je však zcela pochopitelný, když se na charakter ruského románu podíváme blíže.

Již 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 — koneckonců podle mého soudu je toto dílo ruského 17. století ve světové literatuře zcela ojedinělé svou stylizací i žánrovou artikulací. I v 18. století, kdy Rusové ve snaze přiblížit se Evropě imitují západoevropský román (Fjodor Emin, Nikolaj Emin), se v pozdější fázi objevují u Radiščeva a Karamzina pokusy „něco udělat“ s běžným modelem sentimentalistického románu: Radiščev kamufluje sentimentalistickým cestopisem politický pamflet, Karamzin syntetizuje sentimentální cestopisnost a epistulárnost v kulturologickou studii, která má v ruské literatuře vlastně zakládající jazykový a stylotvorný význam, nehledě na to, že vlastně jde o první ruský obraz moderní spotřební společnosti.

Pojďme však ještě dál: slavný Puškinův Evžen Oněgin je podle samotného autora „románem ve verších“; již toto spojení je oxymóron vzhledem k tomu, že v té době byla existence románu zcela zřejmě spjata s prózou: souboj, který autor lyrickoepických, byronských, tedy básnických povídek vede v samotném díle sám se sebou, jak zvažuje poezii a prózu, jak se nerad vzdává své výsadní pozice básníka a jak se s ironickými poznámkami stává romanopiscem, tato bolestná ambivalentnost je pro vstup románu na ruskou scénu příznačnější než walter-scottovský román Kapitánská dcerka, do něhož Puškin skryl hořký problém pu-

gačovského povstání a úlohu moci: i v onom modelovém napodobení Scottova Ivanhoea je mnoho ironie. Román byl tehdy pocitován jako něco podivného, neustáleného, něco v Rusku nepřipadného, současně však jako něco, čeho má a musí být dosaženo, jako ona kýžená meta, do níž se musí vtělit ruský duch. Jiný přístup projevili Michail Jurjevič Lermontov v Hrdinovi naší doby, který se vnějškově podobá konfesím Alfreda de Musseta nebo Benjamin Constanta. Plynulý tok monologu narušuje však složitou narativní strategií: román je skládkou autonomních novel s různými vypravěči a jeho struktura musela být složitě dešifrována. Gogolovy Mrtvé duše nesou onen „kukaččí“ rozpor již v podtitulu Dobrodružná putování Čičikovova aneb Mrtvé duše — Poéma, tedy lyrickoepická báseň s narážkou na epiku příběhu a lyrické digrese, které tvoří ideové jádro románu s vrcholem na konci prvního dílu ve známé tirádě o Rusku jako trojce.

Zde spočívají kořeny toho, že Tolstoj spěje ve Vojně a míru k eposu a své dílo odmítá nazvat románem a Dostojevskij vytváří román složitě z povídek, deskriptivních črt a hlubinných konfesí ať směřuje ke kosmické, mnohohlasé vizi, ať již jeho romány nazveme dramatickými, ideologickými nebo polyfonními.

Ambivalentní vztah k románu, nutnost jeho radikální transformace se projevuje i později ve 20. století v modelech modernistického románu Andreje Bělého, v inspiraci eposem u Šolochova, v mytologických románech, jaké vytvářeli Michail Bulgakov nebo Vladimír Nabokov. Román pocitovaný jako určitá tvůrčí meta a současně jako žánr velmi obtížný, kluzký, nevypočitatelný a podivný — to vše vedlo k tomu, že se v Rusku nutně realizuje jako experiment, pokládá se za něco nehotového, co by mělo být předmětem uctívání i odstupu, ironie i vyostřeně individuálního přetvoření. Snad tento paradox, ono věčné odí et amo, ona skrytá Hassliebe Rusů k románu, způsobila, že právě tento žánr Rusko nejvíce proslavil a že právě v něm se nejvíce zrcadlí tato země, její národ a jeho duše.

Veškerý náš dosavadní výklad směřuje k tomu, že ruský román je **heterogenní strukturou par excellence**, a to již svým dvojlohným původem — autochtónním z vlastního folklóru a z byzantské řecké tradice na straně jedné a ze západoevropských modelů rokokového a pikareskního románu na straně druhé. Román vznikal koneckonců v celém světě stále znovu, rodil se, vyvíjel se, dočasně zanikal, znovu se rodil: na jedné straně začínal stále znovu, na straně druhé navazoval na poetiku, kterou si román vypracoval ve svém vývoji. Starořecký román, středověký román (rytířský epos), novověký pikareskní a psychologický román, románová epopej, mytologický román, tvoří jakoby samostatné cykly, které se nikde neprotínají, současně však na sebe přece jen navazují: cykličností času se podobají starověký a středověký román, později i mytologický román, objevují se celé partie, které vycházejí z textových reminiscencí, jimiž se projevuje tzv. žánrová paměť. Heterogenita pramenů ruského románu se projevila i v pozdějším období v podobě typologické heterogenity. Jinak řečeno: román v Rusku i v průběhu 19. století vznikal různým způsobem, z různých zdrojů,

často proměnou, vnitřní transformací jiných žánrů a žánrových seskupení. Jeho společným jmenovatelem je snaha o syntetičnost, sdružování, vytváření nadžánrového celku spojeného jedním nebo několika komponenty.

Charakteristickým příkladem této heterogenity ruského románu, která je překonávána „společnými jmenovateli“ literárního tvaru, je Puškinův „román ve verších“ *Evžen Oněgin* (1825–1830). A. S. Puškin začínal jako autor reflexivní a milostné lyriky (verše z lycea, *Ruslan i Ljudmila*), pak si osvojil dominantní žánr romantického básnictví — lyrickoepickou báseň (byronskou povídku, které Rusové říkali a říkají **poéma**). Později — po porážce děkabristického povstání, které zásadně změnilo politickomocenskou strukturu tehdejšího Ruska a tedy i čtenářstvo (místo šlechtických salonů a almanachů vznikají časopisy pro místní byrokracii, policisty, vojáky, provinční statkáře a studenty) — přechází k próze, ale v ní imituje cizí vzory nebo si s jejími modely pohrává, aby tak dal najevo svůj odstup a nadhled. Proto je jeho skutečnou cestou k románu spíše *Evžen Oněgin*, román ve verších (*contradictio in adiecto*, neboť v té době byl román již počítován vysloveně jako prozaický žánr), než *Kapitánská dcerka* nebo *Piková dáma* (spíše povídka), nemluvě o *Bélkinových povídkách*. **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. 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

Taťána, 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 restrukturaže: například z romantické poémy vzniká deromantizující invertovaná poéma (*Cygan*, 1824), burleskní poéma se posouvá k psychologické povídce (*Domik v Kolomne*, 1830), historická óda k tragédii osobnosti (*Poltava*, 1829; *Mednyj vsadnik*, 1933), dramatická exempla se mění v existenciální tragédii (*Scena iz Fausta*, 1826; *Skupoj rycal*, 1830; *Mocart i Saľjeri*, 1830; *Kamennyj gost*, 1830; *Pir vo vremja čumy*, 1830), scénická pohádka v metafyzickou tragédii proměny lidské duše (*Rusalka*, 1832). *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“ nemusí nutně znamenat zamlčené, „autocenzurované“ pasáže, ale jenom to, že strofická výstavba je již příliš těsná a mechanická, že se rozbíjí a rozevívá do „dálky svobodného románu“. 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“ všepronikající, všeprostopující, všepohlující a na všem cizopasící román. Nelze již setrávat u básně poté, co se objevil tento žánr a nový čtenář, současně je to však smutné, neboť s všeprostopujícím 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 („Moj djadja samych čestnych pravil“ jako parafáze Krylovovy bajky atd.). Puškinův *Evžen Oněgin* je symbolickým dokladem toho, jak složité a tíživé, 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.

Hrdina naší doby (Geroj našego vremeni, 1839–1840) **Michaila Jurjeviče Lermontova** (1814–1841) vzniká na půdorysu konfesijního románu, jaký psali například Alfred de Musset a Benjamin Constant. 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 osud a boha (*Fatalista*). Nejsou uspořádány chronologicky (fabulově), jak ukázal (v díle Is-

torija ruského romana v dvuch tomach, 1962) Boris Ejchenbaum (*Bela, Maksim Maksimovič, Žurnal Pečorina, Predislovije, Tamaň, Okončanije žurnala Pečorina, Knjažna Meri, Fatalist*). 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* (Konarmija, 1928).

Imitativní proud ruského románu, který v 18. století přichází ze západní Evropy (F. Emin, N. Emin), však pokračuje i v první třetině 19. století: inspirovan polským romanopisectvím 18. století píše své ruské romány původně polský novinář a voják ruské a pak Napoleonovy armády, pravděpodobně člen vilenského Towarzystwa Szubrawców, přítel děkabristy Rylejeva a diplomata a dramatika A. S. Gribojedova, později agent III. oddělení Kanceláře Jeho Veličenstva Mikuláše I., **Fadděj Venědiktovič Bulgarin (1789–1859)**, častý objekt epigramů A. S. Puškina, který ho nazýval „Figljarin“ a předvedl ho v Mozartovi a Salierim. Fadděj Bulgarin — kromě toho, že měl copyright na Gribojedovovo *Hoře z rozumu*, vymyslel název „naturální škola“, stal se v podstatě jedním z inspirátorů originální ruské science fiction a skazové povídky, která se pak rozvinula u N. S. Leskova a v sovětských 20. letech (V. Kaverin, M. Zoščenko) — vytvořil tzv. mravně satirický román (nравственно-сатирический роман) *Ivan Vyžigin (1829)* a jeho volné pokračování *Petr Ivanovič Vyžigin (1831)*. 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 cesty k dobru je základem Bulgarinova románu. Pikareskní princip ústící v kritiku společenských nešvarů nikdy neupadá do totální negace, ale vždy se snaží najít kladné postavy a budovat idylickou lokalitu. Svým líčením národnostně smíšené oblasti Ruska, Polska, Běloruska a Ukrajiny, klasicistickou poetikou jmen (Gologordovskij, Milovidin, Vorovatin) i základním patosem dfla (směřování k idyle, osvícenská koncepce mravního růstu člověka) se stal významným předchůdcem N. V. Gogola a jeho *Mrtvých duší* — i když mnohem menším umělcem.

Mrtvé duše (Mertvyje duši, 1842) **Nikolaje Vasiljeviče Gogola** 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 ruského 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, hroživé 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, přežírání, 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 scenerie 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).

V tomto smyslu je románová tvorba **Ivana Sergejeviče Turgeněva** tradičně evropská, vyrůstající z povídkového a novelistického tvaru a neustále se k němu vracějící. 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 (*Zapiski ochotnika*, souhrnně 1852), v novele *Rudin* (1856) a dospívá ke generačnímu románu *Otcové a děti* (*Otcy i děti*, 1862). Struktura fyziologické črty však prosvítá i zde, a totiž v poetice schematického protikladu, přičemž syntetičnost románu tento protiklad překonává, podobně jako **Ivan A. Gončarov** ve *Všedním příběhu* (*Obyknoennaja istorija*, 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 Winkelmannova pojetí řeckého umění). Dokonce i dynamický žánr cestopisu ve *Fregatě Palladě* (*Fregat Pallada*, 1858) je u Gončarova statickou, deskriptivní strukturou. Jádrem Turgeněvových románů je naopak milostná zápletka známá z francouzského románu, například ve *Šlechtickém hnízdě* (*Dvorjanskoje gnezdo*, 1859), i když jde o kronikový prostor, tedy přesně vymezenou lokalitu (ruská provincie, vesnický statek). Románům *Dym* (*Dým*, 1867) a *Novina* (*Nov*, 1876) se někdy říká „politické“: Turgeněv jimi vstoupil do okruhu, který vytvářely romány o „nových lidech“ (N. G. Černyševskij, A. V. Slepcev), on sám (*Vpředvečer*, *Nakanune*, 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.

V druhé polovině 19. století existují vedle sebe tři originální vyhraněné románové koncepce: N. S. Leskova, F. M. Dostojevského a L. N. Tolstého. **Nikolaj Semjonovič Leskov** (1831–1895) začal jako novinář a povídkář a současně se pokoušel vytvořit dramatický typ novely a románu; spolu s „cestovními povídkami“ *Lupič* (Razbojnik, 1862) a *Rýpal* (Jazviteľ nyj, 1863) vychází novela *Beran* (Ovcebyk, 1863) označovaná jako povídka (rasskaz) a dvě novely s výrazně dramatickým syžetem — *Lady Macbeth mcenského újezdu* (Ledi Makbet Mcenskogo ujezda, 1865) a *Kalvárie* (Žitije odnoj baby, 1863, r. 1924 vyšlo pod názvem *Amur v lapotočkach* s podtitulem „Krest'janskij roman). V polovině 60. let dochází u Leskova k žánrovému zlomu: od dramatického románu postupuje k románové kronice (roman-chronika, romaničeskaja chronika) nebo ke skazu (Hrabákův termín „vyprávěnka“). Současně se však znovu pokouší o dramatický typ románu tzv. antinihilistického: *Není kam jít* (Nekuda, 1864), *Zneuznaní* (Obojdennyje, 1865) a *Na ostří nože* (Na nožach, 1870–71). I tyto romány se však vnitřně rozpadají na jednotlivé části podle lokalit a vytvářejí tak autonomní kroniky. V dějinách ruského románu je Leskov tvůrcem románové kroniky, statického, deskriptivního žánru s výrazným filozofickým podtextem, v němž navazoval na Rodinnou kroniku (Semejnaja chronika, 1856) S. T. Aksakova. Na přelomu 60.-70. let vznikají tři redakce kroniky *Služebníci chrámu* (Soborjane, 1872; první redakce se jmenovala Čajuščije dviženija vody, druhá Božedomy); *Dávné časy v Plodomasově* (Staryje gody v sele Plodomasove, 1869) vycházejí samostatně dříve a pak se stávají součástí Služebníků chrámu, naposledy vychází kronika *Zchudlý rod* (Zachudalij rod, 1874, čes. jako Soumrak knížecího rodu). Románová kronika založená na prostorové pulzaci lokality a totality a chronologickém vedení děje integruje různé žánry a příběhy (pohádku, reminiscenční vyprávění, deník, portréty, skazy). Leskovova kronika je často rámcovaným skazem, ich-formou, která je rámcována „objektivním“ vyprávěním ve 3. osobě. Takto je koncipován *Očarováný poutník* (Očarovannyj strannik, 1873). Leskovovo tnutí ke kronikové „stavebnici“ slovesných prvků vychází z jeho absence teleologického nazírání reality, z principu drobnohledu, výběru a hodnotové ambivalence. Součástí Leskovovy románové tvorby je neustálá oscilace mezi deskriptivní kronikou a pokusy o dramatický typ románu, která ústí v jednoduchém, často pohádkovém syžetu, rozsáhlé povídce nebo románovém fragmentu, jako jsou *Přelet sokola* (Sokolij perelet, 1883) a *Čertovští chlapi* (Čortovy kukly, 1890).

Zatímco Leskovovy románové stavby vyrůstají z artikulovaného vyprávění (skaz, rámcovaný skaz, kronikový skaz), romány **F. M. Dostojevského** jsou založeny na polyfonní (mnohohlasé) struktuře (Bachtin). Na počátku tvorby jsou povídky se sociálně psychologickým ponorem, který topos umělého města nad Něvou (déšť, vítr, sníh, bláto, mlha) činí součástí lidské deprese v povídkách *Chudí lidé* (Bednyje ljudi, 1846), *Dvojník* (Dvojník, 1846), *Pan Procharčín*

(Gospodin Procharčín, 1846), *Bytná* (Chozjajka, 1847), *Polzunkov* (1848) i v povídkách a novelách odkazujících svým názvem k ctižádosti románu (*Roman v devjati pis'mach*, 1847; *Belyje noči*. Sentimental'nyj roman. Iz vospominanij Mečtatelja, 1848 — počáteční verze se jmenovala Peterburgskaja letopis'). Ke konci prvního období, které se uzavírá zatčením a odsouzením k smrti, jež je doslova v hodině dvanácté změněno na sibiřskou káznici, se Dostojevskij vyvíjí k extenzivnější epice (*Netočka Nezvanova*, 1849), v níž pak pokračuje ve středním pásu děl, která se blíží kronikové struktuře. Zatímco u Leskova je kronika funkcí skazové narace a její napětí spočívá v pulzaci lokality a totality, u Dostojevského jsou kronikové útvary přechodovým pásmem, které směřuje k nové syntéze v 60.- 80. letech. V *Malém hrdinovi* (Malen'kij geroj, publ. 1859, napsáno v Petropavlovské pevnosti r. 1849), *Strýčkově snu* (Djadjuškin son, 1859) se vyrovnává ve zdvojené reflexi s ranou tvorbou: v groteskních scénách vystupují postavy, které jsou absurdními vidinami postav jeho rané tvorby. F. M. Dostojevskij, milovník romantické intenzity, se načas stává tvůrcem extenzivních kronik, jejichž existence potvrzuje mou tezi, že kronikové útvary jsou vždy tvůrčí křížovatkou: od nich vede cesta k žánrové dezintegraci (Leskov) nebo k syntéze (Dostojevskij). Tento charakter mají kroniky *Vesnice Stěpančikovo a její obyvatelé* (Selo Stepančikovo i jeho obitатели, 1859) a *Zápisky z Mrtvého domu* (Zapiski iz Mertvogo doma, 1860). Struktura této staticko-spaciální prózy tvoří podloží zralých románů. Tato extenzifikace intenzivní tvorby Dostojevského se dále diverzifikuje publicistikou a satirou (*Skvernyj anekdot*, 1862; *Zimnije zametki o letnich vpečatlenijach*, 1863). Zralý román počínaje *Zločinem a trestem* (Prestuplenije i nakazanije, 1866) a konče *Bratry Karamazovými* (Brat'ja Karamazovy, 1879–1881) se pohybuje od románu individuálního osudu (Zločin a trest, Idiot, Výrostek, Běsi) k románu nesmrtnosti (Bratři Karamazovovi). Termín „polyfonie“, s nímž kdysi operoval M. Bachtin, je podstatou románu Dostojevského jen zčásti: je to disparátní, rozlehlá, intenzivně extenzivní struktura připomínající jak kroniku, tak pozdější roman-fleuve, s několika dramatickými vrcholy, vsuvnými novelami (Legenda o Velikém inkvizitorovi) a panoramatem desítek postav, tedy to, čemu se někdy říká **totalní román**. Úsilí o celistvost (totalitu) dosahuje u Dostojevského krajní meze: časová intenzita se prostupuje s prostorovou extenzitou, historickou hloubkou a kosmickou šíří: jejím předstupněm je již *Deník spisovatele* (Dnevnik pisatelja, 1873, 1876–77, 1880–81).

Podle M. Bachtina je román *Lva Nikolajeviče Tolstého* naopak románem monologickým, v němž dominuje hlas jednoho vypravěčského vědomí, omniscientního vypravěče, zejména ve *Vojně a míru* (Vojna i mir, 1865–69). Tolstého románová totalita je tedy jiná než Dostojevského, má spíše epický než dramatický ráz; cesta k totalitě je u Tolstého cestou k eposu nové doby. V *Anně Kareninové* (Anna Karenina, 1875–1878) je tato celistvost již rozpojena ve dvě prostorové, etické a estetické entity (zkažené město a mravně čistý venkov). Třetí román L. Tolstého *Vzkříšení* (Voskresenije, 1899) vzniká dávno po velkém zlomu, kdy romanopisec vyhrocuje své estetické názory a jeho próza se oprošťuje

a zjednodušuje — Vzkříšení je v podstatě publicisticko-didaktický román odhalovacího typu (nikoli nepodobný modelu dnešní investigativní žurnalistiky — v USA vzniká na počátku 20. století, tedy ještě za života Tolstého, jako „muckraking“). Tradiční extenzivní epičnost Tolstého není však zdaleka tak jednoduchá: podle G. S. Morsona je Tolstého svět určován tzv. okrajovými faktory — hádanka dějin není obsažena v modelech a myšlenkových konstruktech, ale v banálních faktech, jejichž velikost zůstává při běžném nazírání skryta (hidden in plain view).

Rozmělňování ruského románu do publicistiky je patrné od 90. let 19. století v souvislosti s nástupem moderny, která preferovala spíše poezii, drobnou prózu a drama. Román je v této době často polymorfní, jsou v něm rozlišitelné vrstvy a žánry — příkladem může být *Ostrov Sachalin* (Sachalin, 1893) A. P. Čechova, v němž najdeme vrstvy věcné a odborné literatury, dokumentu, etnografické črty, cestopisu a sociální analýzy. Souběžně s tím se však objevuje „novorealismus“, tedy úsilí o novou věcnost, sociálně kritickou etudu spolu s romantickým střetem jedince a společnosti. Načas se dokonce objeví kronikové struktury — je tomu tak např. v tvorbě **Maxima Gorkého**, který se od *Fomy Gordějeva* (1899) přes kroniku *Městečko Okurov* (Gorodok Okurov, 1909) a hledačský *Život Matveje Kožemjakina* (*Žizn' Matveja Kožemjakina*, 1910–1911) dostává ke generační stavbě *Podniku Artamonových* (Delo Artamonovych, 1925) a sáze *Život Klíma Samgina* (*Žizn' Klíma Samgina*, 1926–1936), jíž chtěl vytvořit protipól Bratrům Karamazovovým. Samostatnou kapitolou je modernistický experiment s románem (A. Bělyj) a nové návraty dokumentárnosti (A. Kuprin) a pikaresknosti. Vývoj románu v 19. a 20. století však zjevně ukazuje, že schematické představy oddělující tzv. klasické období či zlatý věk ruské literatury od moderny a avantgardy jsou umělé a neodpovídají skutečné evoluci románového tvaru. To je však již téma pro jinou studii.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Bachtin, M.: *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva 1975.
 Bém, A.: *Tajemství osobnosti Dostojevského*. Praha 1928.
 Berdjajev, N.: *Mirosozercanije Dostojevskogo*. YMCA Press, Praha 1923.
 Červeňák, A.: *Tajomstvo Dostojevského*. Nitra 1991.
Dialog — Karnaval — Chronotop 1995, č. 2. Žurnal naučnych razyskanij o biografii, teoretičeskom nasledii i epoche M. M. Bachtina. Vitebsk 1995.
 Erlich, V.: *Gogol*. New Haven and London 1969.
 Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*. London 1927.
 Freeborn, R.: *The Rise of the Russian Novel*. Cambridge University Press 1973.
 Gillespie, D.: *The Twentieth-Century Russian Novel. An Introduction*. Berg, Oxford — Washington 1996.
 Greenwood, E. B.: *Tolstoy: The Comprehensive Vision*. J. M. Dent-Sons Ltd., London 1975.
 Grifcov, B. A.: *Teorija romana*. Moskva 1927.
 Hodrová, D.: *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha 1989.

POVAHA A VÝVOJ RUSKÉHO ROMÁNU

- Hodrová, D.: *Román ve 20. století — jeho teorie a praxe*. Česká literatura 1994, 3, s. 227–254.
- Istorija ruskogo romana v dvuch tomach*. Moskva — Leningrad 1962.
- Kautman, F.: *F. M. Dostojevskij — věčný problém člověka*. Rozmluvy, Praha 1992.
- Klotz, V.: *Zur Poetik des Romans*. Darmstadt 1965.
- Lubbock, P.: *The Craft of Fiction*. London 1921.
- Lukács, G.: *Die Theorie des Romans*. Berlin 1920.
- Mann, J.: *V poiskach živov duši*. Moskva 1984.
- Mathauserová, S.: *Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Praha 1986.
- Merkelbach, R.: *Roman und Mysterium in der Antike*. München und Berlin 1962.
- Močulskij, K.: *Dostojevskij: žizn' i tvorčestvo*. Paris 1947.
- Morson, G. S.: *Hidden in Plain View. Narrative and Creative Potentials in War and Peace*. Stanford University Press 1987.
- Morson, G. S.: *The Boundaries of a Genre. Dostoevsky s Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. University of Texas, Austin 1981.
- Muir, E.: *The Structure of the Novel*. London 1928.
- O religii L'va Tolstogo*. Moskva 1912.
- Odinokov, V. G.: *Chudožestvennaja sistemnost' ruskogo romana*. Novosibirsk 1976.
- Odinokov, V. G.: *Chudožestvenno-istoričeskij opyt v poetike russkich pisatelej*. Novosibirsk 1990.
- Odinokov, V. G.: „*I dal' svobodnogo romana...*“. Novosibirsk 1983.
- Pokrovskij, V. A.: *Problema vozniknovenija ruskogo „nравstvenno-satiřičeskogo“ romana (O genezise „Ivana Vyžigina“)*. Leningrad 1933.
- Pospíšil, I.: *Proti proudu. Studie o N. S. Leskovovi*. Brno 1992.
- Pospíšil, I.: *Fenomén šilensvtví v ruské literatuře 19. a 20. století*. Brno 1995.
- Pospíšil, I.: *Problém autorského typu: Fadděj Bulgarin*. Slavica Slovaca 1988, 4, s. 366–384.
- Román a „genius loci“*. Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře. Praha, sine.
- Simpson, M.: *The Russian Gothic Novel and Its British Antecedents*. Columbus 1986.
- Sipovskij, V. V.: *Očerki istorii ruskogo romana I-II*. Sankt-Peterburg 1909–1910.
- Smirnov, I. P.: *Diachroničeskije transformacii literaturnych žanrov i motivov*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 4, Wien 1981.
- Svatoň, V.: *Epické zdroje románu. Z teorie a typologie ruské prózy*. Praha 1993.
- Theile, W.: *Immanente Poetik des Romans*. Darmstadt 1980.
- Typologie du roman*. Wrocław 1984.
- Vogüé, M. de: *Le Roman russe*. Plon, Paris 1886.

ХАРАКТЕР И РАЗВИТИЕ РУССКОГО РОМАНА

Автор статьи исследует автохтонные и иностранные корни романного жанра в России, подчеркивая, что жанр возник как оригинальный синтез восточнославянских, византийских и западноевропейских моделей. На первом этапе появились элементы романа в древнерусских эпических структурах, в воинской повести, в эпических стихотворениях и в житийной литературе. Первым жанровым и стилистическим синтезом является *Житие протопопа Аввакума*; позже в литературе 18 века после имитаций жанра в творчестве Ф. Эмина и Н. Эмина новый синтез и стремление к цельности, к тотальной структуре представляют собой *Письма русского путешественника* Н. Карамзина. Роман в России ощущается как

нечто странное и неестественное (в силу незаконченного процесса секуляризации), как жанр нуждающийся в особой трансформации: А. С. Пушкин пишет парадоксальный «роман в стихах», М. Ю. Лермонтов образует роман из цикла новелл, Ф. В. Булгарин стремится к синтезу дидактической нравственности, сатиры и плутовского романа, Н. В. Гоголь связывает воедино эпический и лирический жанр и свое произведение (*Мертвые души*) называет «поэмой» (лирические отступления), Л. Н. Толстой ищет ядро истории в жизненных мелочах с огромным потенциальным значением, Ф. М. Достоевский ориентируется на полиморфный роман космического размера. Конец 19 века характеризуется распадом компактной романной структуры и усилением документальных словесных пластов (Л. Толстой, А. П. Чехов, М. Горький, А. Kupрин). Связь между «классическим» русским романом 19 века, модернизмом и авангардом гораздо сильнее, чем обычно думается. Роман на Руси не перестает быть объектом своеобразного эксперимента (А. Белый).