

Kšicová, Danuše

Poémy M.J. Lermontonova a evropský romantismus

In: Kšicová, Danuše. *Poéma za romantismu a novoromantismu : rusko-české paralely*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1983, pp. 29-86

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121977>

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.

III. POÉMY M. J. LERMONTOVA A EVROPSKÝ ROMANTISMUS

M. J. L e r m o n t o v — představitel vrcholné fáze evropského romantismu — sehrál důležitou roli také v evoluci romantické poémy. Je autorem **třiceti** básnických povídek (včetně skladeb nedokončených), jež se svérázně zařazují do ruského i evropského literárního kontextu. V Lermontovově lyrickoepické tvorbě jsou zastoupeny všechny vytypované žánry poémy. Největší počet tvoří skladby *exotické* a *historické*, jež patřily k nejoblíbenějším žánrům ruského a evropského romantismu. *Filozofickou* poému Lermontov uvádí do ruské literatury poprvé. Vzhledem k tomu, že nejvíce souvislosti s předchozím literárním vývojem, především s parodickou linií francouzského a ruského osvícenství, a samozřejmě i se soudobou romantickou ironií, mají Lermontovovy skladby *burleskní*, jež jsou současně typologicky nejbliže realismu, zaměříme svoji pozornost nejdříve na ně. Kategorii poémy vážné zahájíme analýzou Lermontovových exotických a historických poém, neboť na tomto žánru čtrnáctiletý básník poprvé zkoušel své básnické síly. Vzhledem k tomu, že Lermontovovy poémy filozofické zaujímají výjimečné postavení v ruském i evropském kontextu, neboť tvoří současně epilog evropského romantismu a prolog neoromantismu, hodláme jim věnovat pozornost ve dvou samostatných kapitolách: 1. Ve srovnání s nejvýznamnějším básníkem ruského symbolismu — Alexandrem B l o k e m. 2. V komparaci s filozofií člověka v díle Friedricha N i e t z s c h e h o.

A. BURLESKNÍ POÉMY

Pozoruhodnou součástí Lermontovovy lyrickoepické tvorby jsou jeho burleskní poémy, které vznikaly paralelně s jeho skladbami vážnými. Lermontovova burleska tvoří téměř třetinu jeho básnických povídek (*osm ze třiceti*). Nutno ovšem podotknout, že tři z nich, nazývané obvykle „*junkerské poémy*“, nejenže nebývají zařazovány do běžných čtenářských vydání, ale nebyly začleněny ani do posledních sebraných spisů z padesátých let.¹ Další tři pak zůstaly torzy. Typologicky se dají tyto skladby rozdělit do dvou skupin: a) skladby *erotické*, navazující na francouzské osvícenství (*Voltaire*, *Parry*) a hlavně na tradici domácí necenzurní poezie lascivní (*I. S. Barkov*, *V. L. Puškin*, *A. I. Poležajev*), b) *ironické* romantické poémy ariostovsko-byronského typu, pokračující v tradici *A. S. Puškina* — i v této skupině je značné vnitřní rozpětí od *anekdoty* se záměrně banálním vyvrcholením, v níž můžeme spatřovat jak nástup prozaizace a realismu, tak prvky *absurdity*, jež se v téže době tak markantně projevila v grotesce *Gogolově*, až po *tragikomiku* se zdůrazněnou přítomností lyrického subjektu v digresích.

M. J. Lermontov byl k napsání svých tři eroticky burleskních poém *Lazaret*, *Svátek v Peterhofu* a *Hulánka* (*Gošpital*, *Petěrgofskij prazdnik*, *Ulanša*, vše z let 1833—1834) vyprovokován především atmosférou kadetky, na níž v té době studoval. (Odtud název „*junkerské*“ poémy.) Jak již bylo řečeno, nebyly tyto skladby sice zařazeny do posledních sebraných spisů, uvádějí je však všechny předchozí kritické edice včetně nejlepších z nich, jako je předrevoluční vydání *Abramovičovo* či *Ejchenbaumovo* ze třicátých let.² Poémy se dochovaly jen v opisech. Dvě z nich, *Hulánka* a *Lazaret*, jsou pod pseudonymem *Graf Diarbekir* zařazeny jako první a poslední skladba školního časopisu *Školnaja zarja*.³ Poéma *Svátek v Peterhofu* se dochovala v archivu *V. Gajevského* se jménem *Lermontov*. O Lermontovově autorství lze stěží pochybovat již proto, že mezi Lermontovovými spolužáky nebyl nikdo natolik schopným básníkem, aby mu bylo

¹ М. Ю. Лермонтов, *Сочинения в 6 тт.*, т. 3/4, АН СССР, М.—Л. 1955. Poémy byly poprvé otištěny takto: *Гошпиталь*, *Русский Эрот 1882*; *Петергофский праздник*, *Библиографические записки 1869*; *Уланша*, *Берлин 1862*, М. Ю. Лермонтов, *Полное собрание сочинений в пяти тт.*, ред. Б. М. Эйхенбаума, т. 3, *Academia 1935*, *Комментарии*, 659—662.

² Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова в 5 тт. под ред., и с примечаниями Д. И. Абрамовича, АН, СПб 1910—1913; т. 2, 1910, 102—107. O vydání *Ejchenbaumově viz výše*.

³ U poémy *Hulánka* je v závorce uvedeno Lermontovovo jméno.

možno tyto skladby přičítat.⁴ Podle vzpomínek A. M e r i n s k é h o⁵ psali si časopis chovanci kadetky počátkem r. 1834. Časopis měl vycházet jedenkrát týdně. V průběhu sedmi dní se vesměs anonymní příspěvky shromažďovaly v jednom z nočních stolků, odkud si je pak každou středu kadeti vybírali a předčítali k všeobecnému obveselení. První Lermontovův biograf V i s k o v a t y j předpokládá, že celkem vyšlo *sedm* čísel.⁶ Z nich se dochoval jen *jeden exemplář*, obsahující kromě *Hulánky* a *Lazaretu* ještě tři skladby nikdy nepublikované. Je to značně vulgární próza *Zprávy z pohraničí Pereponije* (*Пограничные известия Перепония*) s podpisem Stěpanov (v závorce je uvedeno jméno L e r m o n t o v), lascivní posláni *K Txx* (pod čarou je doplněno plné jméno Tizengauzen) a homosexuální poema *Óda na latrinu* (*Oda k nužniku*). Na rozdíl od ostatních skladeb, psaných tradičním čtyřstopým jambem, je v ní použito alexandrinu. Óda je podepsána pseudonymem V e l e k n ě z l a t r i n y I n v a l i d a N i k o l a j I v a n o v (Жрец нужника Инвалид Николай Иванов).⁷ O autorství těchto příspěvků můžeme dnes těžko vyslovit konečný soud. Toliko podle stylu se dá předpokládat, že autorem veršovaných skladeb mohl být Lermontov. Próza je naopak psána tak primitivně a liší se tak výrazně od všech ostatních příspěvků, že se zdá, že dodatečně připsané Lermontovovo jméno bylo pravděpodobně aktem msty některého z postižených, jež si Lermontov bral ve svých lascivních poemách tak nemilosrdně na mušku.

Lermontovovy „*junkerské*“ *poémy* jsou psány v duchu tzv. „*barkovštiny*“, což je termín, označující v ruské literatuře erotické skladby lascivního charakteru, jaké psal v 18. století I. S. B a r k o v (1732—1768).⁸ Někteří významní soudobí sovětští badatelé si těchto komických poem cení především pro jejich realistický charakter a spatřují v nich kořeny pozdějšího Lermontovova vývoje směrem k realismu.⁹ Lermontov v těchto skladbách vychází ze životní reality, která mu byla důvěrně známa. Zpracovává skutečné události anekdotického charakteru s autentickými protagonisty. Samostatné ztvárnění je však důsledně naturalistické s řadou nepublikovatelných eroticky lascivních detailů. Skladby byly určeny jenom pro úzký okruh přátel

⁴ Potvrzuje to i B. A. M а н у й л о в, *Lermontov v Peterburge*, Л. 1964.

⁵ In: Атеей 1858, № 42, 289. П. Е. Щ е г о л е в, *Книга о Лермонтове*, вып. 1, Л. 1929, 154. Srov. komentář V. M. E j c h e n b a u m a k роémě Гошпиталь в cit. vydání, 659—699.

⁶ В и с к о в а т ы j П. А., М. Ю. *Лермонтов. Жизнь и творчество*, М. 1891. In: E j c h e n b a u m, tamtéž.

⁷ Originál časopisu, zachovaný v archivu časopisu Русская Старина, je uložen v ИРЛИ, Пушкинский Дом в Leningradě. V názvu země *Pereponija* se skrývá těžce přeložitelný erotický dvojsmysl.

⁸ И. С. B а р к о в, *Сочинения и переводы 1762—1764*, СПб 1872; рук. Девическая игрушка или собрание сочинений г. Баркова. В. А. M а н у й л о в, *Lermontov v Peterburge*.

⁹ В. А. M а н у й л о в, *Lermontov v Peterburge*. У. Р. Ф о х т, *Становление активного романтизма и критического реализма в русской литературе*. Реф. на степень доктора филолог. наук, АН СССР, М. 1966, 64—71.

z kadetky; přesto se však šířily opisy a podle svědectví současníků v pozdější době dokonce ovlivňovaly negativně Lermontovovu básnickou reputaci.¹⁰ Všechny tři poémy rozvíjejí tematiku blízkou *Nebezpečnému sousedovi* Puškinova strýce Vasilije Lvoviče Puškina (1811). Zatímco V. L. Puškin se soustřeďuje na líčení husarské bitky a nečekané noční šfáry ve veřejném domě, přičemž erotické momenty líčí jenom v lehkém náznaku, jsou u mladého Lermontova právě tyto prvky dominantou všech skladeb. U poémy *Lazaret* je použito žánrového označení „*пассаж*“; to by mohlo být uplatněno i u ostatních skladeb, v nichž výrazně převládá epický prvek. Ve všech třech případech jde o příběh rabelaisovského charakteru z nejintimnějších stránek života ostrílených a siláckých mladých kadetů. Je ovšem nutné zdůraznit, že skladby tohoto žánru jsou v Lermontovově díle jen školní epizodou.

Lermontovovy pozdější burleskní skladby včetně poémy *Mongo*, která bývala v minulosti k těmto skladbám neprávem připojována¹¹, jsou již koncipovány zcela odlišně. Jediné, co spojuje *Mongo* (1836) s těmito básnickými útvary, je anekdotický charakter vyprávění, zachycující skutečnou příhodu ze života mladých kadetů, kteří se vydali na nevydařenou noční návštěvu ke známé petrohradské baletce — do ní byl jeden z přátel, zvaný *Mongo*, zamilován. Jde tedy opět o autentickou událost, v níž básník, který zde sám vystupuje, používá dokonce skutečných přezdívek, pod nimiž byl spolu se svým bratrancem Stolypinem mezi přáteli znám. Stylisticky se tato poéma řadí k ostatním Lermontovovým burleskním skladbám, zvláště k *Paní důchodní z Tambova* (asi z r. 1837 nebo z počátku r. 1838, podle E. Gerštejnové již z r. 1836).¹² Vysloveně anekdotický charakter obou skladeb svědčí o tom, že mohly vzniknout ve stejné době. V obou poémách je tatáž deheroizace hrdiny i milostného vztahu, který je pro třetí nezúčastněnou osobu celkem nudnou záležitostí.

Paní důchodní z Tambova navazuje žánrově na Puškinovy skladby *Hrabě Nulin* a *Domek v Kolomně*. Strofickým útvarem — oněginskou slokou — se hlásí k Puškinovu *Oněginu*. Celá skladba je koncipována jako groteska, parodicky vyznívá i použití této strofy, která je často dodržována jen formálně — některé verše jsou v ní vytečkovány a poté následuje pokračování bez jakéhokoliv přerušení souvislosti. Podobně jako v *Byronově Beppovi* je i zde řešení manželského trojúhelníku zcela antiromantické — přistižený mileneц dostává místo vyzvání na souboj pozvání na partii whistu, v níž starý důchodní prohrává všechno včetně své krásné ženy. Stylisticky je však Lermontov bližší Puškinovi nežli Byronovi. Lermontov především neužívá takového množství extempore jako Byron, v jehož *Beppovi* tvoří

¹⁰ Висковатый, 185—186. Эйхенбаум, 660.

¹¹ Tak je tomu i ve vydání Ejchenbaumově.

¹² In: Э. Герштейн, *Тамбовская казначейша*. In: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, *Литературное наследство*, т. 58, АН СССР, М. 1952, 401—405.

odbočky téměř devadesát procent celé skladby. Lermontov zde spíš inklinuje k literární polemice, tak příznačně pro *Domek v Kolmně*. Jak bylo dokázáno textovým rozbořem,¹³ vyřídil si Lermontov závěrečnou ironickou poznámkou své účty s Bulgarinovou Severní včelou, která Puškinovi vytýkala nedostatek vášně. Skladba je koncipována jako parodie epigonského romantismu a při uplatnění důsledné realistické metody v detailním zpracování vyznívá jako absurdní groteska.

Ostatní skladby — starší *Saška* spolu se *„Začátkem poémy“* (podle posledních výzkumů je datován lety 1835—1836) a pozdější *Pohádka pro děti* (1839—1840) — se váží spíše k Byronovu *Donu Juanovi*, a to jak větším rozsahem, tak torzovitostí příhod, přičemž se však od něho liší specifickou kompozicí ve stylu „jarmareční střelnice“.¹⁴ Zatímco v *Donu Juanovi* se příběh vyvíjí v cestopisném sledu událostí, které provázejí hrdinovo putování, můžeme Sašku charakterizovat jako obrazy ze života ruského mládence, čímž práce připomíná ruské satirické povídky poloviny 17. století, které zřejmě navazují na legendy ze života svatých, ovšem v parodickém zpracování. Jisté souvislosti s oběma těmito žánry má pak značně transformovaná novela, veršovaná povídka a poéma 18. a 19. století, ovšem s nepoměrně propracovanější psychologií postav. Shodně přitom zůstává zaměření na jednoho ústředního hrdinu, podle něhož bývá skladba většinou pojmenována. Přitom ovšem některé detailní shody Sašky s Donem Juanem zůstávají, jak na to upozornil již Karel Krejčí.¹⁵

Všechny uvedené skladby patří k ariostovskému typu epiky. Kromě ironického tónu vyprávění a torzovitosti syžetu¹⁶ je pro ně příznačný i zvláštní strofický útvar. Zatímco Ariosto užil ve svém *Zuřivém Rolandovi* — stejně jako později Byron v *Donu Juanovi* — oktávy, vhodné podle Puškinovy výstižné charakteristiky „zklamaným očekáváním“, které přináší nová rýmová dvojice v posledním dvojverší, vytvořil zde Lermontov nový strofický útvar — *jedenáctiveršovou strofu*. Rytmicky — jde rovněž o pěti-stopý jamb — i rýmovým uspořádáním prvních pěti veršů (ababa) zřejmě navazuje na *oktávu*.¹⁷ Po nich pak následuje dalších šest sdruženě rýmovaných veršů.¹⁸

Saška s svým názvem zřejmě evokující stejnojmennou skladbu Poležajevovu, má ironický podtitul „нравственная поэма“. Na rozdíl od Byronova *Dona Juana* a částečně i Ariostova *Zuřivého Rolanda*, v nichž

¹³ In: Э. Герштейн.

¹⁴ Max Wehrli, *Základy modernej teórie literatúry*, SVKL, Bratislava 1965, 54.

¹⁵ Karel Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, ČSAV, Praha 1964, 328—331.

¹⁶ *Pohádka pro děti* zůstala nedokončena, *Saška* je takto stylizován. Teprve poslední výzkumy ukázaly, že torzo druhé kapitoly je vlastně začátkem jiné skladby. Э. Найдич, *Поэма Сашка*. In: *Творчество М. Ю. Лермонтова*, Наука, М. 1964, 132 по 148.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Podrobněji viz M. А. Пейсахович, *Строфическая организация поэм Лермонтова*, *Вопросы русской литературы*, Львов 1966. № 3, 72—78.

převládá ironie, rozpadá se Saška stylisticky do dvou plánů: ironicky satirického, přecházejícího až k naturalismu, a lyricky subjektivního, velmi blízkého vlastní básnickově reflexivní a přírodní lyrice. V některých motivech Lermontovovy skladby, zvláště v opěvování nezávislé lásky, bývá spatřován vliv filozofie Saint Simona a Rousseaua (dívka z nevěstince Tirza, kterou Saška miluje, je mu psychicky velmi blízká a chce si stejně jako on zachovat svou nezávislost;¹⁹ rousseauovský motiv obsahuje i Saškův černý sluha, který žil kdysi volně na březích Konga). V poemě je také řada autobiografických prvků — postava autora je velmi blízká hlavnímu hrdinovi. Saška studuje na moskevské univerzitě, bohatá teta, u níž žije, se velmi podobá Lermontovově babičce. Vážné verše, věnované Saškově charakteristice, zvláště tam, kde se mluví o jeho pozdější smrti, velmi připomínají Lermontovovu subjektivní lyriku. Saška je v podstatě týž vyděděnec ze společnosti, nepochopený ani v hodině smrti, jako sám autor. Některé partie věnované Moskvě jsou vlastně básnickou parafrází Lermontovova lyrického deníku. V jedné své próze Lermontov líčí, jak pozoroval Moskvu z věže Vasila Blaženého²⁰ — s podobnými obrazy setkáváme se též v Saškově (7. strofa, líčící kroužení vlaštovek kolem věže, nabývá charakteru až ódickeho). Takovéto lyrické pasáže jsou však vzápětí ironizovány obvykle kontrastním srovnáním typu:

Луна катится в зимних облаках
Как щит варяжский или сыр голландской.²¹

Podobná je též personifikace múzy, kterou básník nabádá, aby si zvedla své sukně hodně vysoko, když spolu budou vcházet do podezřelého domu, kde se schody chvějí a kde jim brání tlustá kuchařka, aby vešli. Ironické je rovněž líčení krásy dívek z onoho veřejného domu, o nichž nejdříve uvažuje, zda je lépe nazvat je dívkami nebo krasavicemi, načež se rozhodne pro druhé, aby tím více vyzněl verš:

Одна из них [красавиц] не вполне
Была прекрасна, но зато другая... (355)

Pro celou poemu je příznačný epický klid, ustavičná extempore stranou či do historie hrdinů. Např. líčí, z jakého prostředí pocházela Saškova milenka Tirza — její otec byl žid, který sloužil jako špión v ruské armádě a zabila jej náhodná kulka. Autorská ironie politického charakteru se nezastaví ani před tímto motivem, protože mnozí žida poté s povzdechem litovali:

¹⁹ In: Э. Найдич.

²⁰ Próza, podepsaná Юнкер Л. Г. Гусарского Полка Лермантов, vznikla v roce 1834 jako slohový úkol v hodině ruské literatury u prof. V. T. Plaksina. Je na ní patrný vliv četby románu V. Huga *Chrást Matky Boží v Paříži* (1831), který byl tehdy v Rusku velmi populární. In: Примечания к прозе, Собрание сочинений М. Ю. Лермонтова в 4 тт., т. 4, АН СССР, М.—Л. 1962, 660—666.

²¹ М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений* в 4 тт., т. 2, 353. Odtud cituji i dále.

Jeho žena po pěti měsících povila Tirzu a pojmenovala ji podle přání jednoho korneta. — V tomtéž duchu jsou líčeny i manželské a rodičovské vztahy v curriculum vitae Saškově. Všechny tyto stylistické rysy řadí Sašku ke světové saritické literatuře nejen veršované, ale i prozaické. Vzpomeňme jenom neustálých odboček anekdotického rázu v *H a š k o v ě Švejkově* nebo ve *Třech mužích ve člunu* Jerome Klapky *J e r o m e*, který je mimochodem také velmi citlivý k přírodním dojmům a nevyhýbá se ani filozofickým či psychologickým úvahám. V tomto smyslu navazuje moderní próza nepochybně na starou burleskní tradici. Domníváme se však, že to, čím se Lermontov liší od Byrona nejvýrazněji, je právě ona neustálá oscilace mezi ironií a tónem vážným až tragickým, který stejně jako častá sebeironie svědčí o tom, s jakým zaujetím Lermontov tyto skladby psal.

Porovnáme-li styl *Sašky* s tzv. *Začátkem poémy*, připojovaným podle editorské tradice jako nezakončená druhá kapitola *Sašky*, musíme se přiklonit k názoru,²² že jde skutečně o začátek jiné skladby zcela rozdílného typu. I když můžeme z osmi a půl jedenáctiveršových strof těžko usuzovat o charakteru celé zamýšlené poémy, přece jen je i z této expozice, líčící zcela realisticky jakýsi zchátralý moskevský dům, v němž kdysi kypěl život, zřejmé, že jde o skladbu jiného žánru. Celé torzo je psáno vážně, až elegicky, není zde ani stopa po ironii. Epický klid, jímž je neseno celé vyprávění, svědčí o tom, že mělo jít pravděpodobně o poému rázu historického, která je tematicky bližší *Pohádce pro děti* nežli *Saškovi*. Domníváme se, že proto není správné připojovat toto torzo mechanicky k Lermontovově burlesce.

Naproti tomu podstatně delší torzo o dvaceti sedmi jedenáctiveršových strofách s ironickým názvem *Pohádka pro děti* je *Saškovi* stylisticky velmi blízké. Jeho začátek silně připomíná *P u š k i n ů v Domek v Kolonně*. Je zde tatáž reflexe o básnické tvorbě. U Puškina se týká střofického útvaru, u Lermontova samého žánru poémy, o níž Lermontov konstatuje, že její sláva v současné době pohasla. K tomu pak ironicky dodává, že je směšné ztrácet s takovou hloupostí čas vzhledem k tomu, jak jsou v této zralé době všichni zaměstnáni. Celá skladba je ostatně záměrnou sebeironií vlastní básnické činnosti. Lermontov např. konstatuje, že básně sice nečte, že je však rád píše, přičemž tvorbu traktuje jako dětskou hru:

Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм — как например на ю (492)

Podobně je stylizován ideový záměr celé poémy, kterou autor koncipoval jako parodii na *Démona*.²³ Psychologicky to ovšem nic nedokazuje, protože

²² In: Э. Найдич.

²³ E. Najdič z toho usuzuje, že skladba vznikla později než *Démon*. In: *Спор о Демоне*, Литературная Россия 5/6, 1968, № 27, 287, 16—17.

stejným motivem mohla být i básníkovy snaha odreagovat sebe sama od příliš tragického traktování tématu, jak to ostatně ve skladbě sám doznává,²⁴ tedy totéž, co vedlo Lermontova i jiné romantiky k tomu, aby vedle svých skladeb vážných psali současně nevázanou a sebeironickou burlesku. Motivů sebeironie je zde celá řada — sešit s Démonem se někde ztratil — asi jej žerou myši — démon není podobný čertovi, ale aristokratovi. Ironicky se cituje také démonovo vyznání lásky nad dívčím ložem. Lermontov v něm dokonce užívá téhož čtyřstopého jambu na rozdíl od celé skladby, psané jambem pětistopým. Parodii je rovněž historie lásky démona, který podoben Asmodeji z *Le Sage* o va románu *Kulhavý ďábel*²⁵ létá nad Petrohradem, až najde bojarský dům, charakterizovaný podobně jako v Začátku poémy. V něm žije nyní jen mlčenlivý a přísný stařec se svou mladičkou dcerou. Ani na ní není nic tajuplného. Její sny jsou zcela realistické — zdá se jí o prvním plese. Nervózními přípravami na tuto významnou společenskou událost pak torzo končí — reflexí nad tím, co je to velký svět. Některými stylistickými rysy, především četnými extempore, připomíná poéma Byrona.

V Lermontovových burleskních skladbách postoupil proces konkretizace ruské romantické poémy nejdále. V tomto směru Lermontov navázal vědomě na Puškin a, který již na rozdíl od Byrona začleňuje své postavy do záměrně neexotického prostředí (srov. jeho *Hraběte Nulina* nebo *Domek v Kolonně s Byronovým Beppem* nebo *Donem Juanem*). Především pro tento charakteristický rys bývají tyto skladby označovány za realistické. Značným sklonem k elegičnosti, příznačným zvláště pro Sašku, se však Lermontov od svých ruských i zahraničních předchůdců v žánru burleskní poémy značně liší. Po této stránce je Lermontov dalekým předchůdcem A. P. Čechova. Tradici žánru odpovídá absence folklórních motivů, tak příznačných pro ostatní Lermontovovu lyrickoepickou tvorbu. Naopak ironický postoj k milostným vztahům, které mnohdy nabývají absurdních forem, je v souladu s tendencí posledních poém vážných, v nichž milostný motiv ustupuje do pozadí, až posléze v *Novici* mizí úplně. Na rozdíl od skladeb vážných, v jejichž struktuře převládá subjektivní prvek, projevu

²⁴ Srov. 6. sloku, končící dvouverším:

Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами; (494)

O tom, že záměr přetvořit satiricky Démona vznikl velmi záhy, svědčí též následující plán z r. 1831, spjatý zřejmě s Pohádkou pro děti. In: *Собрание сочинений в 4 тт., т. 4. 667*: Мемор: написать длинную сатирическую поэму: приключения демона.

²⁵ Alain-René Le Sage, *Le Diable boileux*, Paris 1907. Srov. odkaz na tento román v 1. sloce Začátku poémy:

... — Сладкое смятенье
В душе моей, как будто в первый раз
Повлю прыгунью рифму, и потяю,
В досаде призываю Асмодея. (411)

se často buď přímou formou monologů (jak je tomu u Byrona), nebo tzv. „falešných dialogů“, plnicích touž funkci, převládá v burlesce objektivní vyprávění, přerušované v tradici žánru řadou extempore. V tomto směru sehrálo v ruské literatuře roli pravděpodobně silné žánrové povědomí, vzniklé v době intenzivního zájmu o francouzskou osvícenskou literaturu, především o *Voltaire*, jehož vliv se projevil již u Radiščeva a poté velmi markantně v rané Puškinově burlesce. Týž kompoziční princip uplatňuje ovšem i *Byron*, i soudobá humoristická a satirická literatura, takže jde o základní stylistický prvek daného žánru.

B. EXOTICKÉ A HISTORICKÉ POÉMY M. J. LERMONTOVA

Na rozdíl od svého velkého předchůdce A. S. Puškina, u něhož jsou exotické poémy toliko jednou nedlouhou epizodou, vymezenou prakticky básnickovým pobytem v jižním vyhnanství, tvořil je L e r m o n t o v, mnohem výraznější romantik nežli Puškin, po celý svůj život. Markantně je to vidět už při pouhém početním srovnání. Proti čtyřem Puškinovým poémám z let 1820 až 1825 stojí *patnáct* poém Lermontovových. Spolu se *šesti* poémami historickými, žánrově velmi příbuznými, představují *dvě třetiny* všech Lermontovových básnických povídek. Je třeba ovšem podotknout, že zatímco u Puškina jde o díla zcela zralá, která dodnes patří ke skvostům ruské poezie, zahrnuje počet poém uvedených u Lermontova obsáhlou skupinu skladeb raných, nesoucích stopy jeho učednických let. Většina z nich byla otištěna po autorově smrti ve druhé polovině 19. století, takže ve své době byla téměř neznáma. Tím spíše nám však takový materiál může pomoci vysledovat, jak se tento žánr v Lermontovově díle formoval a co jej spojuje s domácí i zahraniční literární tradicí. Již B. E j c h e n b a u m dokázal ve své monografii *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki* (Leningrad 1924), jak Lermontov užíval v rané tvorbě své rozsáhlé čtenářské erudice nejdříve v oblasti ruské a poté i západoevropské literatury nejen jako podnětů k vlastní tvorbě, ale přímo též jako materiálu vhodného k opracování. Podrobným textovým rozbořem byla prokázána Lermontovova záliba v citování někdy i celých veršů z nejrůznějších skladeb. Často se uvádí vlastní básníkův výrok, z něhož je patrné, že druhořadá domácí literatura jej brzy přestala v tomto směru uspokojovat, a že se proto počal dychtivě obracet k literárním zdrojům cizím. Jeho situace byla ulehčena tím, že měl dobré jazykové znalosti. Kromě tehdy běžné francouzštiny znal už v jinošském věku slušně německy (Lermontovova první chůva byla Němka) a hlavně anglicky. Z jeho korespondence je známo, že už ve šlechtickém penzióne v Moskvě četl Shakespeara v originále,¹ k čemuž záhy přistoupilo silné okouzlení Byronem.² Stejně tak je však zřejmé, že jako překladatel se Ler-

¹ Srov. dopis M. J. Lermontova jeho tetičce M. A. Š a n - G i r e j a s i z února 1830. М. Ю. Л е р м о н т о в, *Собрание сочинений в 4 тт.*, т. 4, АН, М.—Л. 1962, 357—450. Lermontov zde kritizuje nedostatečný překlad Hamleta do francouzštiny i do ruštiny a zdůrazňuje hry v originále.

² Nejblíže vztah k Byronovi měl Lermontov v letech 1830—1832, překládá však z jeho díla až do r. 1836. Na rozdíl od předchozích ruských překladatelů Kozlova a Žukovského, jimž byl Byron vzdálen, měl k němu Lermontov velmi blízko, proto jsou jeho překlady mnohem zdařilejší. Srov.: А. Ф е д о р о в, *Творчество Лермонтова и западные литературы*, Литературное наследство № 43—44, 1941, 129—226.

montov k Byronovi již po r. 1836 nevracel a že v poslední fázi své tvorby inklinoval spíše k H. Heinovi³ jako mistru romantické ironie.

Lermontovy exotické poémy se dají členit jednak podle jejich lokalizace, jednak podle námětů a jejich zpracování. Většina z nich se místem děje váže na Kavkaz, který znal Lermontov již od dětství z autopsie. Několik ostatních z raného údobí jeho tvorby navazuje na tradici poém a balad ruských, které od dob Žukovského vyhledávaly s oblibou prostředí Litvy (s ním je ostatně spjata převážná většina Lermontových poém historických) nebo Skandinávie, které do ruské literatury uváděl Baťuškov spolu s Baratynským. S četbou Byrona souvisí téma mořských vlků a korsárů a s rodinnou legendou o tajuplném španělském předkovi záliba v prostředí španělském, která se projevila jak v raných redakcích *Démona*, tak v první Lermontovově tragédii.

Na Lermontovově rané epické tvorbě je patrné to, co je příznačné pro většinu začínajících autorů, že totiž ve zkratce prodělává celý předchozí básnický vývoj. Lermontovy první poémy jsou ještě stylisticky do jisté míry poplatny *preromantické tradici* typu *Žukovského*, i když Lermontov vědomě navazuje na současnou romantickou literaturu. Již *Ejchenbaum* dokázal, že i v těch případech, kdy Lermontov cituje takové autory jako I. I. Dmitrijeva, I. I. Kozlova nebo Baťuškova, vybírá jen obraty, které jej uspokojují, a současně je výrazně modernizuje.⁴ Přestože jsou rané Lermontovy poémy stylisticky značně nevyvážené, takže někdy připomínají spíše slohová cvičení, je na nich patrné už to, co je příznačné i pro pozdější Lermontovovu epickou tvorbu — silná lyričnost, která je tak výrazná, že např. v první poémě *Čerkěsi* (1828), kterou psal Lermontov ve svých čtrnácti letech, působí jednotlivé sloky jako samostatné lyrické básně, líčící romantickou kavkazskou krajinu. Lermontov přitom nepochybně čerpal z vlastních kavkazských dojmů, které musel mít v té době v živé paměti z dětských zájezdů na Kavkaz do Pjatigorska, kde byla letní usedlost babiččiny sestry. Stylisticky je poéma značně poplatná dobové *preromantické* módě. Časté jsou zde obrazy zapadajícího slunce, vycházející večernice, jsou tu nezbytní kamzíci i vlk, prchající do svého doupěte před lovcem, ozývá se kukačka a do této idylly zcela nečekaně zazní (asi vlivem *Ludmily Žukovského*) zlověstné půlnoční kráčení havrana, které se nese nad Těrekem, hučícím v hloubi divokých skal. Na preromantickou tradici ukazují též některá *epiteta* (*черная мгла, холодная мгла, я спал под холодной мглой, брата бледна тень, черный вран*). K literárnímu stylu konce 18. století patří i některé inverze:

Лишь ядра русские ревут
Над их, ужасно, головой.⁵

³ Srov. tamtéž.

⁴ Srov. Б. М. Эйхенбаум, *Лермонтов*, Л. 1924.

⁵ М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в 4 тт.*, т. 2. Поэмы, АН СССР, М.—Л. 1962. 15. Podle tohoto vydání cituji i dále.

Syžet je velmi jednoduchý a zůstává pro autora zcela *vedlejší* záležitostí. Je jenom podkladem pro rozvíjení tu přírodních, tu bitevních obrazů. O psychologii hrdiny nemá autor zatím zájem — rozvíjí toliko jeden základní motiv — touhu čerkeského knížete po vysvobození zajatého bratra, který se mu zjevuje ve snu.⁶ Poéma končí tragicky jako ostatně většina Lermontových vážných skladeb. Přes celkovou stylistickou nevyváženost tohoto prvního pokusu, poplatného řadě literárních vzorů, dávají tu některé verše tušit budoucího velkého básníka. Zajímavé je, že již zde se objevuje jeden ze základních metaforických archetypů Lermontovovy lyriky, příznačný ostatně i pro Byrona (srov. jeho *Daura*) — motiv *utrženého listku neseného větrem*, ovšem ještě bez onoho symbolického sepětí s duší vykořeněného člověka:

Лишь ветра тихим дуновеньем
Сорван листок летит, блестит,
Смущая тишину паденьем (11)

K soudobé literární tradici hlásí se Lermontov otevřeněji názvem své následující poémy *Kavkazský zajatec*, která se však od stejnojmenné Puškinovy poémy, z níž často cituje či parafrázuje některé verše, liší syžetově i stylisticky. Lermontov volí vědomě řadu rozdílných detailů — např. jiné prostředí. Zatímco u Puškina je zajatec hluboko v horách, kam ryk boje nezaléhá, situuje Lermontov děj na *břeh Těreku*, přímo za bitevní linii. U Puškina jde o osamělého zajatce, kdežto Lermontovův hrdina se setkává se skupinou stejně postižených soukmenovců; s nimi pase čerkeská stáda. U Puškina se o zaměstnání zajatce nemluví. Lermontov mění syžet tak, že jej dělá závislejší na předchozí literární tradici, již se Puškin, jak je to zřejmé z jeho korespondence, vědomě vyhnul.⁷ Především uvádí do děje další postavu, kterou činí odpovědnou za tragické rozuzlení — otce čerkeské dívky. Děj je poněkud zjednodušen, protože čerkeská dívka se zajatci vyznává ze svých citů až tehdy, když jej přichází osvobodit a prchá spolu s ním. Vrhá se do vln teprve poté, když je zajatec, který ji stejně jako u Puškina nemiluje, zastřelen jejím otcem, jenž se tak stává hlavním viníkem. *Psychologie* hlavního hrdiny je značně *potlačena*. To je jeden ze základních rysů Lermontovových skladeb, v nichž zájem o duševní život hlavních postav ustupuje do pozadí. Mladý lyrik se snaží uplatnit především *romantická ličení krajiny*, což zvláště ostře kontrastuje s Puškinovou střízlivostí a s jeho smyslem pro reálnou psychologii postav. *Závěr* Kavkazského zajatce přejal Lermontov z Byronovy *Abydoské nevěsty*.⁸ Avšak zatímco u Byrona vyplývá otcovo utrpení logicky z celé skladby, jde u Lermontova

⁶ И. Розенкранц, *Мотив одиночества у Лермонтова*, *Slavia* 1927, 100—107.

⁷ Srov. rukopis dopisu A. S. Puškina Gnědičovi z 29. dubna 1822: In: *Полное собрание сочинений в девяти томах*, под ред. Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского, т. 4 *Поэмы*, 490—491.

⁸ В. М. Жирмунский, *Байрон и Пушкин*, 36.

jen o *dobatečně naroubovaný motiv*. Líčení smrti čerkeské dívky naopak připomíná osud *Shakespeareovy Ofélie*:

И дева с шумом исчезает,
Покров лишь белый vyplывает,
Несется по глухим волнам:
Остаток грустный и печальный
Плывет, как саван погребальный,
И скрылся к каменным скалам. (38)

Pro styl Lermontovovy rané tvorby je příznačná snaha po uplatnění *přírodních i psychických efektů*. Projevilo se to nejen v poémách, ale i v jeho dramatech a próze (srov. např. román *Vadim* a tragédii *Španělé*). Lermontovovi šlo zřejmě o jakousi literární polemiku s nejvyššími literárními kapacitami. Obdobně totiž pracoval i v poémě *Korsár* (1828; 1859), poplatné jak Puškinovi, tak Byronovi. Z Byrona tentokrát přejímá název poémy a hlavní postavu vydědence ze společnosti, u něhož zesiluje jeho pocity osamělosti. Zatímco Byronův Konrád miluje a je milován, což tvoří světlý protipól jeho krutosti, je Lermontovův hrdina zcela osamělý. Z *Puškínových Bratří zbojníků* přejímá Lermontov *motiv ztráty milovaného bratra*. Láska se zde objevuje jen v náznaku a nikoli jako síla očisty a vykoupení, ale ve vši své tragičnosti jako nenaplnitelná možnost, dopředu zatracená hříšným životem *Korsára*. Jinou variantou *Puškínových Bratří loupežníků* je následující poéma *Zločinec (Prestupník, 1829; 1859)*, která je stejně jako *Korsár* koncipována coby *monologická zpověď* hrdiny, což je základní kompoziční znak *Byronových východních poém*, s úspěchem užívaný řadou ruských básníků, především *Rylejevem* a *Puškinem*. Na rozdíl od *Lermontovova Korsára*, sociálně determinovaného velmi mlhavě (je to loupežník i pirát) je hrdina *Zločince* atamanem lupičské bandy, který při jedné z pitek vypravuje o svém životě. Děj se odehrává podobně jako v *Bratřích loupežnicích* kdesi v Rusku a některá přirovnání nasvědčují tomu, že Lermontov využíval i ruského *zbojnického folklóru*. Takový je např. závěr básně:

И нож мой, нож окровавленный
Воткну смеясь в дубовый стол! (60)

Puškin hledá sociální příčiny, které přivedly oba bratry — chudé sirotky — k loupežnickému řemeslu, Lermontov ponechává tyto motivy zcela bez povšimnutí. V tomto směru je mnohem výraznější romantik. Zajímají jej teď i později — podobně jako *Byrona* a jako většinu pravověrných romantiků — především lidské *vášně*. Motivace konání lidí nachází výhradně v oblasti psychické. V *Korsárovi* to byl stesk po zemřelém bratrovi a z něho vyplývající pocity naprosté osamocení a vykořeněnosti hrdiny. Ve *Zločinci* jde o pozměněné téma *Tristana a Isoldy*, ovšem ve variantě *Byronově*. Lermontov zde nepochybně užil motivu z *Byronovy Parisiny*, kde jde rovněž o konflikt mezi otcem a synem pro synovu lásku k maceše,

končící smrti obou milenců. Parisina musela na Lermontova silně zapůsobit, protože některé motivy i básnické obrazy převzaté odtud se úporně udržují také v pozdějších Lermontovových poemách, zvláště v *Bojarovi Oršovi*.

K Byronovu v *Korsárovi* se Lermontov vrací ještě jednou po delší době zvláštní monologickou poemou *Námořník* (Morjak, 1832; zkráceně otištěna r. 1851, v plném znění r. 1913). Od ostatních raných prací se liší tato poema jak výraznou lyričností a praktickou absencí syžetu, tak vybroušenou strofickou formou. Na rozdíl od většiny Lermontovových lyrickoepických děl, psaných vesměs v nestejně dlouhých strofických útvarech různých rýmových formací, je *Námořník* sevřen do přísných norem *oněginské sloky*. Je to spíše lyrická apoteóza moře než poema ve vlastním smyslu slova. Ke Korsárovi hlásí se jednak motem, jednak osamoceným hrdinou, který je však již natolik izolován ve svém já, že se cítí volný jen v jekotu vln. I zde je ono *tragické traktování lásky*, pro Lermontova příznačné, podle něhož je každý cit draze placen bolestí. Vyjadřují to verše:

Все чувства тайной мукой полны:
И всякий плакал, кто любил:
Любил ли он морские волны
Иль сердце женщинам дарил! (161—162)

V tomto směru je Lermontov tragičtější nežli Puškin i Byron, jejichž mnozí hrdinové poznali šťastnou lásku.

Monologického charakteru jsou i poemý *Džulio* (1830; částečně otištěna r. 1860, v plném znění r. 1891) a *Zpověď* (*Isповěď*, 1831; 1887). Mají společný osud — obě totiž vešly téměř beze zbytku do pozdějších Lermontovových básnických povídek, což je rovněž jeden ze základních rysů Lermontovovy tvorby. Poéma *Džulio* je zajímavá též jinak — pro některé motivy se pokládá za první předzvěst tragédie *Maškaráda*. Celkově je to však skladba značně eklektická. Vykonstruované je *švédsko-italské* prostředí i komplikovaný příběh hrdinových lásek, v němž na *preromantickou* tradici ukazuje jak posmrtné zjevování milé, která zemřela z nešťastné lásky, tak hrdinovo uzdravení na jejím hrobě. Torzo *Zpovědi* patří k okruhu Lermontovových děl situovaných do *Španělska*. Odehrává se stejně jako Byronův v *Don Juan* nedaleko řeky Guadalquiviru, kde sedí v klášterním vězení mladý mnich, nespravedlivě odsouzený za blíže neurčený zločin. Jádrem poemý je zpověď hrdiny, vyjadřující jeho pohrdání zemí i nebem, kam by nevstoupil, kdyby se přesvědčil, že tam není jeho milovaná; její jméno zmizí neprozrazeno spolu s jeho smrtí. *Motiv* hrdinovy zpovědi před smrtí, užitý Byronem v *Đaurovi*, nalezneme u Lermontova několikrát. To, co bylo fragmentem ve *Zpovědi*, stává se obhajobou životního poslání Arsenije v *Bojarovi Oršovi* a životním kredem *Novice*. Do obou těchto poem ostatně přešly některé verše *Zpovědi*.

Pod bezprostředním vlivem *Bachčisarajské fontány* vznikla Lermontova poema *Dvě nevolnice* (*Dvě невольницы*, 1830; 1910), ličící ve dvou

krátkých zpěvech příběh známý z Puškina. Jen hrdinky jsou jiné národnosti. Místo polské kněžny Marie je zde krásná Řekyně Zaira, kterou zabíjí žárlivá Španělka Guinara. Výběrem národností i místem děje — *Cařihradem* — stojí tedy Lermontov blíže Byronovi nežli Puškinovi, líčícímu krymské chánství, jehož perlou byla krásná a mstivá Gruzinka Zarema. Lermontovova poéma se liší od Puškina stylem. Puškinova *Bachčisarajská fontána* je mnohem epičtější, vypravuje se zde celý příběh se všemi podrobnostmi až ke krutému trestu, který stihl Zaremu. Lermontov toliko naznačuje dramatickým dialogem mezi chánem a Řekyní základní milostný konflikt; jeho řešení pak nechává zaznít jen jako jeden disonantní tón horké jižní noci, kterou dovede s takovým mistrovstvím vystihnout. Jde tedy spíše o útvar dramaticko-lyrický.

Mnohem významnější je cyklus Lermontovových exotických poém, inspirovaných Kavkazem. Je to celkem šest poém, které svým rozsahem i významem daleko přesahují skladby, o nichž jsme dosud mluvili. Je to dáno především tím, že vedle raných básnických povídek, jako je *Kally*, *Aul Bastundži*, *Izmail-Bej* nebo *Chadži-Abrek*, sem tematicky patří taková mistrovská díla, jako je *Zběh* a hlavně *Novic*. V Lermontovových kavkazských poémách se poprvé v evropském romantismu objevuje téma *krevní msty*, pro islámské oblasti tak příznačné. To je ústřední námět hned první poémy *Kally*, čerkesky „*vrah*“. Název je odvozen z turkotatarského „*kanly*“ = *krvavý*. Je to nevelká skladba (šest slok nestejně dlouhých, asi o čtyřiceti verších), jejíž hrdina — mladý Adži — nepatří k silným osobnostem. Jeho pomsta na Akbulatově rodině nevyplývá z jeho vnitřního přesvědčení — plní ji toliko jako těžkou povinnost, aby vyhověl mullovi, který jej přesvědčuje, že je to jeho životní poslání. Zlom u hrdiny nastává tehdy, když zabíjí mladou Akbulatovu dceru — za ni se pak mstí již z vlastního přesvědčení — a to na samém mullovi, který je ironizován i po smrti. Jeho žena si našla jiného, na jeho náhrobku je posměšný epitaf. Ani Adži však nenachází vykoupení. Žije osaměle vysoko v horách a nikdo mu neřekne jinak než *Kally*.

Příkré odsouzení krevní msty obsahuje i poéma *Chadži-Abrek* (1833 až 1834), shodou okolností první Lermontovova tištěná poéma (Bibliotěka dlja čtěníja, 1835). Je již psychologicky komplikovanější. I zde byl hrdina posléze vyhoštěn z lidské společnosti (*Abrek* = *vyvržený*). V tomto směru Lermontov navázal na Puškinovy *Cikány*. Tentokrát však již není hrdina poémy obětí, nýbrž nelítostným lstivým vrahem, který se nespokojí mstou na svém protivníkovi, nýbrž trestá ho vraždou milované. Zloba Chadžiho tak zasáhne i dívčina otce, který do jeho rukou svěřil dceřinu záchranu. Na rozdíl od kompozičně jednoduchého *Kally* jde zde tedy již o složitou kombinaci osudů a charakterů, i když sama skladba je svým rozsahem spíše komorní.

Kompozičně i psychologicky nejkomplicovanější exotickou poémou M. J. Lermontova je *Izmail-Bej* (1832; 1843), který je současně jeho nejdelší

lyrickoepickou skladbou. Má tři zpěvy o 33—37 nestejně dlouhých slokách. K Byronovi se hlásí jak podtitulem „*восточная повесть*“, tak dvojitým motem — z *Đaura* a *Lary*. Prostřední zpěv je uvozen citátem z *Marmiona* W. Scotta, svědčícím o tom, že Lermontov v duchu romantické tradice věřil v duševní čistotu přírodních národů. Poéma měla reálný podklad v osudu kabardinského knížete Izmaila-Beje Atažukina, který získal vzdělání v Rusku, nebyl však po příjezdu domů zabít svým bratrancem Roslambekem-Misostovem, jak je tomu ve skladbě, na niž je zřetelně patrný vliv Lermontovovy romantické četby. Lermontov zřejmě nepočítal s otištěním tohoto díla. Svědčí o tom skutečnost, že některé verše uplatnil v pozměněné podobě v poémách *Aul Bastundži*, *Zběh*, *Novic* a *Démon*. Hlavní hrdina má psychologicky velmi blízko k Puškinovu *Kavkazskému zajatci* — s tím rozdílem, že jde o jeho zrcadlový odraz. — Kavkaz je hrdinovým domovem; vrací se tam s touhou pomáhat při jeho osvobození, i když se srdcem stejně pustým jako zajatec. I on zanechal v dálce svoji lásku, avšak jeho vztah k ní je komplikovanější, nežli je tomu u zajatce, který zůstal věren svému prvotnímu citu. Izmail-Bej se novému milostnému vztahu brání, protože chce život obětovat své zemi. V Rusku zanechává dívku, která po jeho odchodu zešílí, nikdy o ní nemluví, ale *talisman z jejích vlasů* nosí na prsou až do smrti stejně jako kříž, který jej teprve po smrti usvědčí ze zrady. Tento motiv spojuje Lermontovovu poému s Byronovým *Đaurem*. Naopak z *Lary* přejal Lermontov postavu oddaného sluhy, který jediný zůstává svému pánu věren až do smrti, kdy se teprve odhalí, že šlo o přestrojenou dívku. U Lermontova je zápleтка koncipována jinak. Hrdinka je nejdříve představena ve své dívčí podobě. (Její jméno Zara má zvukově velmi blízko k názvu Byronovy poémy *Lara*, v níž jde ovšem o jméno mužského hrdiny.) Teprve později se v čerkeském táboře objevuje jako jinoch Selim (totéž jméno nese hrdina Byronovy *Abydoské nevěsty*). O chlapeckém přestrojení svého důvěrného přítele se Izmail-Bej dovídá až tehdy, když jej dívka křísí těžce raněného po prohrané bitvě. Různorodost literárních vlivů se projevila jak v psychologické nevyváženosti hlavního hrdiny, tak v některých nejasnostech a logických skocích v syžetové linii (nemotivovaný odchod Zary ze scény, náhodná smrt hlavního hrdiny apod.). V podstatě jde o dílo nezralé, jako je prozaický román *Vadim*, který vznikl bezprostředně poté v letech 1833—1834. Svůj podíl na tom měla nepochybně i délka poémy. Všechny pozdější Lermontovovy básnické povídky (s výjimkou nezakončeného *Sašky*) jsou kompozičně mnohem sevrěnější a stylisticky hutnější.

Taková je již další kavkazská skladba *Aul Bastundži* (1833—1834; částečně otištěna r. 1860, v úplnosti r. 1883), která na *Izmaila-Beje* navazuje také jmény hrdinů Selim a Zara. Od většiny Lermontovových poém, psaných čtyřstopým jambem, liší se i svou formou. Lermontov v ní totiž užil oblíbeného rozměru italské renesance — *oktávy*, psané pětistopým jambem. Tento útvar vyzkoušel Lermontov již dříve, v úvodu k poémě *Poslední syn volnosti*

(1830).⁹ Lermontov se tak stal vedle Puškina¹⁰ jedním z prvních autorů, kteří kultivovali tuto obtížnou formu. *Aul Bastundži* je také jediná Lermontovova poéma věnovaná bezvýhradně vášni. Jde o vztah jednostranný, který je tím silnější, s čím většími překážkami se setkává, až nakonec se mění v prudkou nenávisť, ničící nejen sám předmět lásky, ale i vše, co s tím souvisí. Prvotním podnětem k této poémě byla básníkovi totiž kavkazská pověst o tom, jak byl vypálen Aul Bastundži. V osmdesáti dynamických oktávách, rozdělených do dvou zpěvů, podařilo se Lermontovovi vytvořit mistrovské dílko romantické lásky a msty.

Kavkazskou pověstí o zbabělém Garunovi, který uprchl z bitvy, aniž pomstil smrt svých blízkých, je inspirována poéma *Zběh* (*Beglec*, 1837; 1846). Autor tentokrát *kavkazský folklór* vědomě zdůrazňuje. Projevilo se to jak v podtitulu „*horská legenda*“, tak v celkovém stylu poémy. Lermontov volí *přirovnání* folklórního typu:

Гарун бежал быстрее лани,
Быстрее, чем заяц от орла (461)

Využívá *trojí gradace*: Garun se třikrát marně pokouší nalézt útočiště — v domě umírajícího přítele Selima, své milé a poté své matky; vždy je však tvrdě odmítnut, když vychází najevo, že je zrádce. Nakonec umírá vlastní rukou na prahu rodného domu, kam nebyl vpuštěn. Ani jeho tělo ani duše nenacházejí klid, protože Garun porušil zákon koránu. V této skladbě — stejně jako v následujícím *Novici* — podařilo se Lermontovovi nejvýrazněji zachytit psychiku kavkazských islámských národů, které mohly tak dlouho hájit svoji nezávislost jen díky tomu, že jejich džigiti dovedli být tvrdí sami k sobě.

Rousseauovský filozofický názor, patrný ve většině Lermontovových kavkazských poém, projevil se najmarkantněji v *Novici* (Мцыри, 1839; 1840). Je to vrcholné Lermontovovo dílo v tomto žánru. Motiv svobody lidské osobnosti je tu demonstrován na psychice přírodního člověka, spoutaného zákony společnosti jemu cizími. Svým byronovsky monologickým charakterem navazuje *Novic* na *Zpověď* a na *Bojara Oršu*. Naopak ostatní jmenované kavkazské poémy zachovávají vesměs (až na některé úseky v Izmaili-Beji) charakter objektivního vyprávění, daný již tím, že jsou všechny koncipovány jako místní pověsti. Zdůrazňují to i podtituly, které pro ně Lermontov volí. Poéma je nevelkého rozsahu. Má dvacet šest nesterjně dlouhých slok (od deseti do padesáti veršů). Je psána jako většina Lermontovových poém čtyřstopým jambem. Od ostatních skladeb se však liší výrazně mužskými, vesměs sdruženými rýmy, jimiž nabývá na důraznosti. Ve většině ostatních poém

⁹ М. А. Пейсахович, *Строфическая организация поэм Лермонтова*, Вопросы русской литературы, Львов 1966, № 3, 72—78.

¹⁰ Srov. Jeho *Domek v Kolomenském*, 1830; 1833. Oktáva byla tehdy ostatně propagována i teoreticky. In: С. П. Шевырев, *О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение*, Телескоп 1831, № 12.

střídá Lermontov mužské a ženské rýmy.¹¹ Kromě prvních dvou slok, líčících prostředí, kde se děj odehrává, a události, jež mu předcházely, tvoří celou poému výpověď umírajícího hrdiny. Vyplývá z toho výrazně řečnický charakter, podtržený častými otázkami a zvoláními. Hrdinou je novic, od dětství vychovávaný v klášteře. Toto křesťanské zarámování, volené záměrně pro přiosvětlení konfliktu, protože hrdina pochází ze svobodných islámských oblastí, zanechalo své stopy i v obraznosti poémy. Již *moto* o předčasné smrti je převzato z bible (z *Knihy královské*). Psychologicky velmi citlivě, vzhledem ke klášternímu prostředí, kde hoch vyrůstal, jsou volena přirovnání, jichž Novic ve svém vyprávění užívá: hory kouří za ranního svítání jako oltáře, do propasti vedou stupně, po nichž kráčel jen zlý duch, když svržený s nebes zmizel v podzemí. Nebe bylo tak čisté, že bylo možno vidět let anděla.¹² Tyto náboženské motivy spojují Novice s *Démonem*, na němž Lermontov v té době ještě pracoval. Svým duchem je to však poéma nesmírně vitalistická — životem se tu platí právě ve jménu svobodného života. Ještě více nežli prvků náboženských využil Lermontov v Novici své folklórní erudice. Dávno byl vysledován podíl *kavkazského folklóru* na této poémě. Soubor novice s pardálem je založen na motivech *gruzínské lidové poezie* — chevsurské písně o tygrovi a jinochu, která se stala podkladem eposu *Šoty Rustaveliho Hrdina v tygří kůži*.¹³ Pro kompozici Novice je příznačná tříступňová gradace: setkání s Gruzínkou, soubor s pardálem, tragické zakončení útěku u bran kláštera, kam se hrdina vrátil jako v bludném kruhu. Lermontovův oblíbený motiv písně, odlišné stroficky i rytmičky, hraje i zde důležitou roli. Píseň rybky tvoří v podstatě peripetii, formulovanou jako chvilkové smíření s osudem. Tím více vlastenecky pak vyznívá odbojný závěr. Poéma je koncipována jako lyrická výpověď jinocha, citlivě vnímajícího přírodu ve všech proměnách. Lermontov měl možnost rozehrát celou škálu přírodních obrazů nesmírné plastičnosti a síly, v nichž tím více vyniká psychika hlavního hrdi-

¹¹ Střídavého rýmu užívá Lermontov v katrenech *Píseň rybky*. In: М. А. Пейсачович, *Строфическая композиция поэмы Лермонтова Мцыри*, Вопросы русской литературы, Львов 1967, № 2 (5), 97—103.

¹² М. Ю. Лермонтов, *Мцыри*:

Я видел горные хребты,
Причудливые, как мечты,
Когда в час утренней зари
Курились, как алтари (472)

Туда вели ступени скал,
Но лишь злой дух по ним шагал
Когда, низверженный с небес,
В подземной пропасти исчез. (476)

В то утро был небесный свод
Так чист, что ангела полет
Прилежный взор следить бы мог; (477)

¹³ Ираклий Андроников, *Лермонтов*, М. 1951, 144—145.

ny. Známý motiv *listku utrženého bouří* je zde aktualizován jako *paralelismus osudu sirotka*, vyrůstajícího v cizím nepřátelském prostředí. Hrdinovo odhodlání k boji je podtrženo jeho touhou měřit své síly s blesky a hromem, protože nic nemůže nahradit krátké, ale živoucí přátelství mezi srdcem a bouří. Básnická obraznost tak mnohonásobně umocňuje základní filozofickou koncepci hrdiny jako syna hor. Je to dílo hluboce vlastenecké, odhalující tragédii člověka, který bez domova nemůže žít. Skladba vyznívá jako vášnivá obhajoba svobody a práva člověka na sebeurčení.

Chronologicky a do značné míry i tematicky se k L e r m o n t o v o v ý m exotickým poémám řadí šest skladeb historických. První tři: *Oleg* (1829; úryvek otištěn r. 1859, v úplnosti r. 1889), *Dva bratři* (1829; úryvky otištěny r. 1859, celé r. 1881) a *Poslední syn svobody* (1830; 1910) zůstaly jen v torzech. Ze zamýšlené poémy o kyjevském knížeti Olegovi byly napsány jenom tři varianty úvodu. Ani v nejdelším třetím úryvku se Lermontov dále nežli k expozici nedostal. Tematicky souvisí toto torzo s P u š k i n o v o u *Pisní o moudrém Olegovi (Pesň o veščem Olege)* a s R y l e j e v o v o u duňou *Moudrý Oleg (Oleg veščij)*.

K oblíbenému tématu ruských děkabristů sáhl Lermontov i v poémě *Poslední syn svobody (Poslednij syn volnosti)*, v níž je vlastně zašifrován ohlas ruských šlechtických revolucionářů. Epigrafem z *Đaura* se i tentokrát Lermontov hlásí k Byronovi. Podobně jako v *Korsárovi* jde o osud vyhnanců, vyvržených ze společnosti. U Lermontova je však všechno transponováno do ruské pověsti o pololegendárním hrdinovi *Vadimovi Chrabrém*, který se r. 864 postavil proti knížeti Rurikovi. Jeho povstání bylo potlačeno. Lermontov traktuje Vadima v duchu tragédie J. B. K ů a ž n i n a *Vadim Novgorodskij* či v duchu stejnojmenné dumy K. F. R y l e j e v a jako soudobého vlastence, odhodlaného bit se s nadvládou Varjagů na život a na smrt. Mladý Lermontov se tak v jednom ze svých prvních básnických děl přihlásil otevřeně k děkabristické tradici v ruské literatuře. Torzem zůstala také poéma *Dva bratři (Dva brata, 1829; úryvek 1859, celé 1881)*. Jde zde rovněž o motiv žárlivosti dvou bratří, z nichž jeden druhému odloudil milou. Poéma je ovšem na rozdíl od dramatu, odehrávajícího se v současnosti, transponována do doby pohanské. O tom, že jde o prostředí ruské, svědčí jak oslava svátku *Lady*, tak skutečnost, že předmětem obdivu i sporu obou bratří je zajatá *Finka*, kterou bratři přivezli společně z válečné výpravy. I v tomto torzu jsou nejlepší verše věnovány lyrické krajinomalbě. *Finskou tematikou* zde Lermontov navazuje na B a r a t y n s k é h o.

Vlastenecky je také koncipována poéma *Litvinka* (1832, úryvky otištěny r. 1869, v úplnosti r. 1882). Typem hrdinky se blíží *Mickiewiczově Grazině*, avšak syžetově je zcela odlišná.¹⁴ Obě hrdinky mají stejné vlaste-

¹⁴ Polský badatel J. B o r s u k i e w i c z upozornil na to, že Mickiewiczův vliv nelze přeceňovat. In: *Lermontov a Polska*, Przegląd Humanistyczny, XV, 1971, Nr. 1/82, 98 až 113.

necké citění a jsou stejně státné — jejich životní osudy jsou však rozdílné. Přestože Lermontov Mickiewiczovo dílo, právě v té době přeložené do ruštiny, nepochybně znal a dal se jím inspirovat, osvědčuje se i na něm *Е ж е н б а у м* v poznatek, že syžetů měl Lermontov vždy dostatek.¹⁵ Blíží jsou i obě poémy rytmicky. *Jedenáctislabičnému* verši Gražiny se velmi podobá *pětistopý jamb* Litvinky. Děj Litvinky se odehrává za rusko-litvských válek v 15.—16. století, což ji spojuje s pozdější známější Lermontovou poémou *Bojar Orša*. Patří ke třem Lermontovovým dokončeným historickým poémám. *Litvinka* i *Bojar Orša* jsou koncipovány podobně jako Lermontovovy exotické skladby. Doba i prostředí, v němž se děj odehrává, jsou v nich celkem podružné. Nejdůležitější je hrdinův charakter. Jak v Gražině, tak v Litvince stojí v centru děje silné ženské osobnosti, svým typem dosti blízké české legendární *Šárce*. Obě zasahují jistým způsobem do politického dění své doby a obě užívají lsti k tomu, aby svého cíle dosáhly. Svým poměrem k partnerům se však zcela liší. Zatím co Gražina je vdaná a s mužem ji spojuje oboustranný hluboký citový vztah, žije Litvinka v zajetí vášnivě ji milujícího muže, k němuž ona však cítí jen odpor. Proto 'využívá první příležitosti k tomu, aby se mu pomstila. Lermontov zde opět rozvíjí své oblíbené téma *msty a vášně*, příznačné pro téměř všechny jeho exotické a historické poémy. Také rozuzlení obou poém je odlišné. Gražina, podněcována vlasteneckým citěním, vede za zády svého muže v jeho výzbroji bitvu, je raněna a umírá v jeho náručí. Litvinka Klára prchá za pomoci svých soukmenovců ze zajetí, a když se poté střetne se svým partnerem (nesoucím oblíbené Lermontovovo jméno Arsenij) na bitevním poli, slibuje svou lásku komukoli, kdo ji první ukáže Arsenijovu krev. U Lermontova tedy neumírá sama hrdinka, nýbrž muž, který vsadil všechno na svou milostnou vášeň, a domníval se, že dívku lze získat silou a bohatstvím. Jeho smrti želí jen věrná žena v dalekém klášteře, kam ji zapudil a na niž on sám by si nikdy nevzpomněl.

Dekorativnost historické situace, do níž je dílo zasazeno, je ještě markantnější u *Bojara Orši* (1835—1836, poprvé otištěna s cenzurními zásahy roku 1842). Poéma je uvozena motem z *Byronovy Parisiny*, která zanechala své stopy i na díle samotném. Lermontov převzal odtud *motiv zrazeního šepotu a msty*, i když základní situace je zde na rozdíl od raného Zločince jiná. Zatímco u Byrona jde o lásku syna k maceše (což Lermontov uplatnil v Zločinci), tvoří v Bojarovi Oršovi milenecký pár bojarova dcera a hoch neznámého původu, jehož se bojar před lety ujal. Přesto jsou si Byronův Hugo s Lermontovovým Arsenijem velmi blízcí — oba pociťují své nerovnoprávné postavení v domě — Arsenij z důvodů sociálních, Hugo z důvodů osobních, protože je nemanželským synem, jehož zavržená matka zemřela zoufalstvím. Láska obou mladíků je současně aktem msty. Oba vyjadřují stejné pohrdání ve velmi podobném *monologu před vynesením roz-*

¹⁵ Б. М. Э ж е н б а у м, Л е р м о н т о в.

sudku. Jejich další osudy jsou však již rozdílné. Hugo byl na otcův rozkaz popraven a otec jeho smrtí trpí i poté, když se znovu ožení a má jiné syny. Arseniji se podaří uprchnout a jeho trest se naplní až tehdy, když se setkává s mrtvou milou. Také obě hrdinky jsou si blízké a způsob jejich odhalení je podobný. Parisinu usvědčí *šeptané vyznání ve snu*, které vyslechne její zárlivý manžel, bojarovu dceru prozradí *milostný šepot*, vyslechnutý za dveřmi otcem. Z Parisiny přejal Lermontov i *smrteľný výkřik hrdinky*, jaký nikdy nevylétne dvakrát z téhož hrdla. Tento sugestivní motiv zapůsobil na Lermontova tak mocně, že ho uplatnil téměř ve stejné formulaci za obdobných situací třikrát — v poémách *Kally*, *Zpověď* a *Bojar Orša*, v němž je tato pasáž téměř doslovně přejata ze Zpovědi. J. Borsukiewicz upozornil v citované stati na skutečnost, že Lermontov užil znění velmi blízkého příslušné pasáži z Mickiewiczova *Konráda Wallenroda*. A skutečně — Byronova pasáž o Parisině výkřiku je toliko součástí dalších dvou velmi sugestivních obrazů, které se nevyškytují ani u Mickiewicze ani u Lermontova. Byron totiž nejdříve líčí Parisininy oči, které zaplnila slza tak obrovská, jaká nikdy neskanula z lidského oka. Teprve poté přechází k líčení toho, jak chce podvkrát marně promluvit, až nakonec dlouze vykřikne a padne k zemi jako kámen nebo socha, jako věc, která nikdy nežila, jako monument Azovovy ženy. Byron tedy zvukový vjem zarámoval do dvojího tropu zrakového, který nepřevzal ani Mickiewicz ani Lermontov. Mickiewicz vyšel v podstatě jen z jednoho Byronova verše: "*Then burst her voice in one long shriek.*" (Srov. obdobný verš z *Abydoské nevěsty*: "*Burst forth in one wild cry — and all was still.*"¹⁶) Ten pak rozvedl do filozofické reflexe o tom, jak takový výkřik působil na náhodného posluchače. Tuto objektivaci neznámého svědka, jehož očima je výraz nazírán, přejal Mickiewicz v poněkud přestylizované podobě rovněž z Byrona — z citovaného motivu slzy, nad niž se každý, kdo ji uviděl, podivil, jak mohla skanout z lidského oka. Poněvadž jde o zajímavý případ básnické transformace, uvedeme si všechny příslušné pasáže.

Byron, *Parisina*, 1815:

But every now and then a *tear*
 So large and slowly gathered slid
 From the long dark fringe of that fair lid,
 It was a thing to see, not hear!
 And those who saw, it did surprise,
 Such drops could fall from human eyes.
 To speak she thought — the imperfect note
 Was choked within her selling throat,
 Yet seemed in that low hollow groan
 Her whole heart gushing in the tone.
 It ceased — again she thought to speak,
 Then burst her voice in one long shriek,

¹⁶ *The Works of Lord Byron*, John Murray, London 1904, vol. III, 206. Z téhož vyd. cituji i dále.

And to the earth she fell like stone
Or statue from its base o'erthrown.
More like a thing that ne'er had life, —
A monument of Azo's wife, —¹⁶

A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, 1827:

I w tejto chwili przebil wieży ściany
Krzyk nagły, mocny, przeciągły, urwany, —
Z czyjej to piersi? wy się domyślicie;
A kto by slyszal, odgadnalby snadnie,
Ze piersi, z ktorých taki jęk wypadnie,
Już nigdy więcej nie wydadzą głosu:
W tym głosie całe ożwało się życie (III/519—520)

M. Ю. Лермонтов, *Каллы*, 1830—1831:

Чей это стон? Кто так простонет —
И не последний в жизни раз?
Кто, услышав такие звуки,
До гроба может их забыть?
О, как не трудно различить
От крика смерти — голос муки! (121—122)

M. Ю. Лермонтов, *Исповедь*, 1831:

Когда ж унылый звон проник
В обширный храм — то слабый крик
Раздался, пролетел и в миг
Утих. Но тот, кто услышал,
Подумал, верно, иль сказал,
Что дважды из груди одной
Не вылетает звук такой! . . .
Любовь и жизнь он взял с собой. (158)

M. Ю. Лермонтов, *Боярин Орша*, 1835—1836:

Мучительный, ужасный крик
Раздался, пролетел — и стих.
И тот, кто крик сей услышал,
Подумал, верно, иль сказал,
Что дважды из груди одной
Не вылетает звук такой. (312)

Z *Konráda Wallenroda* mohl Lermontov přejmout v Bojaru Oršovi také *motiv věže*, do níž se však Mickiewiczova hrdinka uvězní sama dobrovolně. Obě díla se také dotýkají, i když velmi různorodě, historie *Litvy*. Zato syžet *Konráda Wallenroda* je zcela odlišný jak od *Bojara Orši*, tak od *Posledního syna svobody*, s jehož děkabristickou tematikou spojuje *Konráda Wallenroda* podle *Borsukiewiczze* kromě několika detailů stejný „*ложный историзм*“, což je ovšem příznačný rys romantického pojetí historie vůbec. Ke srovnání Lermontovových a Mickiewiczových poém můžeme ještě dodat, že na rozdíl od vyhraněně romantické filozofické i stylistické koncepce básnických poví-

¹⁷ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 2, 1949, 136.

dek Lermontovových pocítujeme u Mickiewicze ještě značný podíl *klasicismu*. Projevilo se to jak v rovině stylistické, tak v řešení základních konfliktů. Mickiewiczovi hrdinové obětují vesměs svoji lásku a osobní štěstí vlastenecké povinnosti (tak je to v Gražině i v Konrádu Wallenrodovi), což bylo ovšem motivováno v té době především politickou situací Polska jako porobeného státu. Mickiewicz inklinuje ještě občas — stejně jako jeho o rok mladší vrstevník Puškin — k *antickým rozměrům*. Tak např. *píseň barda* v Konrádu Wallenrodovi je psána *hexametrem*. Toto metrum se u Lermontova nevyskytuje ani jednou. Bojar Orša je naopak blízký ruskému folklóru, což jej spojuje s *Písní o caru Ivanu Vasiljeviči*, transponovanou do téhož historického období Ivana Hrozného. Jsou zde takové folklórní motivy, jako je postava sluhy Sokola, vyprávějíciho alegorickou pohádku, temná věž, čníci nad Dněprem, která se stává dívčinou hrobkou. Toho všeho je ovšem užito jenom jako kontrastu ke světu mimopohádkovému, který zlověstně vítězí — pohádka se vypravuje jenom proto, aby napověděla dceřin poklesek, Orša provokuje Arsenije, aby vyhledal jeho dceru, která podle jeho slov nejí a nepije, jen čeká na milého. Chce ho takto tím otřesněji zdrtit, až nalezne dívčinu kostru na lůžku důvěrně známém, což je obraz příznačný spíše pro tvorbu pololidovou, libující si v podobných naturalistických výjevech zkázy. Sám bojar Orša, veliký ve své lásce i mstě, by mohl být otcem stejně nesmlouvavého kupce Kalašnikova a ve své krutosti bratrem Ivana Hrozného. Je to tedy postava blízká hrdinům historických písní, na něž Lermontov vědomě navázal právě v *Písní o caru Ivanu Vasiljeviči*. Postavou Arsenije, přejatou ze *Zpovědi* a pokračující v *Novici*, řadí se Bojar Orša naopak k typu *byronských poém o osamělých vykořeněných hrdinech*. V tomto směru však jde Lermontov dále nežli Byron a Puškin, jejichž romantičtí hrdinové jsou vesměs schopni milovat. Sobeckostí Arsenije, který se o osud své milé zajímá až po náhodném setkání s jejím otcem, ukazuje Lermontov druhou tvář romantické lásky, libující si spíše *ve vášni samé*, nežli v jejím předmětu.¹⁶ V tomto směru je Arsenij první předzvěstí ironika lásky Pečorina. Stejně zákonité je také to, že Lermontov nakonec dospěl k absenci milostného motivu, jak se to projevilo v poémě *Novic*.

Vrcholem Lermontovových historických poém je výrazně folklórně stylizovaná *Píseň o caru Ivanu Vasiljeviči* (*Pesňa pro carja Ivana Vasiljeviča*, 1837; 1838). Tato skladba sehrála podobnou mezní roli ve vývoji ruské folklórní poémy jako o osmnáct let dříve Puškinův v *Ruslan a Ludmila* (1820). Žánrově je to však skladba zcela jiná. Zatím co Puškin navázal na tradici rytířských eposů typu *Ariostova Zuřivého Rollanda*, které osvícensky karikoval a obohatil koloritem pohádkovým, zůstává skladba Lermontovova v rovině ruských *historických písní hrdinských*. Více nežli kdekoli jinde vychází zde Lermontov z domácí literární tradice, na tento žánr velmi bohaté. V záplavě epigonských skladeb, rozměňujících tvůrčí prin-

¹⁶ E. Fischer, *Původ a podstata romantismu*, Praha 1966, 181—193.

cipy Puškinovy, však Lermontovova poéma ční zcela osaměle.¹⁹ Ostatně skladbu podobného typu nenalezneme ani u W. Scotta, Byrona či Shelleyho, ani u romantiků německých či francouzských.²⁰ Takoví autoři, čerpající z lidové slovesnosti v celé své tvorbě, jako byl R. Burns, mají v ruské literatuře obdobu spíše v N. G. Gygánovovi (*Russkije pěsni N. Cyganova*, 1834) a A. V. Kolcovovi (*Stichotvorenija*, 1835) nebo v drobné epice Puškinově. Lermontovova Píseň o caru Ivanu Vasiljeviči je poéma ojedinělá nejen v ruském, ale i v evropském literárním kontextu. Na rozdíl od epických zpracování pohádek, jak je známe z pera Puškinova a Žukovského, kteří vesměs přebásňovali již hotové pohádkové náměty, vytvořil Lermontov poému zcela originální, kterou pouze stylizoval jako historickou píseň z doby Ivana Hrozného. Folklórní ráz je podtržen jak příznačným „předzpěvem“, oslavujícím cara a představujícím hrdiny poémy i hostitele s hostitelkou, tak závěrečnou zdravicí hospodáři, hospodyni a všemu lidu křesťanskému. Příznačné je též členění poémy do tří zpěvů, zakončených podvkrát veselým refrémem, vybízejícím shromážděné ke zpěvu. Tragický patos třetí části je zmírněn závěrečnou lyrickou poetizací opět folklórně tradiční — kupec Kalašnikov je pochován na rozcestí a každý, kdo projde kolem jeho klenového kříže, si na něj vzpomene — starý se pokřičuje, mladý zvažní, děvče zesmutní a muzikanti zazpívají písničku. Lermontov využívá tradičního rozměru ruské lidové epiky — tóniky o třech přízvucích s daktylským zakončením. Děj je retardován četnými opakováními (typu anafory, epifory a palilogie), zápornými přirovnáními a paralelismy. Jsou zde uplatněna mnohá epiteta stálá, obvykle v postpozitivním postavení. To všechno dodává poémě slavnostního tragického zabarvení, násobeného ještě stylizovanou charakteristikou psychologie postav, blízkou ikonomalbě. Poéma oslavuje nejvyšší morální hodnoty prostého člověka, který si dovede za všech okolností uhájit svoji důstojnost. I tato etická stránka přispěla k tomu, že v Lermontovově Písni o caru Ivanu Vasiljeviči dosáhla nejen ruská, ale vůbec evropská historická poéma folklórního typu svého kulmi-načního bodu.

Folklórní orientace ruské historické a do značné míry i exotické poémy je jedním ze základních specifických znaků, jímž se liší od analogických žánrů v západoevropských, ba i v západoslovanských literaturách. Vzpomeňme například, že nejvýraznější česká byronská exotická poéma Máchův v Máj je teritoriálně i stylisticky zcela neutrální a „strašný lesů pán“ je psychicky pravým světoobčanem, blízkým většině hrdinů Byronových. Jinak je ovšem zájem o folklór v české romantické literatuře velmi silný, projevil se však především v lyrice a epice typu ohlasového a v bala-

¹⁹ А. Н. Соколов, *Историческая поэма в народном стиле*. In: *Очерки по истории русской поэмы 18 и первой половины 19 в.*, М. 1955, 462—484.

²⁰ Sborník literárních mystifikací P. Mériméa La Guzla, Paris 1827, je zcela jiného typu. Puškin použil tohoto sborníku jako podkladu pro svou sbírku *Песни западных славян*, 1832.

dách, což je žánr pěstovaný také v literatuře německé (Bürger, Goethe) a anglické (Coleridge, Wordsworth). Ve francouzské literatuře je situace zcela specifická. Literatura umělá byla v průběhu 17. a 18. století od folklóru natolik izolovaná jazykově i zájmově, že až na malé výjimky nebyla lidové slovesnosti v první polovině 19. století věnována žádná pozornost. Výraznější zájem o ni projevili v polovině 19. století až G. Nerval. Ani v druhé polovině 19. století, kdy nastává rozkvět francouzské folkloristiky, nepronikl folklór do písemnictví průrazněji. Z básníků, kteří k němu měli vztah, můžeme uvést Verlaina, Paula Forta a Apollinaira, z prozaiků Anatola France.²¹ Romantická poéma zůstala ve Francii folklórem nedotčena. Můžeme vůbec konstatovat, že nejsilnější oscilace v oblasti lyrickoepických a epických žánrů byla mezi písemnictvím a folklórem v literaturách východoslovanských a jihoslovanských (z nich hlavně u Srbů), kde byla tradice domácí lidové epiky nejsilnější. (Vzpomeňme na Ševčenkovy *Hajdamáky* a na Njegošův *Horský věnec*.) V oblasti romantické poémy dosáhlo evropské písemnictví v tomto směru svého vrcholu v tvorbě M. J. Lermontova. Na rozdíl od Byrona, který své „východní poémy“ jen zasazoval do exotického rámce řeckých či islámských oblastí, aniž se snažil proniknout do jejich etniky, jejímž výrazem je právě folklór, je Lermontovův postoj zcela jiný. Ve svých nejlepších historických poémách, jako je *Bojar Orša* a *Píseň o caru Ivanu Vasiljeviči*, navazuje plně na tradici folklóru ruského, zatímco v řadě exotických poém čerpá z lidové slovesnosti kavkazských národů, s níž měl možnost seznámit se již v dětství. Proto není divu, že Lermontov tak často zpracovává pověsti jednotlivých kavkazských národů — *kabardinskou* v *Izmaili-Beji*, *čerkeskou* v *Aulu Bastundži*, *čečenskou* v *Chadži Abrekovi* a ve *Zběhu*. Na motivech *gruzinského folklóru*, především chevsurské písně o zápase jinocha s tygrem, je založena poéma *Novic*. Příklady bychom mohli rozšířit i na Lermontovovu poému filozofickou, především na jeho *Démona*, v němž je rovněž využito *kavkazského folklóru*. V tomto směru postoupil proces ozvláštňení, specifikace ruské romantické poémy mnohem dále, nežli tomu bylo u Puškina. V jeho *Kavkazském zajatci* není po čerkeském folklóru ani stopy, a dokonce i tzv. *čerkeská píseň*, kterou si zpívají místní děvčata, připomíná spíše oblíbený žánr ruského hudebního romantismu — *romanci*. Totéž se dá říci o *Tatarské písni z Bachčisarajské fontány*, i když se její čtyřveršová strofa blíží více písni nežli šestiverší skladby předchozí. Není také divu, vždyť obě tyto skladby byly inspirovány jen krátkodobým zájezdem Puškina na Kavkaz a na Krym, které proto básník mohl vnímat jenom jako turista a citlivý básník. Blížší byl Puškinovi již folklór *cikánský*, což našlo svůj výraz v písni *Zemfiry*, a samozřejmě *ruská lidová*

²¹ Otakar Novák, *Francouzská literatura a lidová poezie*. In: H. Jelínek, *Zpěvy sladké Francie*, Praha 1965, 7—17.

slovesnost, která poznamenala předzpěv jeho *Bratři zbojníků* (1821).²² Tyto náznaky Puškin později mnohem výrazněji rozvedl v žánrech folklóru blízkých, jako je *píseň*, *balada* či *pohádka*, kterou spolu s Žukovským rouboval na útvar poémy; tu ovšem v tomto případě téměř zcela zbavil její lyričnosti. Lermontov využil těchto podnětů a vytvořil z nich specifikum své tvorby v žánru lyrickoepické poémy.

U Lermontova se dovršil proces *konkretizace romantické poémy*. Zatímco u Byrona je prostředí, do něhož se jeho hrdinové dostávají, jen vnější kulisou, která sice harmonuje s jejich duševním stavem, avšak není s nimi nijak blíže spjata, je tomu částečně již u Puškina, ale hlavně pak u Lermontova právě naopak. Lermontovovi hrdinové jsou do značné míry determinováni v čase a prostoru. Jsou psychologicky i teritoriálně velmi reální. Jsou ovládnáni doktrínami svého okolí, i když se jim vnitřně staví na odpor (např. krevní msta v Kally). Jsou mentálně spjati se svým prostředím a dobou. Tak např. poéma *Zběh* by se těžko mohla odehrávat někde jinde nežli právě na Kavkaze, kde se odvaha cenila u džigitů nejvýše.²³ Stejně tak hrdina poémy *Novic* přesvědčuje právě tím, že pochází z hor, kde se za každou píď uhájené země platilo krví, i když to samozřejmě v žádném z těchto případů nevylučuje obecnější platnost těchto děl. Místní a historickou konkrétností i reálností postav dostala se romantická poéma ke svému *kulminačnímu bodu*. Dál už pak mohla pokračovat jen v podobě *symboliky*, jak se to v době novoromantismu počátku 20. století stalo u *symbolistů* (z ruských básníků např. u A. B l o k a), anebo přejít do polohy *realistické*, jak je tomu do značné míry v Lermontovově burlesce anebo v Puškinových poémách ze třicátých let či posléze v tvorbě Někrasovově.

Lermontov sice užívá ve svých exotických a historických poémách téhož *kompozičního principu*, jak se ustálil ve vývojové linii od *anglické lidové balady* přes Coleridge a W. Scotta v Byronových *východních poémách*, avšak přece jen s jistými specifickými rysy. V základním tématu hrdiny je bližší Byronovi nežli Puškinovi, který ve většině svých jižních poém dáva hlavnímu hrdinovi silné protihráče.²⁴ Lermontov věnuje veškerou pozornost vždy jenom jednomu hrdinovi. Filozofická egocentričnost je provázena takovými zásadními kompozičními znaky, jako jsou *dlouhé monology* anebo „*falešné dialogy*“,²⁵ které vlastně suplují roli monologů. Souvisí to s faktem již mnohokrát konstatovaným, že Lermontov vytváří jen řadu va-

²² Na tuto etnografickou lokalizaci, příznačnou pro W. Scotta a Puškina, upozornil již V. Žirmunskij. U Byrona a německých romantiků postřehl v podstatě opačnou tendenci. Stylizovaných lidových písní, do nichž vkládali svůj subjekt, užívali jen proto, aby přerušili epickou linii vyprávění. In: В. Жирмунский, *Байрон и Пушкин*, 77—78.

²³ Zajímavou analogii bychom si mohli uvést z antické historie, kde podobný osud stihl jedině dva bojovníky z řad Spartanů, kteří přežili bitvu u Thermopyl.

²⁴ В. Жирмунский, *Байрон и Пушкин*.

²⁵ V. Žirmunskij užívá označení „ложный диалог“, *Байрон и Пушкин*.

riant téhož odcizeného, osamocенého, nespokojeného a mnohdy i deklaso-
vaného hrdiny — což je ovšem rys, příznačný vůbec pro romantickou lite-
raturu, v níž hraje subjekt autora prvořadou roli. S tím rovněž souvisí zá-
kladní fakt romantické poémy — *druhotná role syžetu*. Byron dokonce
záměrně pokračuje ve středověké aristovské tradici a v některých přípa-
dech, např. v *Daurovi*, začíná stručným prozaickým shrnutím obsahu. Po-
dobně je tomu v Coleridgeově *Skládání o starém námořníkovi*, kde je
celý text balady provázen prozaickým komentářem. Lermontov v tomto
směru navázal spíše na básnickou praxi Puškinovu. U obou básníků pozoro-
ujeme totiž přesné kompoziční rozlišení mezi poémami vážnými a burlesk-
ními. Zatímco Byron uplatňuje v obou typech poém zhruba týž princip,
tj. přerušuje tok děje řadou digresí filozofického, politického či lyrického
charakteru, usilují Puškin a Lermontov ve svých skladbách o kompozičně
ucelený tvar a extempore nejčastěji ironického či satirického rázu užívají
výhradně v burlesce, kam tradičně patří. V tomto směru sehrálo v ruské
literatuře roli pravděpodobně silné žánrové povědomí, vzniklé v době inten-
zivního zájmu o francouzskou osvícenskou literaturu, především o Vol-
taira, jehož vliv se projevil již u Radiščeva a poté velmi markantně v rané
Puškinově burlesce. Z tohoto důvodu odpadla i nutnost jakéhosi stručného
úvodního libreta, které i Byron uplatňuje spíše proto, aby zdůraznil, že po-
kládá syžet poémy za druhotnou záležitost, než aby fakticky pomáhal čtenáři
při orientaci v složitých dějových zápletkách, tak typických pro Ariosta, pa-
rodujícího staré rytířské eposy.

Dalším významným rysem zralých Lermontovových skladeb, částečně Bo-
jara Orši a *Písně o caru Ivanu Hrozném* a výrazně *Novice*, je *potlačení mi-
lostné zápletky*, která hrála v Byronových „východních poémách“ prvořadou
roli. U Lermontova tomu tak bylo v rané fázi jeho tvorby; později je u něho
milostný motiv postupně čím dál tím více zatlačován do pozadí v souvis-
losti s tím, jak se autorův zájem soustřeďoval na psychologickou analýzu
a ještě častěji sebeanalýzu hlavního hrdiny.

V metricke pokračuje Lermontov v tradici Byronově a Puškinově. Ve vět-
šině skladeb užívá rozměru, který se stal pro evropskou romantickou poému
příznačný — *čtyřstopého jambu*. Jen zřídka jej zaměňuje jambem *pětisto-
pým*, jímž Byron psal častěji. Lermontov ho užil celkem ve čtyřech poémách:
ve skladbě *Poslední syn svobody*, *Džulio*, *Litvinka* a v *Aulu Bastundži*, psan-
ém oktavou. Častěji volí Lermontov toto metrum v básnických povídkách
burleskních.²⁶ Zcela výjimečná je v Lermontově tvorbě *Píseň o caru Ivanu
Vasiljeviči*, psaná veršem *tónickým*. Po stránce strofické navazuje Lermontov
v podstatě rovněž na evropskou tradici tohoto žánru, kterému nejvíce
odpovídaly útvary astrofické. Jen v některých svých raných poémách Ler-
montov vyzkoušel *oněginskou sloku* (*Oleg*, 1929; 2 věnování k I. red *Dé-
mona*, 1929; *Námořník*, 1832). Ze zralých skladeb je tímto strofickým útva-

²⁶ М. А. Пейсахозич, *Строфическая организация поэм Лермонтова*, 72—78.

rem napsána *Paní důchodní z Tambova* (1837—1838).²⁷ Ještě méně je v Lermontovově díle zastoupena *oktáva* (I. varianta *Posledního syna svobody*, 1830; *Aul Bastundži*, 1833). Již B. E j c h e n b a u m upozornil na to, že i ve své lyrice Lermontov nejvíce experimentoval během své rané tvorby.²⁸ Neoriginálnějším útvarem, který si Lermontov sám vytvořil, byla *jedenácti-
veršová* sloka, kterou později uplatnil ve svých třech skladbách burleskních (*Saška*, 1839; *Začátek poémy*, 1839 a *Pohádka pro děti*, 1840).²⁹

Lermontovy exotické a historické poémy se zařazují svérázně do evropského literárního kontextu. Taková mistrovská díla, jako je *Píseň o caru Ivanu Vasiljeviči*, *Zběh* a *Novic* patří k vrcholným číslům evropské romantické poémy, která je předzvěstí nástupu nových literárních směrů a metod.

²⁷ М. А. Пейсахович, *Онегинская строфа в поэмах Лермонтова*, *Филологические науки* 1969, № 1, 25—38.

²⁸ В. М. Эйхенбаум, *Лермонтов*, 37, upozorňuje na to, že kolem r. 1830 Lermontov užíval: „... трехдольные размеры с вариациями анакруз и с внутренними рифмами“.

²⁹ М. А. Пейсахович, *Строфическая организация*, 75—88, srov. předchozí kap.

C. FILOZOFICKÉ POÉMY

A. K SROVNÁVACÍ GENEALOGII MOTIVU DÉMONA
V POÉMÁCH M. J. LERMONTOVA A ALEXANDRA BLOKA

Zatímco ve všech ostatních žánrech poémy měl Lermontov v ruské literatuře své předchůdce, v oblasti poémy filozofické byl zjevem zcela ojedinělým. Určitou blízkost tomuto žánru snad můžeme spatřovat ve *Vadimovi* V. A. Žukovského a v jeho překladech z Klopstocka a Thomase Moora či v poémách A. I. Podolinského. Žádná z těchto skladeb však nedosahuje té umělecké a myšlenkové síly, jaká je příznačná pro Lermontovova Démona. Na své následovníky pak musel Lermontov čekat více než půl století, kdy se s vlnou novoromantismu dostal ke slovu symbolismus, usilující o zachycení podobných stavů lidské psychiky.

Je-li Lermontov osamělý v tomto směru v ruské literatuře, neznamená to, že by tomu tak bylo i v evropském kontextu. Tam je situace právě opačná. Biblický motiv o andělu svrženém s nebe pro svou revoltu proti bohu se objevuje v různých variantách v romantické literatuře anglické, francouzské i německé. Do ruské literatury jej poprvé uvedl V. A. Žukovskij svým překladem úryvku z Klopstockovy *Messiady*, který otiskl r. 1814 pod názvem *Abbadona*. V r. 1821 vydal překlad druhé části poémy T. Moora *Lalla Ruk Raj a Peri* pod názvem *Peri a anděl*, za nímž pak následoval r. 1831 překlad *Peri*. Stejného tématu i obdobného názvu použil A. I. Podolinskij ve své epigonské poémě *Div a Peri* (1827), k níž posléze napsal pokračování pod názvem *Smrt Peri* (1837). Vztah M. J. Lermontova k těmto dílům je značně rozdílný. B. T. Udodov správně usuzuje, že na Lermontova mohla stěží výrazněji zapůsobit těžkomyslná skladba Klopstockova stejně tak jako Miltonův *Ztracený ráj*. Kajícný „padlý anděl“ *Div* z poémy Podolinského, kterému bůh posléze odpouští, Lermontova zřejmě spíš provokoval k básnické polemice, i když některé vedlejší motivy skladby jej mohly inspirovat.¹ Ju. V. Mann dokázal typologickým srovnáváním poetiky Lermontovových poem s předchozím vývojem ruské poémy, že *Démon* a *Mcyri* jsou přímými protiklady elegických hrdinů Žukovského a Podolinského. Navazují spíše na poémy J. A. Baratynského.² Ze soudobé západoevropské romantiky byly Lermontovovi zřejmě nejbližší poémy T. Moora, především *Láska andělů* (1814—1832), i Byrona (*Nebe a země*, 1821). K nim se řadí básnická povídka Alfreda de Vigny *Éloa* (1823). S těmito díly Lermontova spojuje téma lásky andělů k pozemšťanům (Byron, Moore), či naopak nebeské divky ke svrženému andělovi — Luciferovi (Éloa). Na Alfreda de Vigny navazuje podobnou tematikou *Lamartine* (*La Chute d'un Ange*, 1838) a V. Hugo dvěma svými eposy z padesátých let, vydanými však až posmrtně (*La Fin de Satan*, 1855—1856; 1886, *Dieu*, 1855—1856; 1891). Uvedené poémy V. Huga měly tvořit trilogii spolu s jeho *Legendou věků* (1859, 1877, 1883).

¹ Б. Т. Удодов, М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы, Воронеж 1973, гл. О демонологической традиции в русской поэзии 20-х—30-х гг. 19 в.

² Ю. В. Манн, *Поэтика русского романтизма*, Наука, М. 1976, 197—232.

Ještě více obdoba má základní myšlenková koncepce Démona jakožto *ducha vzpoury*. V této rovině se stýká s Byronovým *Kainem* i *Manfredem* i s Goethovým *Faustem* stejně tak jako s dílem, jež všem těmto skladbám předcházelo — s Miltonovým *Ztraceným rájem*. Zkoumáním těchto souvislostí se zabývala řada ruských i zahraničních badatelů od konce 19. stol.³ Již V. D. Spasowicz a Alexej Veselovskij ocenili pozitivně podíl Byronovy tvorby na utváření a rozvíjení Lermontovova talentu. Zatímco Spasowicz, uplatňující metodu biografickou, uznává silnou básnickou působivost Démona,⁴ Alexej Veselovskij posuzuje dílo z hlediska etického. Zdůrazňuje, že na rozdíl od Byronova Kaina Lermontov nevdechl svému hrdinovi protest, který by jej zařadil mezi lidové vůdce začátku 19. stol.⁵ M. Zdziechowski spatřoval v Démonovi především problém náboženský. Pokládal jej za výraz básnickovy víry i jeho pochybností. Podobně jako A. Veselovskij je i Zdziechowski přesvědčen o vyšší morální hodnotě takových Byronových hrdinů, jako jsou Manfred a Kain, kteří bojují ve jménu štěstí všech. V Lermontovově protestu spatřuje především výraz jeho mladického individualismu.⁶ Podobně střizlivou interpretaci Démona nalezneme i v Ejchenbaumově formalistické analýze Lermontovova díla. Podrobný, dodnes cenný textový rozbor, ponkazuující na řadu shod mezi Lermontovovými díly a tvorbou jeho domácích i zahraničních současníků, přivedl Borise Ejchenbauma k mylnému závěru, že syžet Lermontovova „smutného Démona“ je filozoficky primitivnější než bohoslovecké eposy středověké nebo Miltonův *Ztracený ráj*. Dekorativnost Lermontovova stylu pokládá Ejchenbaum oprávněně za strukturální znak tehdejší ruské lyrickoepické poémy, která v Lermontovově díle dosahuje svého kulminačního bodu.⁷ B. Ejchenbaum se mohl opřít o starší literaturu, především o některé studie ze sborníku *Венок М. Я. Лермонтову*, vydaného r. 1914 ke 100. výročí Lermontovova narození.⁸ Seriózní studii srovnávající Lermontovovu tvorbu s literaturou ruskou, polskou i s kontextem západoevropským napsal A. Fjodorov ke 100. výročí Lermontovovy smrti. V pojetí hlavního hrdiny a jeho vztahu k okolnímu světu nachází více shod mezi Byronovými východními a Puškinovými jižními poémami než mezi Byronem a Lermontovem. Výběrem prostředí je Lermontov podle Fjodora bližší Mickiewiczovi, který byl ovšem rovněž ovlivněn Byronem. Zatímco u Byrona a Puškina tvoří hrdina se svým prostředím jednotný celek, je tomu u Lermontova právě naopak. Krajina hrdinu obklopuje jen stylizovanou dekorací, na jejímž

³ Ignacy Matuszewski, *Djabel w poezji*, Warszawa 1894. E. Duchesne, *M. J. Lermontov — sa vie et ses oeuvres*, Paris 1910. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 4. vyd., Firenze 1966. И. В. Кулешов, *Литературные связи России и западной Европы в 19 в.*, М. 1965. Г. И. Неупокоева, *Революционно-романтическая поэма первой половины 19 в.*, М. 1971. Е. Логиновская, *Место демонизма среди романтических мотивов в славянских литературах*. Доклады и сообщения, представленные на VII международном съезде славистов, Universitatea, București 1973.

⁴ В. Д. Спасович, *Байронизм у Лермонтова*. In: *Сочинения*, т. 2, СПб. 1913, 343—406.

⁵ Алексей Веселовский, *Западное влияние в новой русской литературе*, М. 1896, 206.

⁶ M. Zdziechowski, *Byron i jego wiek*, t. 1, Akademia Umijętności, Kraków 1897, 338—342.

⁷ В. М. Эйхенбаум, *Лермонтов*, Л. 1924 (Wilhelm Fink Verlag, München 1967, 92—101).

⁸ Lermontovovu četbu charakterizuje С. В. Шувалов, *Влияние на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии*. In: *Венок Лермонтову*, М.—П. 1914, 290 až 342. Zajímavou konfrontaci Byrona s Rousseauem v Lermontovově tvorbě provedl М. Н. Розанов, *Байронические мотивы в творчестве Лермонтова*, tamtéž, 343—384.

pozadí vyniká dominantní postava hrdinova.⁹ Zatímco všichni jmenovaní autoři posuzovali Lermontovovu tvorbu jako celek, věnoval český badatel Jaroslav Mandát svoji rukopisnou disertaci podrobné analýze Lermontovova Démona.¹⁰ Nejcenějším přínosem práce je podrobné srovnání Démona s Éloa, které Mandát na rozdíl od předchozích autorů provedl vývojově. Dokazuje, že v prvních redakcích Démona se Lermontov inspiroval spíše Moorem a Byronem, vliv Alfreda de Vigny se projevilo až od čtvrté redakce. Upozorňuje na rozdíl v pojetí hlavních mužských a ženských postav v obou poemách: hrdého Démona a zlého Satana, silné Éloa, utvářené v duchu hrdinek M-me de Staël, a slabé Tamary, dosud neovlivněné emancipačním proudem, typickým pro soudobou francouzskou literaturu.

Z řady povalečných prací věnovaných Lermontovově filozofické poémě si povšimneme především dvou. Velmi seriózní analýzu Lermontovovy básnické povídky vytvořil D. Je. Maximov v monografii *Poezija Lermontova*.¹¹ Maximov poukázal na řadu shod v poetice Lermontovových a Byronových básnických povídek (jako je např. centrické postavení hlavního hrdiny) a zařadil Démona do galerie démonických postav ve světové literatuře. Hlavní pozornost věnoval analýze poémy Mcyri, již staví podobně jako před ním A. N. Sokolov¹² nejvýše. Z nejnovější literatury je pozoruhodná typologická srovnávací analýza Lermontovových poém s domácím i západoevropským literárním kontextem, tvořící jednu z kapitol monografie Ju. V. Manna.¹³ Základní metaforu Démona slzu a polibek spojuje Mann s Schellingovou filozofickou tezí o těsném sepětí dobra se zlem („duši každé nenávisti je láska“).¹⁴ Zajímavá je rovněž Mannova analýza závěru poémy, který je dodnes předmětem nesčetných literárních diskusí. Na základě hluboké znalosti vývoje ruské romantické poémy Mann dokazuje, že univerzální několikaplánové a nejednoznačné finále poémy odpovídá tradicím ruské básnické povídky. Mann proto odmítá dosti vžitou hypotézu, podpíranou mnohdy i podrobným textologickým rozbořem posledních redakcí poémy, jak to učinila např. T. T. Ivanovová,¹⁵ že konečné řešení poémy bylo ústupkem cenzuře.

Většina badatelů se shodla na tom, že tematicky nejbliže si byl Lermontov s poérou Éloa. Lermontovův Démon však stojí myšlenkově a hlavně umělecky výše než značně rozveklá skladba A. de Vigny. Porovnáme-li s Lermontovem všechna uvedená básnická díla po stránce myšlenkové i tvarové, přesvědčíme se, že většina shodných či obdobných momentů vyplývá především ze společného pramene všech těchto děl — Bible¹⁶ a z některých apokryfů, především z knihy *Enochovy*, která byla ještě církevními otci pokládána za kanonickou.¹⁷ Na rozdíl od Bible, obsahující jen několik stručných zmínek, líčí Enochova kniha barvitě a místy velmi poeticky Enochovo putování do sedmera nebes. Ve druhém nebi, pokrytém věčnou temnotou, Enoch spatřil v řetězech visící anděly, kteří se kdysi spolu se svým vůdcem Satanaelem zřekli boha, sestoupili na zemi — na horu Hermon — a z jejich spojení s dcerami země se narodili Giganti a velcí Démoni. S nimi se Enoch setkal v pátém nebi. Když spatřil jejich ztrnulou mlčenlivost,

⁹ А. Федоров, *Творчество Лермонтова и западные литературы*, Литературное наследство, т. 43—44, 1941, 129—226.

¹⁰ Jaroslav Mandát, *Литературная история Демона Лермонтова*, dis., Brno 1949.

¹¹ Д. Е. Максимов, *Поэзия Лермонтова*, М.—Л. 1964, 47—91.

¹² А. Н. Соколов, *Очерки по истории русской поэмы 18 и первой половины 19 в.*, М. 1955, 489—614.

¹³ Viz pozn. 2.

¹⁴ Tamtéž, 227.

¹⁵ Т. Т. Иванова, *Посмертная судьба поэта*. Наука, М. 1967, гл. О тексте поэмы *Демон*.

¹⁶ O vztahu synů božích k dcerám lidským srov.: Genesis, kap. 6, verš 2, 4. O vyhnání hříšných andělů z ráje srov. 2. epištola sv. Petra, kap. 2, v. 4. Zjevení sv. Jana Teologa, kap. 12, v. 7—9.

vyzval je, aby nečekali na své soukmenovce z druhého nebe, ale aby svým zpěvem chválili Hospodina, což oni učinili. Ze srovnání tohoto textu s výše uvedenými skladbami vyplývá, že motiv pokání, i když v jiné podobě, se vyskytuje pouze u A. de Vigny. Ostatní romantiky — Moora, Byrona i Lermontova — zaujala jen vzpoura andělů proti bohu. Žádný z nich také nelíčí putování do sedmera nebes (známé např. z cikánských pohádek). V Enochově knize je ještě jeden motiv, velmi populární v romantické lyrice, zvláště u Lermontova — *motiv utrženého listku*. (Enoch byl vzat a nesen archandělem Gabrielem jako list unášený větrem.) S neobyčejnou básnickou invencí líčí Enochova kniha stvoření člověka ze sedmera prvků: tělo ze země, krev z rosy a slunce, oči z mořských hlubin, kosti z kamene, mysl z rychlosti andělů, žíly a vlasy ze zemských trav, duši z božího dechu a větru. To jsou však již motivy, které bezprostředně s naším tématem nesouvisí. Talmudické učení o původu ďáblů ze smíšení synů božích s dcerami země se ostatně stalo ve středověku neobyčejně populární. Bylo vděčným námětem řady jiných apokryfů. Křesťanství zde pravděpodobně navázalo na antickou mytologii, kde velmi často dochází ke styku bohů s pozemšťankami. F. A. Rjazanovskij to spojuje i s antickou vírou v inkubační sny a s kultem plodnosti, přiřítaným některým chrámům, kam chodili nocovat neplodní manželé.¹⁷ Zajímavé je, že většina apokryfních materiálů však uvádí jako příčinu svržení andělů jejich hrdost, nikoli jejich spojení s dcerami země, což ostatně odpovídá i biblickému textu, který obsahuje jen objektivní konstatování bez jakéhokoli komentáře.

Motiv ducha vzpoury, brojícího proti nejvyšší moci, jež odpírá absolutní poznání či svobodu, patří k hlavním námětům romantické literatury. Nejmarkantnější vyjádření našel ve filozofické tragédii typu Goethova *Fausta* (1808, 2. část 1825—1831), *Byronova Kaina* (1821) a *Madáčhovy Tragédie člověka* (1860). Ve všech těchto dílech je na rozdíl od Lermontovova *Démona* vyjádřen duch pochybností vždy dvěma podobami: Fausta a Mefista, Kaina a Lucifera, Adama a Lucifera. Jsou to protihráči, kteří si nejsou tak vzdálení, jak by se na první pohled zdálo, ba někdy si své role dokonce vyměňují. (Např. když Mefisto podoben Leporellovi kárá Fausta za donchuanské choutky.) Motivace putování hrdinů vedených ďáblem je ovšem ve všech dílech poněkud rozdílná. Učený Faust touží po tom, aby poznal lidský žal i štěstí, Kain žízni po absolutním poznání. Adam prochází ve svých snových vidinách celou historií lidstva, zmitán svou čino-

¹⁷ Enoch byl podle bible (Geneze 5, 18) sedmý z deseti praotců. Pro svou blaženost byl ve věku 365 let vzat ještě za života na nebesa. Podle pozdější židovské tradice je pokládán za původce písma, počtů a astronomie a také za autora *Knihy Enochovy* z 2.—1. stol. př. n. l., líčící zjevení, jež měl Enoch za své pouti nebem. *Knihy se dochovala ve dvou verzích: 1. V ethiopském překladu původního aramejského textu; nalezena byla r. 1773 a v průběhu 19. stol. byla několikrát přeložena do angličtiny a němčiny; 2. ve slovanské redakci, jež se šířila v 10.—11. stol. v Bulharsku v bogomilském prostředí jako tajná kniha. Slovanské verze se dochovaly v bulharských, srbských, ruských a ukrajinských sbornících z 15.—17. stol. Byly rovněž překládány a vydávány v průběhu 19.—20. stol. O slov. verzích srov.: M. И. Соколов, *Славянская книга Еноха Праведного*, М. 1910. Émile Turdeanu, *Апокрифы богомилей и апокрифы pseudo-bogomiles*, *Revue de l'Histoire des Religions* 1950, 1, 22—52, 2, 176—218. Йордан Иванов, *Богомилски книги и легенди, Второстепени произведения, Енох, Наука и искусство*, София 1970.*

¹⁸ Ф. А. Рязановский, *Демонология в древнерусской литературе*, М. 1914.

rodostí. stejně jako stále pozbývanou a obnovovanou láskou k Evě. Goethe, vycházející z komického pojetí čerta, má nejbližše ke kritické ironii a satirě, jež se v jeho dramatech neustále mísí s filozoficky vážnou linií skladby. V tomto směru je Goethův Faust bližší ironickým dílům Byrona, Puškina i Lermontova než jejich skladbám vážným. Sklonem k realistickému líčení žánrových scén navazuje na Goetha maďarský romantik Imré Madách, který Fausta v některých pasážích evokuje zcela záměrně, což jeho dramatu nijak neubírá na originalitě.¹⁹ V pochmurném vidění budoucích osudů lidstva, které zůstávají jako mračné pozadí optimistického záměru, spatřuje Karel Krejčí zřejmě oprávněně souvislost s pesimistickou filozofií Arthura Schopenhauera, která v té době nabývá světové proslulosti.²⁰ V tomto smyslu můžeme v Madáchově dramatu hledat jisté filozofické paralely i s Lermontovovým Démonem. Obě díla jsou naplněna toutéž desiluzí, vyplývající u Goetha a Madácha z poznání nedokonalosti světa, u Lermontova pak z nemožnosti seberealizace hrdiny, jehož rozporuplnost je dána již tím, že je syntézou podvojných hrdinů západoevropských. Kainova hořkost vyplývá z poznání, že dokonalosti nelze dosáhnout už proto, že bůh stvořil lidi smrtelnými. V dalších dvou Byronových skladbách — v mysterii *Nebe a země* a v *Manfredovi* (1817) — je stimulem vzpoury láska. V prvním případě láska, toužící po svém věčném naplnění i za cenu vyhnání z ráje, v případě druhém incestní vztah, jenž přinesl záhubu milované a nesnesitelné vědomí viny jejímu partnerovi. V porovnání s těmito skladbami má Lermontovův Démon platnost mnohem obecnější. Je to duch, který si již dávno vybojoval svobodu — ovšem za cenu věčného osamění. Proto hledá vykoupení v lásce. Jeho tragédie spočívá v tom, že tato touha nemůže dojít nikdy naplnění, protože sám dávno ztratil schopnost milovat. Jakmile narazí na první překážku (zde je to anděl, vzbuzující v Démonovi žárlivost a s ní ruku v ruce jdoucí zlo), mění se jeho láska ve falešnou milostnou hru, přinášející záhubu. V této podobě je Démon rodný bratr Pečorina i Arbenina z Maškarády. Je to typ příznačný pro celou Lermontovovu tvorbu, vyjadřující plně psychiku své doby.

Tato základní myšlenková koncepce poémy zůstala v podstatě nezměněna od prvního pokusu patnáctiletého básníka, prošla všemi variantami a je i v poslední osmé verzi. Jinak ovšem poéma prodělala značný vývoj. V prvních pěti redakcích, vzniklých v letech 1829—1833/34,²¹ projevil se některé typické rysy rané Lermontovovy tvorby. Je na nich patrna větší poplatnost evropské romantice. Jsou stylisticky i psychologicky méně pracovány než verze poslední.

¹⁹ Karel Krejčí, *Tragédie člověka a eposej lidstva*. In: *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha 1975, 211—229.

²⁰ Tamtéž, 233—225.

²¹ 1. redakce 1829; 1859; 2. red. 1830; 1842; 3. red. 1831; 1859; 4. red. 1831; 1859; 5. red. 1833—1834; 1891.

Ještě dříve než ve skladbách lyrickoepických setkáváme se u Lermontova s motivem démona v jeho lyrice. Tak jako *Démon* navazuje myšlenkově na Puškinova *Anděla* (1827) s tím rozdílem, že u Lermontova zůstávají *Démon* a *Anděl* nesmiřitelnými antipody, je Lermontovova jinošská báseň *Můj démon* (1829) jakousi polemikou s *Démonem* Puškinovým (1824). Zvláště markantní je to v závěru druhé varianty této básně z roku 1831. Zde je totiž obraz vše odmítajícího a vším pohrdajícího démona rozšířen o nový pohled. Na místo střízlivého skeptika Puškinova nastupuje génius inspirace. Tedy pojetí umělecké tvorby, s nímž se ztotožňovala i estetika novoromantismu. V následující Lermontovově básni *Anděl* (1831) je sice obraz zlého ducha zaměněn principem kladným, avšak to, jak působí na duši, která se dostala do jeho objetí, jej spojuje s *Démonem*.

V roce 1831 napsal Lermontov ještě dvě filozofické poémy s podobnou tematikou. První z nich zůstala v nenadepsaném torzu, které se tiskne s redakčním názvem *Azrail*. *Azrail* je podobně jako *Démon* nezávislý duch, nikoli anděl smrti jako u muslimů. Děj se odehrává v exotické pusté krajině. Zatímco v raných redakcích *Démona* je to osamělý ostrov někde u Španělska, je děj *Azraila* umístěn pravděpodobně do Palestiny do doby před pádem Židovské říše. Valnou část poémy tvoří monolog *Azraila*, který vypráví o svém minulém osudu, kdy býval svobodným duchem, mohl navštěvovat hvězdy, kde vídal často anděly a naslouchal jejich chvalozpěvům na stvořitele. Všichni byli šťastní, protože neznali duševních bojů, slz ani lásky. On sám marně hledal stvoření, které by mu bylo blízké alespoň ve své bolesti. Když pak začal reptat, proč byl vůbec stvořen s nesmrtelnou duší, byl strašlivě potrestán. Přežil poté svou vlastní hvězdu, viděl zrození tohoto světa a ví, že i po jeho zániku bude sám. Své vykoupení hledá stejně jako *Démon* v lásce k pozemské dívce, jeho cit však nenachází naplnění. Torzo je zřejmě prvním návrhem. Svědčí o tom střídání verše s prózou i změny v rytmu. Kromě převládajícího čtyřstopého jambu je zde uplatněn jamb pětistopý a v písni dívky i rytmus daktylotrochejský. Rukopis této poémy, stejně jako skladby *Anděl smrti*, se nezachoval. *Anděl smrti*, datovaný 4. IX. 1831, je věnován Alexandře Michajlovně Vereščaginové, básníkově sestřenci a milostné důvěrnici. Dějiště je tentokrát přesně lokalizováno do horské oblasti Indostánu na břehu Indického oceánu. Vyhnanecem je člověk, který sám hledá útočiště v pustých skalách, protože s lidmi nedovedl být šťasten. Své štěstí nalézá v lásce k mladé krásné Adě (srov. jméno Kainovy manželky u Byrona). Vlastní ctižádostí je však nakonec připraven o vše, i o vykoupení v smrti, protože *Anděl smrti* se jeho přičiněním přesvědčil o tom, že lidé si nezasluhují soucitu. Skladba má zjevně baladický charakter. Podobně jako *Démon* je inspirována horskou legendou s hlubokým sociálním smyslem. nedosahuje však síly *Démonovy*. Řešení je mnohem jednoznačnější a vychází v podstatě z Rousseaua. Nejvyšší hodnotou je láska, která dává smysl veškerému konání. Jakmile je narušena sobeckou ctižádostí, přichází nevyhnutelný trest, který nabývá apokalyptické podoby.

Blízce příbuzné oběma těmto poémám je prvních pět redakcí *Démona* z let 1829—1934. Všechny se odehrávají ve Španělsku, tedy v zemi, kterou Lermontov rovněž osobně nepoznal, která jej však přitahovala rodinnou

legendou o údajném španělském předkovi, jehož fiktivní portrét Lermontov vytvořil na jedné své olejomalbě. Rovněž první Lermontovovo drama Španělé se odehrává ve Španělsku. Hrdinkou je jeptiška jako v raném torzu Zpověď (1831). Všem redakcím je také společný obraz Démona jako ducha zla a lhostejnosti, který však přesto touží po lásce. Základní milostný trojúhelník dotváří Anděl, který se stává příčinou Démonovy žárlivosti. Ve všech těchto variantách Démon záměrně svou milou zahubí, její duše propadá pecku a její krása po smrti mizí. Shodný je také silný akustický vjem, který upoutal Démonovu pozornost dříve než dívka krása. Jinak jsou mezi jednotlivými redakcemi určité rozdíly. Tak např. první z prozaických náčrtů syžetu z roku 1828 kombinuje motiv z *Byronovy* mystérie *Nebe a země* a z *Vignyho* poémy *Éloa* — Démon se dozví o lásce anděla k pozemské dívce a svede ji, dívka anděla opouští, brzy však umírá a stává se duchem 'pekla. Z *Byronovy* poémy *Nebe a země* se mohl dostat do druhé, třetí a páté redakce motiv jeskyně v pustých horách, kde Démon hledá zapomenutí své lásky. Také tvarově se jednotlivé verze liší. Nejstarší z nich obsahuje jen expozici a první kolizi — další vývoj děje je naznačen jen ve dvou prozaických náčrtcích, syžetově rozdílných. Ve druhé, třetí a páté redakci, které již tvoří uzavřený celek, je expozice rozšířena o údaje o chudém dětství jeptišky. Je zde rozvedeno její první setkání s Démonem. Ten se poté snaží zapomenout v divokých horách na svou lásku, kterou chápe jako zpronevěru sobě. (Ve třetí redakci přitom dokonce pomáhá zbloudilým poutníkům.) Krize nastává při jeho střetnutí s Andělem Strážným; tehdy rozhodne, že dívku zahubí. Milostné vyznání je proto již falešná hra. Démonův polibek přináší dívce smrt, která zde však nenásleduje okamžitě jako v kavkazských verzích, jež jsou již oproštěny od všeho zbytečného patosu. Jeptiška umírá jako žena posedlá ďáblem. Poté následuje ještě epilog, líčící rozpadající se klášter a hrob jeptišky v pustých skalách, u něhož se ještě po letech setkává plačící Anděl s mlčícím Démonem. Poněkud osobní ráz má třetí redakce, obsahující věnování největší Lermontovově lásce V. A. Lopuchinové, psané pod vlivem Puškinovy básně *Madona* (1830). Podoba jeptišky je zde konkrétnější a v mnohém připomíná Lermontovův portrét V. A. Lopuchinové, pocházející z téže doby. Od všech těchto variant se liší čtvrtá redakce z roku 1831, obsahující jen expozici o letu Démona, nesoucího svou věčnost jako prokletí. Toto torzo se liší i rytmicky. Na rozdíl od všech ostatních verzí, psaných čtyřstopým jambem v astrofických útvarech, užil zde Lermontov oktáv a jambu pětistopého. Řadou přesahů se tento verš blíží próze, o jejímž užití zřejmě Lermontov uvažoval.

Největší změny prodělala poéma v posledních třech redakcích. První dvě jsou datovány 8. IX. 1838 a 4. XII. 1838. Poslední, snad upravovaná pro četbu na carském dvoře, je ze začátku roku 1841.²² Silné dojmy básníka

²² 6. red. 8. IX. 1838; 1889; 7. red. 4. XII. 1839; varianty otištěny v Karlsruhe 1856;

z nedobrovolného pobytu na Kavkaze se projeví zásadní změnou celé struktury poémy. Dějištěm se stává Kavkaz, hrdinkou mladá gruzínská kněžna. Démon má dva soky — Tamařina ženicha, kterého přivádí do záhuby, a anděla, který stejně jako v předchozích redakcích v něm spolu se žárlivostí probouzí dřívější zlobu. Tím, že Lermontov líčí prostředí, které důvěrně poznal, nabývá jeho báseň konkrétnosti a velké básnické síly, na níž je patrné jeho umělecké zrání. Psychologicky se stala skladba věrohodnější. Tak např. původní akustický dojem byl vystřídán mnohem pravděpodobnějším vjemem vizuálním — Démon spatří krásnou nevěstu, tančící na střeše domu a je stržen jejím půvabem. Jeho setkání s Tamarou v klášteře předchází dlouhá předehra, kdy k dívce často promlouvá a zjevuje se jí ve snu. Démonův polibek sice přináší Tamaře záhubu, její krása však zůstává i po smrti nedotčena, protože ani její duše nepropadla prokletí. V tomto směru se liší první kavkazská redakce od poslední. Zatímco v kanonické verzi je sveden boj o Tamařinu duši mezi Andělem a Démonem, v němž vítězí Anděl, je v první kavkazské redakci řešení méně barokní. Při pohřbu se strhne sněhová vánice, sotva pak smuteční hosté odejdou, snese se ke hrobu Anděl, aby se modlil za spásu dívčiny duše. Střetává se tu sice rovněž s Démonem, ten mu však věnuje jen hořký úsměv, podobně jak tomu bylo již v předchozích redakcích. Lermontov zde ponechal i epilog, rozpadající se klášter v něm však nahradil Gudalovým zámkem a kostelem na vysoké skále, kde byla pochována Tamara.

V posledních redakcích Démona Lermontov dosáhl velké básnické síly a přesvědčivosti. Na tomto faktu nic nemění skutečnost, že dodnes neutichly spory, týkající se jak datace poémy, tak hodnocení jednotlivých redakcí. Stále působí soud Bělinského, který si po ideové stránce vážil nejvýše šesté redakce a další přepracování pokládal za ústupky cenzuře. V nedávné době byl dokonce vysloven dosti pravděpodobný názor, že poéma byla dokončena již r. 1838.²³ Příčinou všech těchto dohadů je skutečnost, že dodnes nebyl nalezen autograf — existují jen autorizované kopie.

S démonem se setkáváme ještě v jedné Lermontovově poémě, avšak v tomto případě jde o jeho burleskní zobrazení. Je to v torzu o dvaceti sedmi jedenáctiveršových slokách s ironickým názvem *Pohádka pro děti* (1839—1840). Skladba je koncipována jako parodie na Démona a je plná ironických poznámek na účet vlastní básnické tvorby.²⁴

Na tento parodický obraz démona navazuje volně, ovšem v reálné občanské podobě, démonický hrdina, jak jej vykreslil A. Blok v poémě *Odplata* (*Vozmezdije*, 1921). Stylisticky je však Blokova skladba bližší realistické

8. red. z počátku r. 1841, v Karlsruhe 1856. Viz: Т. И в а н о в а, *Посмертная судьба поэта*, М. 1967, 125—203.

²³ Э. Н а й д и ч, *Спор о Демоне*, Литературная Россия 5/5, 1968, № 27, 16—17.

²⁴ Viz kap. Burleskní poémy.

epice Puškinově, především Evženu Oněginovi.²⁵ Blokovou básnickou tvorbou včetně poémy *Odplata* se od konce padesátých let zabývala řada sovětských badatelů. L. K. Dolgopolo v²⁶ ji posuzuje jak ve vztahu k básnickově biografii, tak v evropských literárních souvislostech (vztah k dílu E. Zoly a Ibsena) a charakterizuje ji jako jednu ze dvou linií (za reprezentanta druhé pokládá *Slavičí sad*), z jejichž syntézy později vznikla poéma *Dvanáct*. Rovněž vztahu Blokova a Lermontova díla bylo již věnováno dosti pozornosti. Nejvýznamnější je dodnes přínos jednoho z nejlepších znalců Blokova básnického odkazu D. Je. Maximova.²⁷ Blokovu koncepci démona spojuje s ironickou podobou, kterou mu dal Lermontov v závěru své tvorby.²⁸ Genealogií Blokova démonického hrdiny se zabýval G. Remenik, který jej charakterizoval jako posledního představitele typu zbytečných lidí ve značně dekadentní podobě.²⁹ Ironický pohled na nemoderního hrdinu, jehož byronismus již dávno přestal být výrazem společenského protestu, není ostatně v ruské literatuře nový. Nelitostné zrcadlo mu nastavil již Čechov v postavě Vasilije Vasiljeviče Soleného ve *Třech sestřích* (1900). Blokův básnický záměr, sledovaný poémou *Odplata*, je patrný z jeho poznámek, které se zachovaly v rukopisné pozůstalosti. Základní téma poémy je velmi blízké životnímu pocitu, který vyjadřuje svým dílem Lermontov. Blok je charakterizuje takto, i když posléze celý text přetrhává velkým červeným otazníkem: „В этой поэме хочу я указать на пропасть между общественным и личным, пропасть которая становится все глубже.“³⁰ *Odplata* měla podle autorova plánu zachycovat osudy tří generací. O hlavním hrdinovi se zde mluví jako o „Byronově nemocném bratrovi“, přičemž se Byronova jména užívá jako synonyma *démona*.³¹ Démonismus tohoto hrdiny se však projevuje jen ve chvílích vytržení. Je tomu tak, když v dámské společnosti pronáší své soudy o krásné literatuře nebo když při bouřlivé hře na klavír spatřuje neznámého génia, podobného Vrubelovu obrazu. Blokův hrdina je tedy stejný podivín a egoista jako Čechovův štábní kapitán Solenyj, i když je to podivínství jiného typu. V mládí se jeho negativní vlastnosti ještě skrývají za vnějším leskem a společenskou originalitou, již dovede působit především na ženy, k stáru se však mění v Harpagona a Fausta natolik, že téměř pozbývá lidských rysů. I Blokův hrdina je tedy typ výrazně romantický, pohlcovaný vlastními vášněmi. V tomto smyslu

²⁵ Э. Г. Минц, *Блок и Пушкин, Ученые записки Тартуского университета, Литературоведение*, 1973, 135—296.

²⁶ Л. К. Долгополов, *Поэмы Блока и русская поэма конца 19—начала 20 вв.*, М.—Л. 1964, 62—119.

²⁷ Д. Е. Максимов, *Поэзия и проза Александра Блока*, Л. 1975, 2. doplněné vyd., Л. 1981.

²⁸ Д. Е. Максимов, *Поэзия Лермонтова*, 247—265.

²⁹ Г. Ременик, *Поэмы А. Блока*, М. 1959, 65—104.

³⁰ ИРЛИ, Архив А. А. Блока, Возмездие, План 1-ой части, IV, 89.

³¹ Александр Блок, *Сочинения в двух томах*, т. 1, ГИХЛ, М. 1955, 501—502.

také patří do galerie ruských démonů či antidémonů, zbavených své tajemné vznešenosti a vnitřní síly. Není schopen činu jako romantičtí hrdinové. Je destrukční, a je-li přesto podle básníkovy výroky³² předzvěstí lepší budoucnosti, pak jen proto, že sám je určen k zániku. Je to deklasovaný antihrdina, jemuž je však vlastní základní pocit příznačný i pro Lermontovova Démona — pocit vnitřní osamělosti a krajního odcizení.

Poéma *Odplata* však spojuje s Lermontovou tvorbou i některé shodné kompoziční rysy, např. torzovitost, obdobná jako v *Pohádce pro děti*, *Saškovi* i v prvních redakcích *Démona*. Podobně jako *Démon* vznikala i poéma *Odplata* dlouho. Blok ji psal jedenáct let — od r. 1910 až do své smrti r. 1921. Oba autory sblízuje i využívání autobiografických prvků. Blízkost Lermontovova *Démona* jeho básnickému subjektu je dostatečně známa. Blokovo zaujetí pro dané téma je patrné z předmluvy k poémě z roku 1919 i z jejich plánů a náčrtů. První Blokovou inspirací k napsání poémy byla smrt jeho otce ve Varšavě, kam byla část děje skutečně umístěna. I při pozměněné koncepci poémy jako díla generačního vycházel Blok z rodinných podání o historii svého rodu, doplňovaných samozřejmě historickými studiemi. V tomto směru je *Odplata* blízká i L e r m o n t o v o v u *Saškovi* (1835—1836), který rovněž podává široký obraz celé hrdinovy rodiny s využitím autobiografických motivů.

Na romantickou tradici ukazuje i nejobvyklejší rozměr většiny Byronových, Puškinových i Lermontovových poém — čtyřstopý jamb, o němž básník píše v předmluvě k *Odplatě*: „Domnívám se, že nejprostším vyjádřením rytmu té doby, v níž svět, připravující se k neslýchaným událostem, tak intenzivně a plánovitě trénoval své fyzické, politické i vojenské svaly, byl jamb. To byl zřejmě důvod, proč jsem se i já, odedávna honěný po světě bičem jambu, poddal na delší dobu jeho elastické vlně.“ (478)

V Blokově tvorbě se však setkáme i s obrazem skutečného nehmotného démona, kterého můžeme považovat za dějové i ideové navázání na *Démona* Lermontovova. Je to v jeho dvou lyrických básních inspirovaných démonickou tematikou. První z nich, datovaná 14. března 1914, je bez názvu, neboť tvoří část Blokova milostného cyklu *Carmen*, napsaného spontánně v březnu r. 1914 pod dojmem citového vzplanutí k operní pěvkyni Ljubov Alexandrovně Delmasové, jež v té době vytvořila hlavní roli v Bizetově opeře *Carmen*, uváděné od podzimu r. 1913 na scéně petrohradského Hudebního divadla. Lásky k L. A. Delmasové trvala několik let, prakticky až do básníkovy smrti. Vitální síla, již Delmasová Bloka přitahovala³³, je patrná i ze zmíněné básně, inspirované do značné míry i známými Vrubelovými obrazy démonů (1890, 1900, 1901 aj.). Výtvarně, barevně výrazně secesní vidění dvojí tváře zlatovlasého démona jitra v perleťovém chitonu, jehož vlas se za noci stává temně rudým, zářící tvář začíná budit hrůzu a v hlasu zaznívá hřmění zapomenutých bouří, je pro tato dvě čtyřverší příznačné. Je to však jen první náznak toho ducha zhouby, kterého o dva roky později vytvořil Blok ve svém *Démonovi* (1916), navazujícím na bohatou tradici ruské filozofické lyriky démonického typu, představované takovými autory, jako byli Puškin, Baratynskij, Pole-

³² ИРЛИ, Архив А. А. Блока, 95.

³³ А. Горелов, *Гроза над соловьиным садом*, М. 1973.

žajev, Lermontov, Ogarjov, Grigorjev, Ščerbina, Někrasov aj.³⁴ Blokova báseň je neblíží Lermontovově stejnojmenné poémě. Jde o volné myšlenkové navázání s tím rozdílem, že Blokův Démon je svrchovaným vládcem nad svou vyvolenou, které dává poznat mezi hvězdné prostory jako Byronův Lucifer Kainovi. Čini tak však jen proto, aby v ní vzbudil touhu po svobodném letu, který jí vzápětí přinese záhubu. Není to již osamělý duch, toužící po vykoupení v čistém lidském citu — je to puškinovský skeptik, pohrdající ubohostí a lži tohoto světa a vysmívající se vyčichlosti vášni, které z odstupeu pozbývají na své důležitosti.

Lermontovův i Blokův Démon mají tedy společné kořeny v evropském romantismu. Blokova formace je bližší Lermontovově sebeironii než mohutnosti jeho vážné démonovské vize. Stylisticky vychází Blok z oscilace mezi filozofickým a burleskním pojetím, příznačným např. pro Lermontovova Sašku. Jeho narativní styl je však bližší Puškinovi než Lermontovovi. Z toho vyplývá dvojdomost jeho poémy *Odplata*, jež je v rovině stylistické realistická (což souvisí s volbou žánru), zatímco v utváření postav nese stopy novoromantismu. Velmi výrazně se novoromantická koncepce projevila v Blokově lyrickém ztvárnění démonického motivu. O blízkém vztahu k Lermontovovi není v obou těchto případech pochyb.

³⁴ М. Л. Нольман, *От Демона Пушкина к Демону Некрасова. К истории русского романтизма*, М. 1973, 386—418.

B. LERMONTOV A NIETZSCHE

Jsou-li zcela evidentní vztahy mezi básnickou tvorbou představitelů ruského romantismu a neoromantismu, jak to bylo zřetelně patrné ze srovnání Lermontova s A. Blokem, musíme si nutně klást otázku, zda nejde o problematiku hlubší, souvisící s jistými paralelami ve filozofickém myšlení první a poslední třetiny 19. stol. Odpověď se pokusíme nalézt v typologickém srovnání básnického odkazu M. J. L e r m o n t o v a s filozofickým dílem Friedricha N i e t z s c h e h o, jež působilo velmi silně na evropské literatury konce 19. a začátku 20. stol.¹

¹ O pronikání Nietzscheovy filozofie do jednotlivých národních literatur a kultur vzniklo již několik monografií. Srov. např. Tomas Weiss, *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890—1914*, AN, Wrocław—Kraków 1961. Jan Zouhar, *Proměny Nietzscheova vlivu v české kultuře a myšlení v letech 1890—1914*, rigor. práce, FF UJEP, Brno 1977. Zbigniew Kuderowicz, *Nietzsche, kap. Recepce i legenda*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1976. O Nietzscheově působení na ruskou literaturu přelomu 19. a 20. stol. vedle vlivu filozofie Vladimíra Solovjova píše řada soudobých badatelů. Srov. З. Г. Минц, *Блок и русский символизм, Лит. наследство, А. Блок. Новые материалы и исследования*, кн. 1, Наука, М. 1980, 98—172. А. В. Лавров, *Мифотворчество „Аргонавтов”, Миф, фольклор и литература*, Наука, Л. 1978, 137—170. М. М и р з а — А в а к я н, Ф. Ницше и русский модернизм, *Вестник Ереванского университета* 1972, 3. В. Rosenthal, *Nietzsche in Russia: The Case of Merezhkovsky*, *Slavic Review* 1974, 3.

O souvislostech mezi filozofickou koncepcí Lermontovovy tvorby a dílem F. Nietzscheho je toho dosud známo velmi málo.² Prozatím nejkompexnější bibliografie nietzscheovských prací necitují ani jediný pramen, ačkoli o poměru Nietzscheho k Dostojevskému či L. N. Tolstému je zde zachycena řada ruských studií.³ Oporu nenalezneme ani u samotného Nietzscheho, který se v žádné ze svých publikovaných prací o Lermontovovi nezmiňuje, jak to např. činil v případě Dostojevského, který byl bezesporu jeho nejoblíbenějším autorem.⁴ Prohlásil o něm dokonce, že to je jediný psycholog, od něhož se měl čemu naučit.⁵ Takové přiznání je tím významnější, že Nietzsche měl kritický postoj k většině klasiků či geniálních současníků; své *Zájezdy nečasového* začíná takto:

„Meine Unmöglichen. — Seneca: oder der Toreador der Tugend. — Rousseau: oder die Rückkehr zur Natur in impuris naturalibus. — Schiller: oder der Moral Trompeter von Säckingen. — Dante: oder die Hyäne, die in Gräbern dichtet, — Kant: oder cant als intelligibler Charakter. — Victor Hugo: oder der Pharos am Meere des Unsinns. — ...⁶

Počátkem 20. stol., v době největšího nietzscheovského kultu, se o souvislostech mezi dílem Lermontova a Nietzscheho psalo v Rusku velmi často. Nebyla to záležitost jen literární kritiky či publicistky. Vyslovovali se k ní i takoví známí ruští filozofové, jako byl Solovjov nebo Merežkovskij. Z ruského tisku se pak tato problematika dostávala i na stránky českých novin a časopisů. Tento intenzivní zájem o Lermontova a o romantickou literaturu vůbec byl pro novoromantismus příznačný. Největší postavy romantické literatury, jako byl Byronův *Manfred* nebo Lermontovův *Démon*, promlouvaly tehdy s obnovenou silou a působivostí. Není proto divu, že v nich své zdroje nacházela i soudobá filozofie.

S myšlenkou hledat pramen nietzscheovství v Lermontovově díle vystoupil poprvé Vladimír Solovjov ve veřejné přednášce, přednesené v Petrohradě v březnu roku 1899. Práví zde přímo: „Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые для краткости можно назвать ‚ницшеанством‘, — по имени автора, всех отчетливее

² Srov. D. Kšicová, *Lermontov předchůdce Nietzscheovy filozofie?* Slavia 1971, 2, 184–203.

³ Herbert William Reichert, Karl Schlechta, *International Nietzsche Bibliography*, Lapel Hill, University of North Carolina, Pr. 1960, 133 s. Pokr. v Nietzsche-Studien, viz pozn. 26.

⁴ O vztahu mezi dílem Dostojevského a Nietzscheho viz např.: A. I. Smirnov, *Dostojevskij a Nietzsche*, J. Pelcl, Praha 1905. O této publikované přednášce se vyslovuje kriticky Bedřich Tramer ve stati Dostojevskij a Nietzsche, Slavia 19, 1950, 61–85. *Essai sur le Titanisme dans la Poésie Romantique*, Orbis, Praha 1935.

⁵ Maximalistický kritik a přesvědčený skeptik Nietzsche napsal o Dostojevském: „er gehört zu den schönsten Glücksfällen meines Lebens, mehr selbst noch als die Entdeckung Stendhals.“ Fr. Nietzsche, *Streifzüge eines Unzeitgemäßen, Götzen-Dämmerung, Werke in drei Bänden*, Carl Hans Verlag, München 1955, 2. B., 1012.

⁶ Tamtéž, 991.

и громче выразившего это настроение, всех ярче обозначившего это направление.“⁷

Za podstatu tohoto směru, jež nazývá blouděním své doby, označuje Solovjov pohrdání člověkem, přisvojování si předem jakéhosi nadlidského významu. Zamýšlí se nad tím, co je to vlastně nadčlověk a jaké je jeho společenské oprávnění. Zdůrazňuje, že hlavní, s čím je člověk nespokojen, je nevyhnutelnost jeho smrti. Nadčlověk by se měl proto od normálních lidí odlišovat především svou nesmrtností, podobně jako tomu bylo v mýtech o antických bozích. Poněvadž taková forma není možná, podává Solovjov jiný výklad ve smyslu mravní čistoty člověka, jeho překonávání vnitřního zla. Cestá génia k nadčlověku, podle Solovjovova pojetí k bohočlověku, ke křesťanství, je možná jen po tělech ubitých zlých osobních vášní. Takovou morální obrodu však Solovjov u Lermontova postrádá. Lermontov jako nadčlověk je vůbec podle Solovjova zosobněním všeho negativního. Už v dětství prý byl zlý, v dospělosti pak jeho „démoničnost“ kulminovala v despotickém vztahu k ženám. Lermontovovu erotickou múzu Solovjov dokonce nazývá „pornografickou“. Tyto Solovjovovy názory stejně jako jeho mystické hledání kořenů Lermontovovy tvorby v prehistorii jeho rodu, sahající až k legendárnímu skotskému básníkovi Thomasu of Ercildoune, ztvárněnému W. Scottem v postavě Thomasa the Rhymer, jsou nejvíce napadnutelné. Solovjovo nenávislné a krajně nesprávné odsuzování vlastní podstaty Lermontovovy osobnosti — jeho hrdosti a světyčnosti, které interpretuje jako egoismus — bylo také hlavním podnětem polemické studie Merežkovského *Lermontov — poet sverchčelovečestva*,⁸ k níž se ještě vrátíme.

Za typický rys Lermontovovy tvorby označuje Solovjov správně *egocentrismus*, který podle jeho názoru nemá v ruské literatuře obdoby, a pokud se tam vyskytuje, pak jen jako odraz cizích vlivů. U Lermontova spojuje Solovjov tento rys s básnickovým neruským původem. Lermontov proto není napodobitelem Byrona, ale jeho mladším bratrem. Totéž zahledění do sebe sama shledává Solovjov i v Lermontovových milostných básních, v nichž je pozornost věnována vždy jen milujícímu já, nikoli objektu lásky. Láska nemohla být naplněním Lermontovova života, protože v ní miloval především své milostné roztoužení. Byl to proto jen rám jeho vlastního já, jež zůstalo osamělé a pusté. Tuto osamělost a křečovitost úsilí obráceného jen k sobě samému pokládá Solovjov za základní rys Lermontovova života a díla. Za druhý podstatný znak jeho talentu označuje schopnost prorockou, jež mu dovoľovala překračovat hranice citů a obraznosti a zachycovat tak nepostižitelnou stránku života a životních vztahů. S touto mystickou Lermontovovou schopností spojuje Solovjov i jeho „umění druhého zření“. Jako doklad uvádí Lermontovovu vizionářskou báseň *Sen*, v níž si básník předpověděl svou vlastní smrt. Z pozice ortodoxního čtenáře Bible odsuzuje Solovjov Lermontovovu idealizaci Démona, který měl podle jeho názoru zůstat tím duchem zla, jakým byl v prvních chlapeckých redakcích poémy. Základní myšlenka zralého Démona, hledajícího v lásce pozemské dívky své vykoupení, mu připadá z hlediska náboženského paradoxní. Všichni synové boží, kteří se zamilovali do pozemšťanky, přece padli. Solovjov se také zamýšlí nad Lermontovovým fatalismem. Vyslovuje názor, že básník o něm nebyl zcela přesvědčen, i jeho souboj byl prý jakýmsi typem fatalistického experimentu. Jeho velkodušnost, s níž nestřílel na protivníka, byla prý ve skutečnosti bláznivou výzvou vyšším silám, jež nemohla dobře skončit. Závěrem pak Solovjov dokonce uvažuje, co se stalo s básníkem po smrti, a netají se přesvědčením, že každému se dostává podle jeho zásluh. Uzavírá pak, že Lermontov byl předurčen svým geniálním talentem, aby se stal mravním nadčlověkem, avšak zklamal. Svou statí chce odhalit lživou podstatu Lermontovova démonismu, a tím sejmout tíži hříchu s jeho duše.

⁷ Владимир Соловьёв, *Лермонтов*, *Вестник Европы* 36, 1901, кн. 2, 441—459; *Собрание сочинений В. Соловьёва*, т. 8, СПб. 1913, 348—370, 441.

⁸ Д. С. Мережковский, *М. Ю. Лермонтов — поэт сверхчеловечества*, СПб. 1909.

Nietzscheovství se tedy v Solovjovově interpretaci omezuje výhradně na teorii nadčlověka, již je možno, jak vyjadřuje ve studii *Iděja sverchčloveka*,⁹ chápat dvojím způsobem. Špatné pojetí, příznačné pro Lermontova, zdůrazňuje přezírání slabého, nemocného lidstva, pohanský názor na sílu a krásu, přisvojování si předem jakéhosi nadlidského významu. Solovjovova morální koncepce nadčlověka se naopak soustřeďuje na rozvíjení nejlepších stránek osobnosti. Lermontov, jenž byl předurčen svou genialitou, aby stál v čele lidstva na jeho cestě za bohočlověkem, za obrozeným křesťanstvím, ztroskotal, protože zůstal příliš hrdým, a tedy vzdáleným křesťanské pokoře. V žádné ze svých studií se Solovjov nepokoušel o analýzu Nietzscheovy filozofie. Podle jeho vlastních slov mu šlo jen o to, aby ukázal hlavní princip rozebírání rozumového jevu.

Solovjovovo negativní hodnocení Lermontovy osobnosti charakterizuje D. S. Merežkovskij velmi výstižně inverzním biblickým obrazem: *Abel zabíjí Kaina*. Merežkovskij právem kritizuje Solovjovovu charakteristiku Lermontova jako zlého démona, který musel skončit špatně už proto, že se nedovedl pokořit. Zamýšlí se pak nad tím, že vlastně pokory bylo v Rusku vždy nejvíce. Učila ji drsná ruská příroda i celé dějiny. Totéž se týká většiny ruské literatury. Pokornými se stali i autoři, kteří se v mládí bouřili proti stávajícímu řádu, jako Puškin, Gogol, Dostojevskij nebo Tolstoj. Puškin se stal konformistou, Gogol mystikem, Dostojevskij hlasatelem pokory, Tolstoj zastáncem ideje neodpírání zlu násilím. Jediný Lermontov vytrval nezměněn ve svém životě a smrti. Pokora tedy rozhodně není to, oč by bylo nutno v Rusku usilovat, jako to činí Solovjov. Merežkovskij polemizuje také s věčným dilematem ruské literatury: Puškin nebo Lermontov. Sám srovnává oba autory v jejich poměru k religiózní otázce zla. Lermontova označuje za prvního ruského autora, který se tímto problémem zabýval. Puškin, v jehož tvorbě tuto problematiku téměř nenajdeme, na ni narazil bolestně až při svém umírání. S Puškinovým předsmrtným zvoláním: „Боже мой, боже мой, что это!“ prožil Lermontov celý svůj život. Proč existuje zlo a odkud pramení? Je-li bůh, jak může být zlo? Jestliže existuje zlo, jak může být bůh? U žádného jiného básníka než u Lermontova nenachází Merežkovskij takové svaté buřičství proti bohu, které by bylo možno přirovnat k Jakubova zápasu s bohem, jemuž Pán poželhal. Je přesvědčen o tom, že Lermontov vyšel z buřičství proti bohu, neví však, kam směřoval, zda k odpadlivci nebo k tomu, aby se stal synem božím. Solovjov na tuto otázku nejen neodpovídá, nýbrž si ji ani neklade. A přitom jen tak lze podle Merežkovského nalézt řešení náboženské problematiky v Lermontovově tvorbě. Jednou z cest poznání nachází Merežkovskij v analýze Lermontovova *Démona*. Konstatuje, že celá ruská literatura je do jisté míry bojem s mámením ďáblovým. Poukazuje na *Démonovo* přiznání, že se chce smířit s nebem, že chce znovu milovat, modlit se a uvěřit v dobro. Merežkovskij dokazuje, že *Démon* nemohl lhát, protože mu tato vlastnost *ďáblůva*, stejně tak jako jeho smích, není dána. *Démon* není ani *ďáblem*, ani *andělem* — a toto zjištění vede Merežkovského k mystickému závěru: „Не одно ли из тех двойственных существ, которые в борьбе с Богом не примкнули ни к той, ни к другой стороне? — не душа ли самого Лермонтова в той прошлой вечности, которую он так ясно чувствовал?“⁹

V *Démonově* prohlášení „Хочу я с небом примириться“ spatřuje první projev Lermontovova obratu od buřičství proti bohu k bohosynovství. Merežkovskij tedy vrací Solovjovovi hozenou rukavici — Lermontov nemohl být zatracen, protože jeho duše směřovala k vykoupení. Lermontovovu tregédii spatřuje naopak v tom, že nemohl překonat definitivně křesťanství, protože je nepřijal a nevyrovnal se s ním. Zápasil s náboženstvím nejen ve své lásce k ženě, ale i v lásce k přírodě, a tak se dostává jeho tragédie z hlubin srdce do hvězdných propastí. Poukazoval-li mystik Solovjov na spojitost Lermontovova talentu s jeho dávným skotským předkem, uneseným do světa vil, dokazuje mystik Merežkovskij, že všechny hlavní projevy Lermontovovy lásky — jeho touha po dávno zemřelé matce, jeho stále obrozovaná láska k *Varence Lopuchi-*

⁹ Владимир Соловьев, *Идея сверхчеловека*, 1899, *Собрание сочинений В. С. Соловьева*, т. 9, СПб. 1913, 265—274.

nové, jež se vdala za jiného, ba i jeho vzpomínka na první silnou dětskou lásku — to vše že jsou jen reminiscence na život duše z doby, než přišla na svět. Je přesvědčen, že u Lermontova „Вечное Материнство и Вечная Женственность, то что было до рождения, и то, что будет после смерти, сливаются в одно.“¹⁰ Bylo-li tedy nadčlověčství v Solovjovově pojetí Lermontovovým prokletím, byl podle Merežkovského Lermontovův *démonismus*, který označuje za *ruskou variantu teorie nadčlověka*, básnickovou cestou k možnému vykoupení. Pro oba autory je tedy příznačné, že je vlastně nezajímá filozofická explikace teorie nadčlověka. Solovjov místo toho podává svou vlastní koncepci a mentoruje Lermontova, že se jí nedržel. Merežkovskij poukazuje na jakousi tajemnou souvislost Lermontova s životem jeho duše ve sférách věčnosti, odkud si zřejmě přinesl své pojetí démonismu, tj. nadčlověčství. Hlavní problematika Lermontovovy tvorby se mu tak zúžuje na oblast náboženskou, i když současně konstatuje, že své ideály si Lermontov vybíral ze světa velmi pozemského. Tak jeho ženským idolem nebyla božská a proto abstraktní Beatrice, ale ruská Vareňka, které se v dětství smáli: „У Вареньки родинка, Варенька уродинка!“ Tento postřeh Merežkovského, že Lermontovovi je cizí křesťanská „nehmotnost“, je nepochybně správný, problematičtější je už jeho závěr, nacházející zdůvodnění v Lermontovově tušení příchodu jakéhosi vyššího kultu těla. (Byl snad Merežkovskij ovlivněn vlnou vitalismu, jdoucí počátkem 20. stol. ruku v ruce s mysticismem, který učinil v té době tak populárním nejen Nietzscheovu filozofii, ale i Lermontovova Démona a vůbec tuto stránku jeho tvorby?) Nepochybně cennější než závěry filozofické jsou ve studii Merežkovského soudy literární, jako např. jeho konstatování, že Lermontovova báseň *Valerik* je svým viděním války vlastně předobrazem *Vojny a miru Tolstého*, anebo postřeh, že všechna dosavadní ruská literatura (do začátku 20. stol.) vedla skrytý boj s Lermontovem, zatímco k Puškinovi se otevřeně hlásila. Merežkovskij nechce vyvolat tendenci opačnou (což se ostatně dalo také dosti často). Podle jeho přesvědčení by bylo největším přínosem pro ruskou literaturu, kdyby se obě tyto tendence spojily.

O vitalistickou koncepci Lermontovova Démona se pokusil V. Rozanov ve studii „*Démon Lermontova i jeho dřevníje rodiči*.“¹¹ Na rozdíl od náboženských mystiků Solovjova a Merežkovského je Rozanov mystikem přírodního vitalismu. Je dobrým znalcem předkřesťanských náboženství. Vidí v nich správně bezprostřední spojitost s životem přírody, ať se již projevovala v kultech plodnosti, v rituálech, při nichž kněžky symbolicky obcovaly s bohy, v krvavých obětech, symbolizujících náboženské splynutí atd. Odraz obětních rituálů nachází i v symbolice barev. Základní rozdíl mezi předkřesťanskými náboženstvími a křesťanstvím spatřuje správně v tom, že prvotní kult zrození a života byl v křesťanství vystřídán kultem smrti. Zatímco dříve byl pokládán za nečistého člověk, který se dotkl mrtvolou, označil křesťanský asketismus naopak za nečistou lásku. V tomto smyslu Rozanov také interpretuje poněkud násilně pojem démonismu, který je podle jeho názoru totožný s předkřesťanskými náboženstvími. Rozanov je přesvědčen, že démonovské téma prosyje v různých podobách celou Lermontovovu tvorbu, že je neuhasitelné jako sama příroda ve své prapodstatě, odkud tento mýtus vyrůstá. Lásku ducha k pozemské dívce lze podle Rozanova interpretovat dvojím způ-

¹⁰ D. S. Merežkovskij, tamtéž, 55.

¹¹ Tamtéž. V tomto směru se Merežkovskij zajímavě shoduje s některými názory S. Freuda. Tak např. hlavní tragično Krále Leara spatřuje Freud v tom, že stárnoucí král měl volit jednu ze tří žen, z nichž Cordelie byla ztělesněním Moire — královnou smrti, které připadla třetí podoba mateřství. První z nich je podle Freuda sama matka, druhou milenka podobná matce a třetí matka země, přijímající člověka do posledního objetí. Srov. Robert Marthe, *La révolution psychoanalytique. La vie et l'oeuvre de Freud*, 2 tomes, Payot, Paris 1946, hlavně kapitola Freud et la littérature.

¹² Merežkovskij, tamtéž, 59.

¹³ В. В. Розанов, „Демон“ Лермонтова и его древние родители, *Русский вестник*, т. 281, 47, СПб. 1902, 45—56.

sobem — buď jako počátek hříchu, nebo jako počátek pravdy. A význam Lermontovova Démona je právě v tom, že znovu vytkl otázku o podstatě dobra a zla nikoli v úzce morálním, avšak v široce transcendentálním smyslu. V Démonově příslibu lásky, kdy Tamaře šeptá, že za měsíční noci vstoupí do jejího pokoje a setrvá v něm do rána, spatřuje značně vykonstruované analogii k středoasijským a egyptským náboženstvím, která věřila v možnost spojení pozemšťanek s bohy. Totéž lze ovšem nalézt i v mytologii antické, a což je u Lermontova zvláště důležité, i v bibli a ve starých apokryfech,¹⁴ kde se motiv lásky andělů k pozemským dívkám rovněž vyskytuje. Jinak je ovšem démonismus typickou rekvizitou romantismu, který přinesl obrození nejrůznějších Nýtů.

První ruská studie věnovaná nejen Lermontovovi, ale ve stejné míře také Nietzscheovi vyšla k šedesátému výročí Lermontovovy smrti. Je to stať A. Nalimova *Lermontov i Niče*.¹⁵ Nalimov navazuje na Solovjova, na rozdíl od něho se však nezaměřuje na analýzu Lermontovova Démona a démonismu vůbec. Určitou shodu mezi Lermontovovými a Nietzscheovými teoriemi nachází v touze po moci a po ovládnutí jiných lidí, jež je příznačná např. pro Hrdinu naší doby, Pečorina. Spravedlivě však přiznává, že Nietzsche mnohem více prožil a promyslel než ruský básník. Nazývá ho dokonce „mučedníkem poznání“. Cení ho více jako básníka než filozofa. Vytýká mu nedostatek originality. Zdůrazňuje, že všechno, co říká Nietzsche, vyslovili již před ním jiní autoři, jako Darwin, Dostojevskij, materialisté 18. století, R. Wagner, Feuerbach, Stendhal, Hobbes, Mandeville, staří Řekové aj. V Nietzscheově filozofii prý není ani jediné tvůrčí myšlenky, Nietzscheův význam prý spočívá v tom, že přímo bolestně promýšlel nejrůznější „prokleté otázky“. Vytýká mu, že nevytvořil žádnou syntézu, bez níž není světového názoru. Nalimovovy rozpaky při charakteristice Nietzscheovy filozofie jsou nejmarkantnější, když uvažuje, zda byl Nietzsche pesimistou nebo optimistou. Dochází k názoru, že byl vlastně obojím. Lermontov na rozdíl od Nietzscheho žil v době, kdy lidské poznání nebylo ještě tak složité, a v zemi chudé na intelektuální zájmy. Trpěl svým rozpolceným společenským postavením — lva velkosvětských společností a misantropa. Lermontovova intelektuální osobnost je podle Nalimova ucelenější než Nietzscheova. Pečorinsko-lermontovskou „nasyčenou hrdost“ pokládá ruský kritik za byronovskou, zdůrazňuje však, že Lermontov nebyl slepým napodobitelem Byrona. Anglický básník v něm našel pochopení velké duševní síly. Lermontova oceňuje především jako prvního vynikajícího psychologa v ruské literatuře, na něhož navazovali Turgeněv, Tolstoj i Dostojevskij. Lermontov poznal sílu myšlenky ještě jako živou sílu ruského lidu.

Ke srovnání Lermontova s Nietzscheem se vrátil počátkem první světové války ještě jednou R. I. Sementkovskij ve studii *Dramy Lermontova i sverchčelovek*.¹⁶ Vztah tohoto autora k Nietzscheovi je do značné míry determinován faktem, že Rusko bylo ve válečném stavu s Německem. Již tehdy se setkáváme s tou interpretací, která poslední spojila největšího kritika velkopanského němečtí s ideologií Třetí říše.¹⁷ Podle pojetí Sementkovského vyšel Nietzsche z hegelovské teorie o zosobnění absolutna v německém lidu. Romantického „nadčlověka“, jehož prototypy nachází v celé řadě Lermontovových děl, počínaje jinošskými dramaty, na něž se hlavně zaměřuje, prý Nietzsche změnil ve světlovlasou bestii pohrdající učením Krista a stavějící sílu výše než pravdu

¹⁴ O tom viz např. v disertaci Jaroslava Mandáta, *Литературная история „Демона“ Лермонтова*, Врно 1949.

¹⁵ А. Н а л и м о в, *Лермонтов и Ницше (1841—1901 гг.)*, *Литературное обозрение* 3, 1902, № 1, 43—45.

¹⁶ Р. И. С е м е н т к о в с к и й, *Драмы Лермонтова и сверхчеловек*, *Ежегодник императорских театров* 1915, 160—188.

¹⁷ Vlivem nietzscheovství na německou buržoazní filozofii včetně fašisticky orientovaných autorů se podrobně zabývá sovětský badatel S. F. O d u j e v v monografii *Тропами Заратустры*, 2-е изд. Мысль, М. 1976. Český vyšlo v překladu Mileny Manové: *Stezkami Zarathuštry*, Svoboda, Praha 1976.

a spravedlnost. Kolektiv takových „plavých bestii“ vytvořil prý později v naší současnosti nadnárod, který má právo ovládat svět pomocí nadpušek. I Sementkovskij se tedy soustřeďuje na problém nadčlověka. Je přesvědčen, že se zrodil z pesimismu porevoluční romantiky, tak jak se vytvořila v západní Evropě po Francouzské revoluci, jejíž ohlas pronikl také do Ruska a nalezl svůj odraz i v tvorbě Lermontovově. Byronův vliv spatřuje jen v Lermontovově jinošské tragédii *Španěle*, v další tvorbě již Lermontov směřoval podle jeho názoru jinak. V jinošských dramatech, která podrobně analyzuje, nachází nejen obraz romantického „nadčlověka“, ale i jeho odsouzení, které pak v Lermontovově tvorbě vyvrcholilo v postavě Pečorinově. Sementkovskij správně zdůrazňuje, že nepochybnou autobiografičnost Lermontovových jinošských dramát nelze přeceňovat, že tomu neodpovídal ani blízký básníkův vztah k babičce, ani k otci. Zatímco ve skutečnosti oba miloval a trpěl jejich rozpory, v dramatech *Podivný člověk a Lidé a vášně (Menschen und Leidenschaften)* je líčí se střídavou antipatií. Totéž, ještě s podrobnější dokumentací, ostatně potvrzuje soudobé sovětské bádání.¹⁸ Ve všech Lermontovových dramatech nachází Sementkovskij příbuzného hrdinu, jenž bojuje s prostředím, které jej obklopuje, a v tomto boji buď zahyne, nebo z něho vychází se zlomeným srdcem. Za základní rysy těchto postav pokládá: přílišnou vášnivost, vysoké mínění o sobě samém, přezírání druhých, snahu vnuknout jim své vlastní ideály, touhu pomstít se, pesimismus, vyplývající ze stálých neúspěchů. Předpokládá, že prototyp nacházel Lermontov sám v sobě. Natolik nadaný básník se musel cítit nadřazený svému prostředí, s nímž se proto dostával do častých střetnutí. Sementkovskij se pokouší historicky zdůvodnit vznik rozporu mezi nicotným davem a jedincem, konfliktem, který vedl k pesimismu romantiky. Po Francouzské revoluci se ukázalo, že sama společenská změna ještě nemění člověka. Odtud pramenil odpor k davu, neschopnému využívat zlepšených životních podmínek. Pesimismus, který nutkal lidi prchat do fantastického světa středověku s jeho legendami, pod nebesa či do podzemí, provokoval ke hledání silných lidí, v současné terminologii „nadlidí“. Takovým člověkem byl pro mnohé Napoleon. Tak se vytvořil světový názor romantismu. Za typické pro Lermontova pokládá nejen to, že jej tyto skutečnosti ovlivnily, ale i fakt, že se k nim stavěl kriticky. Usuzuje tak z analýzy Lermontovovy dramatické tvorby, v níž spatřuje jednotnou linii. S názorem Sementkovského, který zjednodušuje všechny hlavní hrdiny Lermontovových dramát víceméně na variantu jednoho a téhož typu, ovšem souhlasit nelze. Zhruba to lze říci pouze o Lermontovových jinošských dramatech, nikoli však o *Maškarním plese*. Zatímco ke všem značně autobiografičky koncipovaným hrdinům svých mladistvých dramát má básník vřelý osobní vztah, patří krajní egoista Arbenin k nejméně sympatickým mužským hrdinům v Lermontovově díle, a také sám básník je k němu kritický. Základní konflikt této tragédie je vlastně ruskou variantou Othela. Arbenin stejně jako Pečorin jsou tedy již rozčarovanými hrdiny, kteří mohli přijít až po osobním fiasku takových postav, jak byl Fernando ze *Španělů*, Jurij Volin z *Menschen und Leidenschaften* nebo Vladimír Arbenin z *Podivného člověka*. Stejně tak Sementkovskij poněkud zjednodušuje, když tvrdí, že Lermontov se pokládal sám za nadčlověka, jehož obraz vytvořil ve svém díle. Byl to však prý obraz nemilosrdný. Vysmíval se svému nadčlověku, ukazoval jeho neschopnost ve všech směrech. Odsuzoval jeho samolibost, nevážíci si cizí svobody, jeho sklon k násilí, jeho neschopnost dát lidem štěstí, přestože po tom touží, jeho předstírání lásky k bližnímu, za níž skrývá jen svou sebelásku. Nakonec pak Sementkovskij uzavírá: „Словом, драмы Лермонтова можно признать постепенно назревающим беспощадным осуждением сверхчеловека.“¹⁷ I když je třeba přiznat Sementkovskému některé zajímavé postřehy, nelze se ubránit dojmu, že v jeho případě bylo do značné míry přání otcem myšlenky. Poněvadž měl k Nietzscheovi vztah krajně negativní (ačkoli se nezdá, že by jeho dílo důkladně znal), musel být i poměr básníka,

¹⁸ Ираклий Андроников, Из творческой истории „Странного человека“, сб. Лермонтов, Новые разыскания, Сов. писатель, Л. 1948.

¹⁷ R. I. S e m e n t k o v s k i j, tamtéž, 185.

kterého miloval, k podobnému vidění negativní. Ať již však interpretujeme Lermontovovu tvorbu jakkoli, zůstává nesporným faktem, že jeho poměr k hlavním mužským hrdinům v jeho díle není jednoznačný ani v kladném, ani v záporném smyslu slova. Jedná se pouze o různou míru sympatií či antipatií, přibývajících v údobí zralosti.

Určitý ohlas ruských spojujících Nietzscheho s Lermontovem najdeme i v české literární kritice, jež počátkem 20. stol. věnovala Lermontovovi spolu s českými překladateli výraznou pozornost. Nejznámější byly pochopitelně názory V. Solovjova a D. S. Merežkovského, z jehož knihy *Lermontov — poet sverchčelovečestva* čerpá několik českých autorů.²⁰ F. X. Šalda se o ní např. vyjadřuje s velkým uznáním, i když upozorňuje na odvážnost v ní vyslovených premis. Šalda je totiž správně přesvědčen, že Lermontova nelze uzavřít do žádné jednostranné formulky, neboť každou z nich přerůstá, ať je to byronismus, subjektivismus, básnické hrdinství nebo nadčlovčství. Nebyl by to však Šalda, aby současně ironicky nepoznamenal na adresu Merežkovského a jeho kritiků, že literární „hnidopichové“ udrží rovnováhu „takovým filozoficko-syntetickým Arielům“.²¹ Na vlastní polemiku Merežkovského se Solovjovem o Lermontovovo dílo upozorňuje r. 1911 v Národních listech Bohdan Pavlů.²² Zamýšlí se nad novou vlnou Lermontovovy popularity, která se tak výrazně projevila v Rusku při sedmdesátém výročí básnickova úmrtí. Příčinu spatřuje v tom, že soudobému Rusku je Lermontov blízký svým bojem za práva osobnosti a svou nesmiřitelností s jednotlivými filistrovstvím. Pavlů vítá tuto rehabilitaci básníka, cizího kolektivismu let šedesátých i ruskému křesťanství, chápanému jako bezvýhradné pokoření ducha i těla. (V této souvislosti upozorňujeme na rozdíl mezi českým církevním odbojem — husitstvím, jenž byl zápasem za pravdu proti autoritě — a ruským rozkolem, který byl bojem za autoritu.) Proto byl Lermontov, jak správně konstatuje autor, nepřijatelný i pro Vladimíra Solovjova. Pavlů stručně komentuje Solovjovo pojetí Lermontova jako Nietzscheova předchůdce, jenž nepochopil své poslání být vůdcem lidí na cestě k nadčlovčství, tj. bohočlovčství (v tomto směru pokládá Solovjov nadčlovčství za jediné přijatelné), a proto zahynul. Pavlů je informován i o názorech Merežkovského, který se podle jeho mínění pokusil zasáhnout do mravního ideálu tím, že brojil proti pokoře, jež našla svůj výraz u Dostojevského i u Tolstého. První odboj, k němuž se ruská společnost vzepjala, uskutečnili děkabristé, poté Puškin, jehož protest však Pavlů spatřuje mylně jen v estetství, jež prý bylo útekem z reálného života. Lermontova považuje Pavlů spolu s Merežkovským za zjev zcela výjimečný — za jediného člověka, který se nepokořil, jehož odboj prolíná celou jeho tvorbou a jenž prý proto zůstal ruské společnosti po dlouhou dobu cizí. S Nietzscheem jej podle jeho názoru spojuje věčná touha po jiném světě dokonalejších bytostí. Svým démonickým duchem odhalil kořeny choroby tehdejší doby, k rozhodnému činu však již nedošlo — snad proto, že podobně jako náš Mácha předčasně zahynul. Závěrem se Pavlů zamýšlí nad Lermontovovým působením na českou literaturu. Nejmarkantnější projev nachází u Machara. V duchu nietzschovských kategorií označuje Machara za vyznavače kultu apollónské harmonie, k níž neměl dionýský Lermontov nikdy sklon.

O Solovjovově interpretaci Lermontovovy osobnosti i díla píše také T. G. Masaryk ve II. díle *Ruska a Evropy* v souvislosti s charakteristikou Solovjovových filozoficko-estetických názorů. Základním principem tvorby M. J. Lermontova (i J. A. Baratynského) je podle Solovjova, jak konstatuje Masaryk, skeptická a pesimistická reflexe.

²⁰ Znal ji a citoval Fr. Táborský, který ji vlastnil ve své knihovně — srov. jeho studii M. J. Lermontov. Úvod do vlastního životopisu — do jeho básní. Naše doba 24, 1917, 193—199, 277—290. Totéž v upravené verzi viz ve 3. díle *Lermontovových Básní v překladu Fr. Táborského*, J. Otto, Praha 1918, I—XXVI. Podrobněji se o ní rozepisuje Bohdan Pavlů a F. X. Šalda (viz dále).

²¹ F. X. Šalda, *Siluetka Lermontova, Venkov* 6. 10., 13. 10. 1918, „přetištěno v knize *Časové a nadčasové*, Melantrich, Praha 1936.

²² Bohdan Pavlů, *Vzkříšení Lermontova, Národní listy* 1911, č. 228, s. 1.

Tuto negaci Solovjov uznává jen jako první podnět k uvědomění, za nenormální a nesmyslné však pokládá uspokojovat se vlastní neukojeností. Masaryk pak dále reprodukuje Solovjovův názor na Lermontovův sklon k psychopatické ideji nadčlověka, „jež vindikuje nadlidský význam, já nebo já a společnost. To je plně vítězství egoismu a opovrhování lidmi.“²³ Masaryk komentuje Solovjovův názor na Lermontovův poměr k lásce, již se sice oddává, v níž však opěvuje spíše milovníka než předmět jeho lásky. Upozorňuje na Solovjovovo nařčení Lermontova z démonické smyslnosti i na jeho mystické přesvědčení, že Lermontov měl schopnost tzv. druhého zření, že si předpověděl svou vlastní smrt. Masaryk pak výstižně uzavírá, že Solovjov spatřoval v tomto domnělém Lermontovově daru potvrzení své vlastní mystiky. O studii Merežkovského věnované Lermontovovi se Masaryk nerozepisuje, poněvadž se tímto druhým ruským mystikem podrobněji nezabývá.

Ze všeho, co bylo řečeno, můžeme dedukovat, že všichni ruští autoři, kteří se dané problematiky dotkli, omezili se jen na jednu část Nietzscheovy filozofie — na jeho teorii nadčlověka, jejíž počátky nacházeli v romantickém démonismu, tak výrazně projeveném u Lermontova. Zaměřovali se přitom většinou jen na dílo ruského básníka, zatímco o Nietzscheovi se vyjadřovali stylem nezávazně esejistickým, jako by se jednalo o danost provždy vymezenou. Souvisí to nepochybně s dvojným dobovým jevem: 1. S velkou tehdejší popularitou Nietzscheovy filozofie; 2. s její velmi torzovitou znalostí. (Nejpopulárnější dílo *Tak pravil Zarathušta* nepochybně zastínilo v té době všechny ostatní Nietzscheovy práce.) O zkrácení Nietzscheova filozofického odkazu se také zasloužili vydavatelé filozofovy pozůstalosti, především Nietzscheova sestra, paní Försterová - Nietzscheová, bratři Hornefferové a vydavatel Weiss.²⁴

Orientace na problém nadčlověka v souvislosti s Lermontovovým dílem je ovšem pochopitelná, poněvadž zde lze analogie shledávat nejsnadněji. Chceme-li se vymanit ze zajetí nezávazné esejistiky a apriorních soudů, musíme postupovat s kritickou střízlivostí. Především se naskytá otázka, zda Nietzsche Lermontovovu tvorbu vůbec znal. Již úvodem jsme se zmiňovali

²³ T. G. Masaryk, *Rusko a Evropa*, d. 2, *K ruské filozofii dějin a náboženství*, J. Laichter, Praha 1921, 367—368.

²⁴ Po svém návratu z Paraguaye r. 1893 převzala paní Försterová od Nietzscheova přítele Overbecka a Petra Gasta editorství, obklopila se vesměs neodborníky a sama do vydání svévolně zasahovala. Z neutříděné a torzovité pozůstalosti tak vznikl spis *Vůle k moci*, vydávaný za hlavní Nietzscheovo dílo. Když došlo k polemice o Nietzscheův odkaz mezi výmarskou a basilejskou tradicí, použila paní Försterová, aby podepřela svůj ediční záměr, dokonce falzifikaci dopisů svého bratra. Toto vydavatelské falzum bylo podkladem k nesprávným interpretacím Nietzscheova díla a vedlo v budoucnu až k jeho zneužití v ideologii fašismu. V této podobě pochopitelně znali Nietzscheovo dílo také v Rusku. Podrobněji viz Pavel Tomášek, *Případ Nietzsche, Host do domu*, 1968, č. 8, 67—69. Opírá se o monografii Karla Schlechty, *Der Fall Nietzsche*. Aufsätze u. Vorträge, Carl Hanser Verlag, München 1958. O očistění Nietzscheovy pozůstalosti se zasloužil významný soudobý nietzscheovský badatel Karl Schlechta ve svém vydání Nietzscheova díla, kde místo uceleného spisu, za který byla nesprávně vydávána *Vůle k moci*, předkládá na základě podrobných pramenných studií jen syrovou pozůstalost, jež vešla do 3. sv. tohoto vydání. Viz Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, München 1954—1956.

o tom, že Nietzsche v žádném ze svých spisů o Lermontovovi nepíše. Bylo proto téměř detektivní záležitostí vysledovat, zda o tom nejsou doklady ve filozofově nepublikované pozůstalosti. Pomocí rozsáhlé korespondence se všemi významnými odborníky, institucemi a knihovnami se nám podařilo zjistit díky italskému badateli M. Montinari mu, vydavateli třicetisvazkového Nietzscheova díla²⁵ a autorovi řady prací o Nietzscheovi,²⁶ že Nietzsche skutečně četl dvě stěžejní Lermontovova díla. Vlastnil *Démona*, kterého zakoupil v překladu Theodora Opitze již ve svých šestnácti letech, tj. asi v l. 1859—1860, a *Hrdinu naší doby*, kterého mu jeho matka předčila za jeho oční choroby v říjnu 1879.²⁷ Ještě důležitější než toto zjištění je však otázka, jaký dojem v Nietzscheovi četba zanechala. Pokud se týče *Démona*, nepodařilo se nám prozatím najít žádné bezprostřední svědectví. O tom, že čtenářský zážitek se však asi stěží vymykal z ostatní ro-

²⁵ Fr. Nietzsche, *Werke*, Kritische Gesamtausgabe, Hrsg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, Walter de Gruyter, 1967—1982. Zatím vyšlo 20 sv. v 8 odd. (IV/1—3, 1967 — II/1, 1982). Tiž autoři vydali tamtéž Fr. Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bd., posl. vyd. 1980.

²⁶ Mazzino Montinari, *Nietzsche*, Astrolabio — Ubaldini, Rom 1975. Srov. rec. Franco Volpi, *Nietzsche in Italien. Neue Forschungen zwischen Philologie und philosophischer Zeitkritik*, Philosophischer Literaturanzeiger, 34, 1981, 2, 169—170, oceňující monografii Montinariho jako hluboce fundovanou, založenou na podrobné znalosti celé Nietzscheovy pozůstalosti. Celá recenze hodnotí osm nových italských monografií o Nietzscheovi, tamtéž 165—182. Montinari se také podílí na vydávání nietzscheovské mezinárodní ročenky *Nietzsche-Studien*, vydávané Waltrem de Gruyter, Berlin, New York. Srov. Fritz Rau, *Disparate Ansätze in der Nietzsche-Forschung*, tamtéž 31, 1978, 3, 290—298, hodnotící kromě čtyř nových monografií o Nietzscheovi ročenku *Nietzsche-Studien* 5, 1976, 6, 1977. V Bd. 2, 1973 a 4, 1975 je pokr. International Nietzsche Bibliography 1968—1973 H. W. Reicherta. Řadu bibliografických údajů obsahuje monografie Peter Pütz, *Friedrich Nietzsche*, 2. Aufl. Stuttgart 1975, obsahující zajímavé údaje o Nietzscheovi jako básníkovi a o jeho působení na řadu autorů 20. stol.

²⁷ Jak je zřejmé z brožury *Nietzsches Bibliothek*, Weimar 1942, 43, Nordische, russische, ungarische, polnische Literatur, vlastnil Nietzsche knihu Puschkina, Alexander und Lermontov M., *Dichtungen*, Deutsch von Theodor Opitz, Berlin 1859. Kniha je uložena s celou Nietzscheovou knižní pozůstalostí v Ústřední knihovně německé klasiky ve Výmaru jako 54. sv. vyd. A. Hoffman u. Comp. Obsahuje věnování Th. Opitze básníkovi Jos. Freiherrn von Eichendorff. Na titulní str. je podpis „F. W. Nietzsche“. Dr. Mazzino Montinari mi napsal ve svém dopise ze 17. 1. 1967: „Die Schrift des Namens scheint mir die des sechzehnjährigen Nietzsche zu sein (also cca 1860 sollte er das Büchlein erworben haben).“ Kniha obsahuje na s. 1—90 Puškinovy básně Kavkazský zajatec, Cikáni a výbor z lyriky, některá místa jsou Nietzschem podtržena. Z Lermontova je zde uveden překlad *Démona* (91—128). O tom, že Nietzsche četl *Hrdinu naší doby*, svědčí tyto údaje: 14. 11. 1879 psal Nietzsche z Naumburgu svému příteli teologovi Franzovi Overbeckovi do Basileje: „Meine Mutter hat mir vorgelesen (dr. Montinari k tomu dodává v tomtéž listě: „Nietzsche war in der Zeit sehr krank und augenleidend“), Gogol, Lermontoff, Bret Harte, M. Twain, E. A. Poe...“ V uvedeném katalogu Nietzscheovy knihovny je na s. 43 údaj: Lermontoff, Michael, Ein Held unserer Zeit. Deutsch von Wilhelm Lange, Leipzig 1878, Reclam s. J. (die berühmte „Universalsbibliothek“ von Philipp Reclam), No 968—969. To, že měl Nietzsche na mysli právě četbu Lermontovova *Hrdiny naší doby*, vyplývá z jeho dopisu příteli filozofu Paulu Réeovi z 31. 10. 1879, komentovaného v Bd. IV/4, 82 cit. vyd. Kritische Gesamtausgabe, Berlin 1969.

mantické literatury, s kterou byl Nietzsche obeznámen, svědčí alespoň nepřímo tento fakt. O řadu let později, v září r. 1874, věnoval překladatel Démona, Theodor Opitz, Nietzscheovi u příležitosti vydání jeho třetí *Nečasové úvahy* (*Schopenhauer als Erzieher*, Leipzig 1874) svou báseň. Nietzsche o tom psal svému příteli Erwinu Rohdemu 21. XII. 1874:

„...selbst noch ein Dichter meldete sich heute abend, Herr Theodor Opitz, Übersetzer von Petöfi; er schickte ein Gedicht, mit der Überschrift Schopenhauer als Erzieher...“²⁸

Z této skutečnosti lze tedy vyvodit, že Nietzsche si pamatoval r. 1874 Th. Opitze již spíše jako překladatele Alexandra Petöfiho než jako překladatele Lermontova. Je to pochopitelné, protože překlad Petöfiho, který vyšel r. 1867,²⁹ měl v živější paměti než překlad Lermontova, otisktný a čtený již o osm let dříve. Ještě pregnančnější svědectví, tentokrát z pera zralého Nietzscheho, se nám podařilo zjistit o Nietzscheově dojmu z četby *Hrdiny naší doby*. Ve svém dopise příteli filozofu Paulovi Rééovi z 31. X. 1879 Nietzsche totiž píše:

„Sie hat mir Lermontoff vorgelesen; ... ein mir sehr fremder Zustand, die westeuropäische Blasirtheit, ist allerliebste beschrieben, mit russischer Naivität und halbwüchsiger Weltweltenweisheit...“³⁰

Z toho by ovšem vyplývalo, že velmi náročný Nietzsche se na román díval se značným despektem, a stěží by se mohlo předpokládat, že v něm našel něco příbuzného se svou vlastní filozofickou koncepcí. (Podobný názor vyslovil také při osobní konzultaci prof. Karl Schlechta z Darmstadtu v NSR, jeden z nejlepších znalců Nietzscheova díla.) Je ovšem i jistá možnost, že Nietzsche svůj výrok záměrně stylizoval. Určitou dobu alespoň dokazuje B. Tramer v citovaném článku na poměru Nietzscheho k Dostojevskému. B. Tramer je přesvědčen, že Nietzsche nemohl číst Dostojevského až r. 1887, jak psal v osobním listě příteli Overbeckovi, protože znalost díla Dostojevského je u něho zřejmá z jeho písemných projevů již dříve, a také proto, že by fyzicky nebyl schopen přečíst v tak krátké době, kdy usilovně tvořil a kdy strádal oční chorobou, tak rozsáhlé dílo. Jestliže se tedy Nietzsche po určitou dobu nezmiňoval o své znalosti Dostojevského, k jehož odkazu se později otevřeně hlásil, naskýtá se tím spíše táž možnost u Lermontova, jehož věhlas na Západě stoupl až koncem století v souvislosti s obrodou tendencí novoromantických. Nietzsche jej tedy mohl oceňovat jako zjev vedle Byrona druhořadý, což ovšem nijak nevylučuje možnost jeho působení, byť i potlačovaného. Míru příbuznosti mezi Lermonto-

²⁸ Báseň je přetištěna v příloze historicko-kritického vydání Nietzscheových prací a dopisů *Historische-kritischen Gesamtausgabe der Werke und Briefe Nietzsches*, Beck, München 1938 ff., Bd. IV der Briefe, 825, München 1942. Na tato i následující fakta nás rovněž upozornil Montinari.

²⁹ Srov. Alexandr Petöfi, *Lyrische Gedichte*, Deutsch von Th. Opitz, Pest 1867.

³⁰ Nietzsche, *Werke*, Walter de Gruyter, Berlin, Bd. IV/4, 82.

vem a Nietzschem však můžeme posoudit jedině na základě konkrétní srovnávací analýzy jejich díla.

Karl Schlechta ve svém doslovu ke třísvazkovému vydání Nietzscheových děl zdůrazňuje, že základní problémy, které Nietzsche řeší, jsou staré jako filozofie sama.³¹ Shrnuje je do tří bodů:

1. jaké je „skutečné“ postavení člověka ve světě;
2. jak bylo postavení člověka ve světě obvykle chápáno Nietzscheovými předchůdci;
3. jaká je pravdivá interpretace člověka, když poznáme jeho „skutečné“ postavení ve světě.

Nietzscheovu originalitu tedy Schlechta nespatřuje ve vytčení filozofické problematiky, ale v její formulaci a hlavně v jejím maximálně radikálním řešení. Nietzsche je přesvědčen, že svoje postavení ve světě si determinuje sám člověk. Tento fakt musí být proto podle jeho názoru chápán jako „lidský, příliš lidský“ čin. Z takové základní premisy pak vyplývá závěr, jež Nietzsche neustále opakuje v nejrůznějších formulacích a jenž je odpovědí na první otázku: *Postavení člověka ve světě, jaké „opravdu“ je, je Ne-smyslem*. Tento základní Nietzscheův nesouhlas se stávající skutečností najdeme ve všech jeho pracích. Nietzsche, přesvědčený o nahodilosti, chaotičnosti, obludnosti a nesmyslnosti všeho dění i člověka samého, si od nejtělejšího mládí bere kritický koturn a dává se do boje proti všemožným autoritám a „věčným“ hodnotám. Od nového pojetí antické kultury přechází ke kritice soudobého přeceňování historie, k popírání falešných morálních zásad, k odmítání křesťanství jako demoralizující ideologie až po odsouzení člověka v beztvare podobě davu, průměrnosti, jež nejohybnější projev znal Nietzsche v německém filistroví.

Se stejným odporem ke skutečnosti, jež se zcela vymyká představám moderního člověka, s obdobnou aristokratickou nechutí k průměrnosti a malosti, brzdící každý smělejší rozmach, a z nich vyplývajícími pocity rozčarování, deziluze a skepse setkáváme se rovněž u všech básníků romantismu, a tedy i u Lermontova. Z podobných kořenů vyrůstá i pocit nadřazenosti a výlučnosti, tak příznačný pro romantické pojetí básníka. Básník se stává prorokem, ať je to prorok stíhaný posměchem a prchající proto ze společnosti, jak je tomu ve známé Lermontovově básni, nebo filozof, přijímající podobu staroperského mudrce *Zarathuštry*, ačkoli jeho učení je mu cizí. U Nietzscheho bychom také našli — jako u většiny romantiků včetně Lermontova — stejný *svár* szíravého intelektu a *vášnivého citu*, u německého filozofa ještě násobený jeho dvojakým poměrem k vlastnímu básnic-

³¹ Karl Schlechta, *Nachwort; Fr. Nietzsche, Werke in drei Bänden*, Bd. 3, München 1956, 1431—1452.

kému nadání, jehož si nesmírně cenil³² a jimž současně podrážděně pohrdal, jak je zřejmé z jeho sarkastických výroků o jazyce.³³

Mezi ruským básníkem a německým filozofem bychom však našli i některé shody v jejich osobním životě, vyplývající z obdobných názorů a z některých příbuzných mentálních rysů. Týká se to především jejich poměru k ženám, jakkoli se to může zdát podivné, uvědomíme-li si snadno vznětlivou povahu Lermontovovu na rozdíl od málo eroticky založeného Nietzscheho. A přece měli oba stejně *pohrdavý* a současně stejně *obdivný vztah k ženám*. U Nietzscheho se to projevilo především odporem k ženské emancipaci, kterou interpretuje jen jako náhradu za životní neúspěch a odmítá jako věc naprosto odporující mentalitě ženy. Ženu vůbec chápe jen v její živočišné podstatě jako dravou samici, již je možno zkrotit jen tím, že ji uděláš dítě.³⁴ Přitom však je známo, že kromě nečetných přátel mezi muži měl Nietzsche i několik blízkých přítelkyň, jichž si velmi vážil. B. Tramer dokonce dokazuje, že to byly právě ženy ruského původu — dcera ruského generála Lou Salomé, jež se měla stát jeho ženou, a Gercenova dcera Olga —, které jej sblížily s ruskou literaturou, hlavně s Dostojevským.³⁵ Lermontov většinu svých hrdinek vylíčil mnohem sympatičtěji než své postavy mužské (vesměs jako jejich kladné protipóly). Dokázal však, jak hluboce dovede pohrdat ženou, jež kdysi urazila jeho city. Vzpomeňme jeho známého románku s Je. A. Suškovovou, již překazil sňatek, dosáhl, že se do něho zamilovala, a poté ji chladně odmítl.³⁶ (Na tento případ také naráží v citované studii Vl. Solovjov.) Ještě bližší si však byli ve svém pojetí lásky. Oba totiž dovedli milovat jen to, co pro ně bylo nedostupné, což je svou podstatou rys rovněž romantický. Tak Lermontov si svou lásku k dětské přítelkyni Varence Lopuchinové uvědomuje v plné síle až po čtyřech letech odluky, když se dovídá o jejím sňatku. A tato láska

³² Srov. *Ecce homo*.

³³ Upozorňuje na to rovněž Schlechta ve svém doslovu na s. 1446, kde uvádí doklady ze spisů *Lidské, příliš lidské* (I, 810), Zora (I, 903; I, 1045 aj.).

³⁴ S takovými a podobnými výroky se možno setkat v řadě Nietzscheových děl: *Tak pravil Zarathušta, Soumrak bůžků*, čili jak se filozofuje kladivem, v *Ecce homo* aj. Nietzscheův odpor k ženám si lze vysvětlit dosti přirozeně i jeho luetickou chorobou, jež byla zřejmě příčinou jeho progresivní paralýzy, která se mu v závěru života stala osudnou — způsobila totiž jeho duševní chorobu. Srov. Thomas Mann, *Dostojevski — mit Massen* (1946), *Gesammelte Werke, Zehnter Band, Aufbau-Verlag, Berlin 1955*, 617—635.

³⁵ Před svým sňatkem s antisemitsky orientovaným dr. Försterem to byla Nietzscheova sestra Lisbeth, pak Cosima Wagnerová, šedesátiletá Malwida von Meysenburg (její schovanka byla právě Gercenova dcera Olga — Malwida von Meysenburg ji seznámila s Nietzschem) a Lou Salomé. Z jejího sňatku s Nietzschem sešlo snad pro rodinné intriky, snad proto, že se sblížila s Nietzscheovým tehdejším přítelem Réem. Srov. Otokar Fischer, *Fr. Nietzsche, J. Otto, Praha 1912*. B. Tramer, *Dostojevskij a Nietzsche*.

³⁶ Srov. E. Сушкова-Хвостова, *Записки, 1812—1841. Первое полное издание*, ред. Ю. Т. Оксмана, Academia, Л. 1928.

k vdané ženě, již přenáší i na její dítě, jej provází po celý další život.³⁷ Podobný citový vztah prožívá i Nietzsche k přítelkyni a pozdější ženě Richarda Wagnera Cosimě Lisztové-Wagnerové, kterou nepřestal milovat ani v dobách, kdy snad právě nenávistný poměr k ní vyvolal jeho pohrdavé výroky o ženách. V této „*Nietzscheově tragédii*“, vrcholící milostným vyznáním pološíleného filozofa, nachází Zdeněk Nejedlý klíč k výkladu mnoha Nietzscheových děl.³⁸

Určité shody mezi oběma autory lze nalézt i jinde. Oba jsou stejně vášniví ve svých láskách a nenávistech, oba dovedou být měkce poetičtí i plní ironie až šízravého sarkasmu. (Nietzsche ve svých invektivách, zvláště v posledním roce své tvorby v *Ecce homo* a v *Antikristovi*,³⁹ Lermontov ve svých burleskních poémách *Paní důchodní z Tambova*, *Saška* a *Pohádka pro děti*.) Oba jsou přesvědčeni o své geniálnosti a vyjadřují to ve svých dílech. U Nietzscheho se tento rys stupňuje v posledním roce jeho tvorby v důsledku blížící se choroby až do velikášství. Podobné doklady bychom ovšem našli i u jiných, zvláště romantických básníků. Shodný je u obou autorů i důraz, který kladli na svůj původ, i když z důvodů značně rozdílných. U Lermontova to bylo motivováno především romantickou zálibou v exotice. Z celé řady jeho projevů je známo, jak si zakládal na tom, že po otci jeho rodina pochází ze *Skotska*, a svého bájného *španělského* předka Lermontu, v něhož uvěřil zřejmě po četbě Schillerova *Dona Carlose*, dokonce zobrazil na olejomalbě. Své první drama nazval *Španělé* a lokalizoval je do Španělska, stejně tak jako první redakce *Démona* a poému *Zpověď*. Příčinou toho, že se Nietzsche nikdy nepokládal za čistého Němce, že naopak zdůrazňoval svůj polský aristokratický původ, byl především jeho odpor k německé mentalitě, který se zvláště vystupňoval po německém vítězství ve válce s Francií. Měl ovšem i své osobní příčiny — Nietzsche se často setkával v severoitalských lázních, kde strávil deset let svého nezávislého života, kdy usilovně odolával své chorobě, s typickými německými maloměšťáky, které nesnášel. Duch velkoněmectví, který vycítil v bayreutských inscenacích Wagnerových oper, byl spolu s jinými aspekty také důvodem jeho prudké roztržky s Wagnerem.⁴⁰ Oba autoři jsou rovněž do značné míry *monotematičtí*. Nietzsche ve většině svých děl rozvíjí v různých aspektech několik základních myšlenek, což vedlo K. Schlechtu po prostudování celé, i nepublikované pozůstalosti k závěru, že základní koncepci své filozofie měl Nietzsche propracovánu již v letech 1872—1873. Schlechta má na mysli

³⁷ Srov. *Meditace o romantickém neklidu*, Fr Borový, Praha 1941.

³⁸ Zd. Nejedlý, *Nietzscheova tragédie*, *Česká kultura* 1913, 641—644, 680, 714, 737. Nejedlý se zde opíral o materiál shromážděný v monografii: Hans Bělart, *Fr. Nietzsches Freundschafts. Tragedie mit R. Wagner und Cosima Wagner-Liszt*, 1912.

³⁹ Schlechta v tom spatřuje důsledek blížící se choroby. V posledních Nietzscheových pracích sleduje zvětšující se počet nadávek a růst filozofova velikášství — srov. citovaný doslov.

⁴⁰ Nietzsche o tom píše v *Ecce homo*, kde líčí, jak uprostřed bayreutských her se mu vše tak zhnusilo, že byl nucen uprchnout. Viz také cit. stať Zd. Nejedlého.

především Nietzscheovy rozpravy *O patosu pravdy (Über das Pathos der Wahrheit)*, *O pravdě a lži v mimomorálním smyslu (Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn)* a rukopis P 120,⁴¹ které zaplňují mezeru mezi čtvrtou *Nečasovou úvahou* a spisem *Lidské, příliš lidské*. Rovněž Lermontov ve většině svých děl vytváří různé varianty jednoho a téhož psychologického typu, do značné míry autobiografického. Na tomto faktu se shoduje většina lermontovské literatury.

Určité, i když nepříliš výrazné shody lze při dobré vůli nalézt i ve stylu Nietzscheho a Lermontova. Všechny Nietzscheovy spisy, počínaje *Lidským, příliš lidským* jsou vlastně různě motivovanými soubory *aforismů*, což souvisí především se způsobem Nietzscheovy tvorby i s jeho zdravotním stavem. Oční nemoc mu prakticky od r. 1876 znemožňovala čtení, které proto musel omezovat na minimum. Jak sám Nietzsche ostatně doznává ve své autobiografii, nečetl v době, kdy tvořil, zásadně nic, aby se nerozptyloval a zůstal sám sebou. Nietzsche — v zásadě typ motorický — neuznával díla „vysezená“ Sám tvořil nejintenzivněji za dlouhých horských pochodů, které byly součástí jeho rekonvalescence. Za těchto okolností nemohl ani psát jinak než v krátkých útvarech, nabývajících svou myšlenkovou hloubkou podoby aforismů. Je zajímavé, že podobný sklon k aforističnosti vysledoval v Lermontovově próze badatel nad jiné povoláný, Boris E j c h e n b a u m.⁴² Ostatně sklon k psaní aforismů je jedním z příznačných rysů romantické vědy a filozofie. Aforismy nalezneme u řady romantických filozofů či filozofujících básníků: u Schellinga, O k e n a, Steffense — tak jsou psány nepříliš zdařilé naturfilozofické úvahy Novalisovy.⁴³ I v tomto případě tedy můžeme konstatovat, že Nietzsche je mistrným dovršitelem romantické tradice. Romantikům včetně Lermontova byl Nietzsche blízký i svou láskou k horským výškám, kam stoupával po celé hodiny za jiskrně čistým vzduchem, který se pro jeho zdravotní konsistenci stal nezbytným.

To jsou tedy skutečnosti, v nichž lze nalézt u těchto autorů určité shodné rysy, dané ostatně především společnou základnou romantismu, z níž oba vycházeli. S některými z jmenovaných shod bychom se proto mohli shledat u řady podobně orientovaných básníků jako s výrazem celkové dobové tendence. K jiným výsledkům ovšem dojdeme, budeme-li srovnávat místo podnětů nebo vnějších okolností konečné vyznění Nietzscheovy a Lermontovovy tvorby, tedy to, nač se především zaměřovali citovaní ruští filozofové. Vyjdeme především z toho, co přitahovalo pozornost Solovjova i Merežkov-

⁴¹ Srov. Karl Schlechta, Anni Andreas, *Friedrich Nietzsche. Von den verborgenen Anfängen seines Philosophirens*; Stuttgart—Bad Cannstadt 1962. Srov. také recenzi Schlechtovy asistentky Helwig Kolleritsch, *Philosophy and History* 1968, Vol. I, Nr. 1, 42—45.

⁴² Označil to za charakteristický rys povídky *Kněžna Marie z Hrdiny naší doby*. Srov. Борис М. Эйхенбаум, *Лермонтов*, II. 1924, Wilhelm Fink Verlag, München 1967.

⁴³ Srov. E. R á d l, *Romantická věda*, J. Laichter, Praha 1918, 197—200.

ského natolik, že došlo k ztotožnění pojmů *démon* a (v moderní terminologii) *nadčlověk*. O bezprostředním ovlivnění Nietzscheho Lermontovovou poérou *Démon* se nám zatím nepodařilo nalézt žádné přímé doklady. Naskýtá se zde opět dvojí možnost výkladu. Buď Nietzsche na svůj mladistvý dojem z četby úplně zapomněl, anebo jej potlačil jako podružný fakt, protože si Lermontova příliš necenil. Docela jinak reagoval Nietzsche, jenž byl vůbec značně sdílný ve svých literárních dojmech, na dílo Byronovo. Ještě na konci svého tvůrčího života v *Ecce homo* vzpomíná Nietzsche na dojem, který v něm zanechal B y r o n ů v *Manfred*, pro něhož, jak sám podotýká, dozrál již jako třináctiletý.⁴⁴ Jestliže však tak silně na Nietzscheho zapůsobil démonický *Manfred*, můžeme jen stěží předpokládat, že by jej zanechal zcela chladným neméně hluboce filozoficky koncipovaný *Démon*.

Avšak přejděme k bezprostřednímu srovnání *Démona* se *Zarathuštrou* a s koncepcí *nadčlověka*, tak jak ji Nietzsche formuloval v tomto svém bezesporu nejbásničtějším, i když snad filozoficky ne právě nejsilnějším díle.⁴⁵ Z genologického hlediska stojí za pozornost skutečnost, že soudobý sovětský filozof S. F. O d u j e v charakterizuje Nietzscheovo dílo *Tak pravil Zarathuštra* jako „symbolickou poému, v níž je každý obraz a každý výrok naplněn filozofickým podtextem, který má být prorockým zjevením“.⁴⁶ Prorocky ostatně vyzněla i Nietzscheova předpověď, že se tímto jeho dílem budou zabývat celé vědecké ústavy.⁴⁷ Pomineme vnější okolnosti tvorby obou děl, i když to mohou být v některých případech faktory závažné. (Jen pro zajímavost: *Démon* vznikl v průběhu téměř celé Lermontovovy tvůrčí aktivity; dochovalo se osm redakcí.⁴⁸ Čtyři díly knihy *Tak pravil Zarathuštra* byly napsány za *osmnáct měsíců* a jednotlivé části nepsal Nietzsche, jak sám přiznává, nikdy déle než deset dní.) Uvedli jsme již výše, že základní postoj ke skutečnosti je u Nietzscheho podobný jako u romantiků. Podobnost však ještě neznamená totožnost. Většina romantických hrdinů se skutečností nesusohlasí, bojuje s ní, avšak přijímá ji jako fakt, na nějž člověk marně naráží svobodným křídlem svého intelektu nebo citu. Nietzsche — tento dovršitel nihilistických tendencí — ruší veškeré konvence. Poznání, že svět je totálně nesmyslný, mu dává absolutní svobodu kritiky všech ustálených hodnot i možnost hledat jiný princip života.⁴⁹ Nietzsche, který ví, že není nic pře-

⁴⁴ Srov. *Ecce homo*, 37, kde Nietzsche říká: „S Byronovým *Manfredem* jsem dojista hluboce spřízněn: všechny tyto propasti jsem v sobě našel — v třinácti letech jsem dozrál pro toto dílo.“

⁴⁵ Srov. Schlechtovu interpretaci v cit. doslovu, kde zdůrazňuje, že myšlenkově neříká toto dílo o nic víc, než kolik již bylo řečeno v *Lidském, příliš lidském*. Sám Nietzsche je označoval za své nejlepší dílo — za jakousi knihu knih. Srov. *Ecce homo*, 78 až 91.

⁴⁶ С. Ф. О д у е в, *Тропами Заратустры*, 3.

⁴⁷ Tamtéž, 3—5.

⁴⁸ Podrobněji srov. předchozí kapitolu.

⁴⁹ Tuto svou interpretaci Nietzscheovy tvorby formuloval K. Schlechta v díle *Der Fall Nietzsche*, srov. pozn. 24.

dem daného, že vše závisí jen na samém člověku, je postaven zákonitě před nutnost zlepšovat jedinou konkrétní realitu, tj. člověka. Tak vzniká obraz nadčlověka. Avšak pokračujme dále ve srovnávání. Většina tragických romantických hrdinů démonického typu je nadána bohatým intelektem a sžíravou touhou po poznání. V tomto směru se vesměs jedná o různé varianty a aktualizace *biblického motivu o zapovězeném stromu poznání*. Odtud vyrůstá základní konflikt *Byronova Kaina* a *Manfreda* i *Goethova Fausta*. *Lermontovův Démon* je jiný — on jakožto padlý anděl, jako bytost žijící mezi nebem a zemí, již všechno poznal, což mu dalo právo všim pohrdat a všechno nenávidět. Je nesmrtelný, není proto jako Kain mučen základní otázkou života a smrti. Ve své výchozí skepsi, plynoucí z hlubokého poznání, je podoben Zarathuštrovi, liší se však od něho svými touhami, a proto i svým dalším osudem. Démon, obtížený svým věděním a unavený svou věčnou samotou, hledá vykoupení, za něž chce platit i smírem s nebem. Podoben Faustu začíná toužit po chvíli prchavého štěstí, za které je ochoten vyměnit svůj věčný život. Nemůže prostě už unést tíhu své osobnosti. Svě vykoupení hledá v lásce, již je odhodlán vše obětovat. Podobně však jako většina Lermontovových hrdinů je ve své lásce egoistický. Miluje více sám proces lásky, svou roli milovníka než její předmět a proto zůstává vyhnancem nejenom z ráje, ale i z lásky.⁵⁰ Tamaře, kterou zbavil její dětské čistoty a které dal nahlédnout do světa poznání,⁵¹ přináší smrt. (Obdobný osud postihuje většinu Lermontovových hrdinek, které se stávají obětními stejných egocentrických hrdinů v reálném životě.) Démon prožívá své největší zklamání, všechny jeho naděje se zřítily, uniká mu i duše Tamary, kterou bere ve svou ochranu Anděl — je lhostejné, zda se tento fakt interpretuje nábožensky nebo psychologicky. Lermontovův hrdina utrpí porážku jako ostatně všichni tragičtí romantičtí hrdinové: Kain věčným prokletím, Manfred, jenž jediný dochází určitého morálního vykoupení, propadá říši temna. Je to porážka zákonitá, protože ti všichni toužili po nedosažitelném. To je tragický konflikt všech romantických hrdinů. Štěstí je neslučitelné s duchem negace. Této základní devízy si byl Nietzsche vědom, proto jeho Zarathuštra vítězí sám nad sebou, tak jak to Nietzsche vyjádřil v závěru knihy:

„Můj bol a můj soucit s bolem —, co na tom záleží! Což dychtím po štěstí? Já dychtím po svém díle!“⁵²

Lermontovův Démon je poražen proto, že se chtěl připodobnit člověku, aniž měl jeho vlastnosti, především schopnost k nesobecké lásce. Prorok Zarathuštra naopak vítězí, protože se posledního lidského rysu — soucitu s vyšším člověkem, jehož si sám v několikeré podobě vychoval — defini-

⁵⁰ Meditace o romantickém neklidu.

⁵¹ Srov. interpretaci Démona a Tamary ve studii E. M. Пульхритудова, „Демон“ как философская поэма, Творчество М. Ю. Лермонтова, АН, М. 1964, 76—105.

⁵² Tak pravil Zarathuštra, Odeon, Praha 1968, 295.

tivně zbavil. Tak vypadá Démon ve srovnání se Zarathuštrou, jenž ovšem není totožný s nadčlověkem. Je jen jeho stylizovaným duchovním otcem a hlasatelem.

Byl-li v minulosti nadčlověk srovnáván s duchem negace — démonem, pak k tomu bylo určité oprávnění právě v tom, že většina charakteristik, jimiž Nietzsche vybavuje svého nadčlověka, je vlastně budována na negaci. Vyšší člověk nemá vlastnosti obyčejných lidí, není ani vyšším stupněm ve vývoji lidstva. Interpretaci svého díla Darwinovou teorií Nietzsche odmítá.⁵³ Přesto ji potvrzuje soudobé bádání.⁵⁴ Nadčlověk není ani ideálem moderního kulturního člověka. (Solovjovovo křesťanské pojetí nadčlověka je v příkrém protikladu s antikřesťanskou orientací Nietzscheovou.) Nietzsche dokonce prohlašuje, že nadčlověk je bližší Cesaru Borgiovi — tedy synonymu rozvratu, násilnictví. — než rytíři Svatého grálu Parsifalovi — symbolu velké budoucnosti německého národa. I v tomto srovnání ovšem mohlo jít o ohlas Nietzscheových protiněmeckých nálad.⁵⁵ Fakt, že Nietzsche své „vyšší“ lidi nekoncepčuje nijak ideálně, je ostatně dosti zřetelný z toho, jak líčí skupinu takových lidí, již kolem sebe shromáždil na konci svého mesiášského působení Zarathuštra jako Ježíš své učedníky. Když po velikém kázání vychází Zarathuštra ze sluje na čerstvý vzduch, oslovuje svá věrná zvířata, orla a hada, jejichž tradiční význam sám dešifruje, takto:

„Rcete mi přece, má zvířata; ti vyšší lidé — snad že všichni dohromady dobře nevoní? Ó čisté vůně kol mne! Teď teprve cítím a vím, jak vás, má zvířata, miluji . . . Tak byli ti tři tiše pohromadě a spolu srkali a sáli dobrý vzduch. Neboť zde venku vzduch byl lepší než u vyšších lidí.“⁵⁶

Jak je patrné z dalšího výjevu, kdy se v Zarathuštrově nepřítomnosti snaží lstivý kouzelník obrátit vyšší lidi na svou víru, stali se tito lidé vyššími proto, že ztratili víru v boha — zatím však ještě nic nezaplnilo jeho uprázdňené místo. Nietzsche tuto skupinu lidí, mezi nimiž jsou i ženy, nijak blíže necharakterizuje. Upozorňuje jen na několik jedinců, které symbolicky označuje jejich nejcharakterističtější vlastností. Tak se mezi nimi vyskytuje např. člověk svědomitého ducha, který se jediný nedal obelstít kouzelníkovým zpěvem. Dále pak v Slavnosti oslí obrací se Zarathuštra na jiné své učedníky: papeže, poutníka-stín (který je snad personifikací onoho „tajemného druhého hlasu“, jenž nachází ve většině Nietzscheových děl a zvláště v Zarathuštrovi K. Schlechta⁵⁷ a s nímž se setkáváme v knize již dříve; hraje zde vlastně úlohu protihráče, mnohdy s ironickým podtextem). Kromě nich je to ještě nejošklivější člověk a zlý kouzelník, který ostatně k vyšším lidem nepatří — je to jen nová varianta dábla-pokušitele. (Je zajímavé, že

⁵³ Srov. *Ecce homo*.

⁵⁴ Srov. K. Schlechta, Anni Andreas, *Fr. Nietzsche*, A. Andreasová zde dokazuje Nietzscheovo hluboké přírodovědecké vzdělání.

⁵⁵ Srov. *Ecce homo*, 50.

⁵⁶ *Tak pravil Zarathuštra*, 267.

⁵⁷ Srov. cit. doslov K. Schlechty.

taková symbolická charakteristika lidstva se vyskytuje také ve futuristických počátcích *M a j a k o v s k é h o* — srov. jeho tragédii *Vladimir Majakovskij*. Stálo by za to vysledovat, jak dalece navazoval Majakovskij a futurismus vůbec, v němž silná osobnost hraje také důležitou roli, právě na tuto futurologickou koncepci lidstva, jak je dána u Nietzscheho.)

Nietzscheův nadčlověk tedy vznikl materializací negace. S romanticky koncipovanými démony jej spojuje odpor proti bohu, jakožto předem a navždy dané autoritě, rozhodující o veškerém konání. Zatímco silné postavy romantismu s ním vstupují do boje, protože je pro ně realitou, s níž je možno bojovat (nejde tedy ještě o projev ateismu), popírá Nietzsche jeho samotnou existenci. Bojuje pak jen s vžitými předsudky lidí. Nietzsche se však obrací nejen proti bohu, ale i proti člověku, jehož chce přetvořit alespoň v určitém procentu schopných jedinců v úplně novou kvalitu. Zatímco romantičtí hrdinové začínají i končí negací, na níž si vybíjejí všechny své síly, stává se Nietzscheův nadčlověk právě v okamžiku největšího odporu principem kladným a tvůrčím. A zde jsme u Nietzscheova řešení filozofické otázky koncepce světa, o jehož nesmyslnosti je přesvědčen. Nietzsche — podoben velikému mágovi — podává nemocnému lidstvu hořký lék v podobě učení o Nadčlověku, Velikém poledni, Vůli k moci či Vlady země. Takového vykoupení však lidstvo dojde jen tehdy, vzdá-li se „malého štěstí“, jež je „vyšších lidí“ nedůstojno. Tedy to, na čem ztroskotali všichni tragičtí romantičtí hrdinové, je prostě předem odmítnuto jako zbytečná zátěž. Což to není romantický princip dovedený až do absurdnosti? Otázka ovšem je, co potom ještě zůstává „lidského, příliš lidského“. Nietzsche se svou obrovskou, někdy až křečovitou vitalitou, pro níž by se mohl nazvat zakladatelem tohoto směru z počátku 20. století, tento vehementní kritik morálních předsudků najednou předkládá v podstatě nový model askeze, která se mu spolu s jinými aspekty stává základním stimulem pro výběr do vrstvy nadlidí.

Jakkoli problematické je tedy řešení, které předkládá moderní společnosti Nietzsche, zůstává nesporným faktem, že jeho tvůrce nebyl ve své zralé tvorbě nihilistou pesimistickým. Ze svého světa krajní negace, již žil a již se vykupoval, dovedl vykřesat jiskru nového kladu, který oplodnil celé generace básníků a filozofů, a který byl i zrůdně zneužit právě tou vrstvou národa, již Nietzsche nejvíce opovrhoval. To jsou však již paradoxy dějin, k nimž patří i to, že radikál a voluntarista Nietzsche rozvíjí hlavní teze svého učení ze základních principů romantických, jež ovšem mění v jinou kvalitu. Ne nadarmo byli mezi autory, jichž si nejvíce vážil, sžiravý společenský analytik Stendhal i vynikající psycholog Dostojevskij, v jehož díle se střetávají lidé nejhlobavějšího intelektu i nejprospatnějších vášní. A je tu pochopitelně i nová společenská situace, kdy nihilismus byl v módě už tak dávno, že jeho opětné aplikování — a ještě k tomu v tak radikální podobě — působí jako objev.

Je-li možno nalézt mezi Lermontovem a Nietzschem řadu shod, nelze je vždy přičítat jen na vrub romantismu, z něhož oba vycházeli. Ani Lermontov

tohoto totiž nebyl jenom romantikem, zvláště v posledním údobí své tvorby. V době, kdy se dostal do soukolí vysoké carské společnosti, kdy se o jeho hlavu hrálo přímo v samotné carově rodině,⁵⁸ uvědomoval si více než kdykoli jindy svou osamocenosť. Hluboký pocit odcizení a nesmyslnosti života proniká známou básně *1. ledna a elegii I skučno i grustno*, v níž dospívá ke krajnímu nihilismu. To jsou kořeny onoho fatalismu, jímž končí *Hrdina naší doby* i osud samotného básníka, mířícího při tragickém souboji do vzduchu místo na svého zuřícího protivníka. S podobnými existencionálními pocity se ostatně u Lermontova setkáváme již dříve. Jeho poema *Pani důchodní z Tambova* je přímo gogolovská groteska. Anekdota o ženě prohrané v kartách není jen parodií na sentimentální provinční milostné románky, oblíbené v druhořadé romantické literatuře, ale především rozhodný protest proti světu, v němž osobní vztahy pozbývají jakékoli ceny, kde se lidé mění ve věci, s nimiž lze jakkoli volně manipulovat.

Takovéto poznání absolutní nesmyslnosti současného života vedlo Nietzscheho k jeho radikálnímu negativismu, s nímž se stavěl ke všem dosavadním filozofickým systémům. Ve skutečnosti byl ovšem mnoha svým předchůdcům bližší, než se sám domníval. Nebyl jen pokračovatelem Schopenhauerovým (jehož z počátku přijímal s úctou a potom ostře odmítal), ale voluntarismus ho spojuje paradoxně i s nábožensky orientovaným Kierkegaardem. Za svého předchůdce pokládají Nietzscheho i existencialisté, kteří však ve svých krajních projevech došli až k absolutní skepsi, jež je Nietzscheovi cizí. Nietzsche byl přece přesvědčen, že „... člověk tvoří jen ve stínu iluze lásky...“,⁵⁹ že s absolutní ztrátou iluzí život zaniká.

Máme-li tedy shrnout výsledky naší komparace, musíme konstatovat následující: Lermontov a Nietzsche jsou sice filozoficky nesouměřitelné veličiny, určité shody v jejich tvorbě, jež můžeme právem spojovat s faktem, že Nietzsche znal dvě stěžejní Lermontovova díla, jsou však evidentní. I když nechceme tuto skutečnost nijak přeceňovat, přece jen nás opravňuje k závěru, že Lermontov byl vedle Byrona a ostatní romantické literatury důležitou součástí onoho literárního podhoubí, jehož podněty Nietzsche přetvořil do zcela nových kvalit.

⁵⁸ Стр. Эмма Герштейн, Судьба Лермонтова, Сов. писатель, М. 1964.

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Nečasové úvahy*, J. Laichter, Praha 1902, 63, *O užitku a škodlivosti historie pro život*.