

BĚLKINOVY POVÍDKY A. S. PUŠKINA JAKO ZAČÁTEK ZMĚNY PARADIGMATU MALÉ PRÓZY

Josef Dohnal (Brno)

Preromantismus a romantismus znamenaly v ruské literatuře období, ve kterém se obrátila do té doby převládající racionalistická tendence. Ta sama o sobě vznikala v ruském literárním prostředí po několik desetiletí převahy klasicismu v XVIII. století a ani poslední třetina XVIII. století nebyla racionalismu v literatuře tak docela nepřízniva. Přesto vlna sentimentální literatury, která se zvedla na samém konci XVIII. století, znamenala výraznou změnu pohledu na člověka, a to i v tom smyslu, který bychom chtěli v tomto příspěvku sledovat. Došlo totiž ke změně v paradigmatu vnímání člověka ve vztahu k němu samému a k vnější skutečnosti, která ho obklopovala.

Klasicismus do té doby vycházel z racionalistického, rozumového pojmání úlohy jedince ve společnosti. Ve svých vrcholných dílech se zaměřoval na jedince z vyšších společenských vrstev, často pak přímo na vládce, a pokoušel se definovat jejich povinnosti při správě věcí přináležících jim právě v souvislosti s tímto privilegovaným postavením. Vpád demokratického, svou povahou až plebejského prvku v podobě např. Fonvizinových satir znamenal značné narušení tohoto pojetí a současně zanesení značně konkrétních časových souřadnic do literárního díla, nebyl však ještě tím zásadním, co sebou přinesl ruský sentimentalismus. Pořád totiž pokračovalo nazírání na člověka jako literární postavu zvnějšku, z hlediska buď jakéhosi principu, myšlenky, cíle (např. didaktického či demaskujícího), anebo z hlediska vypravěče, kdy postava je předmětem zobrazení a podává se spíše její konání, jednání; jde-li o myšlenky, názory literárních postav, podávají se buď v popisu, anebo v konkrétních verbálních projevech, promluvách.

Jinak je tomu v sentimentálních povídkách. Jaroslav Mandát, když psal o Karamzinově povídce *Ubohá Líza*, vyslovil tuto skutečnost velmi pregnančně: „Obraz Lízy je mnohem složitější, než se obvykle soudí. Je to nesporně dobrá a citlivá dívka. Stále teskni po svém zemřelém otci a něžně pečuje o svou matku. Má však už při svém srovnání s hrdinkami většiny prozaických děl 18. století několik negativních vlastností. Miluje sice svou matku, ale není k ní zdaleka upřímná, není ani zcela počestná. Tají před matkou svou vášnivou lásku k Erastovi a navíc neuchová si svou ctnost. Poruší poprvé v dějinách ruské literatury principy soudobé morálky. Neodolá svodům lásky. Přeslechne hlas povinnosti a rozumu a směle vykročí vstříc své vášni a plně se oddá zákonům přírody.“¹ O málo později Mandát

¹ Mandát, J.: Ruská sentimentální povídka. Úvoní stat' – Texty – Komentář. I. Praha 1982, s. 24.

pokračuje v charakteristice Karamzinova novátorství, když říká: „(Karamzin) Dokázal jako první v dějinách ruské literatury vylíčit vnitřní svět literárních postav zvláštní stavbou vět a emocionálním zabarvením jazyka.“²

V Ubohé Líze můžeme skutečně spatřovat jeden ze zlomových okamžiků, od kterého vede ne sice tak docela přímá, ale přece jen cesta k romantismu. Společným jmenovatelem je nalezení vnitřního světa člověka jako nosného tématu, kterému stojí za to věnovat pozornost. Nitro literární postavy začíná být ve vyšší míře než kdy předtím tematizováno, do něho je kladen základní rozpor mezi jedincem a vnějším světem, tak charakteristický pro romantismus.

Umění od té doby, od této základní změny paradigmatu, při které byl vnitřní svět zrovnoprávněn se světem vnějším, objektivním, právě vnitřní realitu bere do značné míry za svůj základ, kdy každé umělecké dílo si činí právo na to být *výrazem*, reakcí tvůrce na to, co probíhá či probíhalo v jeho nitru. Jsou tím budovány základy jiného pojmání člověka v literatuře; je to zbavení se didakticky schematické reflexe nitra postavy z klasicismu; znamená to i cestu k životným literárním postavám v „nejvyšších“ literárních žánrech.

Ať již jsou zdrojem, impulsem vytvoření uměleckého díla převážně vnější či vnitřní realita, umělecké dílo tryská z reality vnitřní, v níž je zdroj subjektivizace, která způsobuje, že umělecké dílo vlastně nikdy nemůže kopírovat vnější realitu; tak např. umělecká fotografie sice může zachycovat reálný objekt či objekty, ale úhel pohledu, výřez, kompozice, specifické technické postupy atp. tento obraz vzhledem k aktivnímu přístupu člověka, který dává najevo své subjektivní vidění objektu, proměňují v umělecké dílo právě díky výrazu, myšlence, konotacím, ozvláštňení atp.

To, co nás v tomto ohledu zajímá, je odlišení dvou úrovní toho, co je nejčastěji nazýváno realitou. Za ni je většinou považováno to, co je vzhledem k člověku a jeho vědomí vnější, co se dá, pokud to poněkud zprofanujeme, vidět, slyšet, ohmatat, měřit, tj. ověřitelným způsobem reflektovat. Tato vnější realita je tím, co každá živá bytost vnímá, na co svým chováním nějakým způsobem reaguje. U člověka jako myslící bytosti pak navíc dochází k tomu, že to, co z vnější reality přijímá, co vstupuje do jejího vědomí, prochází složitým způsobem zpracování. Toto složitě a interpersonálně nestandardní zpracování vnější reality dává vzniknout druhému typu reality, realitě vnitřní. Ta je na rozdíl od vnější reality ovšem alespoň při současném stavu vědy a jí k dispozici jsoucí techniky neměřitelná. Důvodem pro to je jednak její interpersonální nestandardnost, individuálnost, jednak absence exaktních nástrojů, které by bylo možno k jejímu studiu využívat, protože tato realita je interní realitou lidského vědomí a sestává

² Tamtéž, s. 26.

z představ, hodnot, fantazií, kreativních či naopak nedokonalých, okleštěných obrazů věcí, dějů a osob a jejich specifického propojení v lidské mysli do komplexního obrazu světa, svébytného modelu, který lidskému jedinci umožňuje světu „rozumět“, interagovat s ním a projektovat své bytí ve vnější realitě. Vnější a vnitřní realita jsou pro komplexitu lidského bytí a jeho reflexi navzájem neoddelitelné. Dalo by se tu využít slov E. Cassiera: „... umění nelze vymezit a pochopit jenom jako pouhý výraz nitra či jako reprodukci výtvorů vnější skutečnosti, nýbrž i v umění tkví rozhodující a charakteristický moment ve způsobu, jak jeho prostřednictvím navzájem splývají 'subjektivní' a 'objektivní', čistý cit a čistý tvar a jak právě v tomto splnutí nabývají nového stavu a obsahu.“³ Velice podobně to v ruském prostředí formuloval N. Berďajev, když řekl, že umění je jevem „субъект-объектным“.⁴

Platí-li, že vnější a vnitřní realita jsou neoddelitelné, platí také, že obě jsou přenášeny do literárního díla, jsou v něm zastoupeny, jsou součástí jeho výrazu. Neznačená to však současně, že obě musí být v literárním díle zastoupeny stejným dílem; může se měnit jejich vzájemný poměr, důraz na zobrazení jedné může přesahovat důraz kladený na zobrazení druhé. Taková změna však zpravidla nenastává náhodně, ale je spíše výrazem změny paradigmatu nazírání vzájemného vztahu člověka k oběma těmto realitám, k upřednostnění jedné a k jistému potlačení reality druhé.

Vzájemného vztahu obou realit – vnější a vnitřní – v Puškinově Bělkinových povídkách bychom si chtěli všimnout v následujícím. Sám cyklus povídek vznikl ve velmi krátkém období podzimu roku 1830 v Boldinu. Do tisku byly Bělkinovy povídky dány v následujícím roce, kdy vyšly bez udání autora (k tomu došlo až v dalším vydání v roce 1834).

Reakce čtenářů a kritiky na povídky prý byla chladná, což je zajisté poněkud zarážející, uvědomíme-li si, kdo je jejich autorem. O to důležitější je pak Puškinova reakce, která se dochovala ve vyprávění, k níž prý došlo v rozhovoru s jedním jeho známým, P. I. Millerem. Ten se měl Puškina zeptat, kdo že je ten Bělkin. Puškinova odpověď prý zněla: „Кто бы это он там ни был, а писать повести надо вот этак: просто, коротко и ясно“.⁵ Zdá se tedy, že Puškin vědomě zvolil perspektivu vidění, která je v povídkách uplatněna. Zdá se také, že neměl úmysl na svých povídkách cokoli měnit. Důvodem chladného přijetí povídek tak mohl být i fakt, že se od Puškina čekalo „něco jiného“. Pokusili jsme se proto na povídky podívat ze zorného úhlu zachycení obou realit, o kterých jsme hovořili výše.

³ Cassierer, E.: *Filosofie symbolických forem I*. Praha 1996, s. 36.

⁴ Бердяев, Н.: *Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы*. Берлин 1923.

⁵ Citováno podle: Пушкин, А. С.: *Полное собрание сочинений в 6 томах, т. 4. Художественная проза*. Москва 1949, с. 462.

Už první z povídek, *Выстрел*, je charakteristická tím, že nedává příliš prostoru vnitřní realitě, byť k tomu její místy značně dramatický obsah může přímo svádět. Většina textu povídky je věnována líčení „vnějšího“, událostí, které se seběhly v průběhu několika let čekání na odvetný výstřel. Jen relativně malý úsek textu můžeme chápat jako zachycení vnitřního světa Silvia. Silvio totiž odhaluje svůj vnitřní svět, své pocity a touhy, jen v pasáži rozhovoru s vypravěčem při svém odjezdu z posádky. Je však zajímavé, že daleko více než deskriptci pocitů obsahuje jeho výpověď informace o průběhu minulé události, a to formou jakéhosi bilancování toho, co se tehdy odehrálo; Silvio o tom vlastně podává stručnou zprávu, v níž jeho pocity téměř nefigurují; nedozvíme se mnoho o velké nenávisti, která vedla k souboji. Snad nejvíce prozrazuje o svých pocitech v několika krátkých větách: „Его равнодушие взбесило меня. Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит? Злобная мысль мелькнула в уме моем“.⁶ Hned následující věta však je opět o vnějšku, o akci, která následuje – Silvio nechal klesnout ruku s namířenou pistolí. Je-li pravda, že od té doby na odplatu myslel každý den, jak je možné, že myšlenka, kterou je prostoupen, nevede v dialogu s vypravěčem k podstatně obšírnějšímu podání toho, *jak, nakolik, ve spojení s jakými představami* atp. v jeho nitru existuje. Stejně zdrženlivý je v líčení svých emocí jeho sok, se kterým se vypravěč setkává později. I on se ve svém vyprávění zaměřuje na dějovou stránku, stránka emocionální je odsunuta do pozadí. O svém souboji se Silviem a rozhodující minutě, kdy už měl Silvio vystřelit, pak říká jediné: „Ужасная прошла минута“.⁷ Dokonce i fakt silného duševního vypětí v době vyprávění se neobjevuje jako výpověď o vnitřním stavu, ale v pasáži vypravěče; a tam dokonce v závorkách, téměř jako by se jednalo o dramaturgickou poznámku, na jakou jsme zvyklí v textu divadelní hry. A o tom, jaké prožíval pocity, se dozvídáme opět nepřímou, skrze výpověď Silvia: „Я видел твое смятение, твою робость; ...“⁸

Puškin jako by se tu tedy vědomě vyhýbal všem možnostem, jak se zabývat vnitřní realitou, jak o ní nechat promluvit toho, kdo ji prožívá; proměňuje ji v realitu vnější, v něco, co je kýmisi vnímáno jako objektivní, mimo jeho vědomí jsoucí stav kohosi, kdo je pro něho partnerem v dialogu, je tedy objektem pozorování.

Podobně na vnější pohled na literární postavu je zaměřena i další povídka cyklu – *Метель*. Hlavní hrdinka, Marja Gavrilovna, je tu líčena jako

6 Пушкин, А. С.: Выстрел. Полное собрание сочинений в 6 томах, т. 4. Художественная проза. Москва 1949, с. 62.

7 Пушкин, А. С.: Выстрел. Полное собрание сочинений в 6 томах, т. 4. Художественная проза. Москва 1949, с. 67.

8 Пушкин, А. С.: Выстрел. Полное собрание сочинений в 6 томах, т. 4. Художественная проза. Москва 1949, с. 69.

zamilovaná (je pod vlivem francouzských románů, jak Puškin konstatuje, a proto tomu nemůže být jinak); o tom, že horoucí láska je záležitostí lidského nitra, asi není příliš pochyb, ale Puškin vše podává natolik „zpravodajsky“, z pozice vševědoucího vypravěče, že téměř vše, co se v povídce odehrává, tvoří vnější realitu. Do nitra postavy nám dává nahlédnout jediný vskutku niterný moment, kdy hrdinka před tajnou svatbou nedokáže usnout a, když už se tak na chvíli stane, hned se budí a hlavou se jí honí podivné představy: „То казалось ей, что в самую минуту, как она садилась в сани, чтоб венчаться, отец останавливал ее, с мучительной быстротою тащил ее по снегу и бросал в темное, бездонное подземелие... и она летела стремглав с неизъяснимым замиранием сердца; то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться... Другие безобразные, бессмысленные видения неслись перед нею одно за другим“.⁹ Při večeři pak vypravěč ještě uvádí, jak hrdince bleskla hlavou myšlenka na to, že je to její poslední večeře s rodiči, při které se s nimi stejně jako s věcmi v rodičovském domě loučí. Vše ostatní je opět líčení vnějších dějů; na absolutní minimum je později zkráceno vyznání Burmina, protože hned začíná vysvětlovat, jak se seběhlo, že je ženat.

Objektivní vypravěčská perspektiva je charakteristická i pro povídku *Гробовщик*. Mírný ironický šleh týkající se vlivu četby francouzských románů na hrdinku z *Metelice* se tu mění v silné ironické gesto shazující relativně dlouhé líčení snu následujícího poté, co se vrátil domů opilý a vzteklý. Zatímco ve snu zažívá svoji snovou, tedy vnitřní realitu, po ranním probuzení, při kterém noční zážitek přetrvává, ho Aksijňa doslova „utře“, když jeho zážitek věcně komentuje slovy uvádějícími událost na pravou míru; a hrdina s ulehčením přijímá návrat do reálného života:

– „Что ты, батюшка, не с ума ли спятил, али хмель вчерашний еще у тя не прошел? Какие были вчера похороны? Ты целый день пировал у немца, воротился пьян, завалился в постелю да и спал до сего часа, как уж к обедне отблаговестили.

– Ой ли! – сказал обрадованный гробовщик.

– Вестимо так, – отвечала работница.

– Ну, коли так, давай скорее чаю да позови дочерей.“¹⁰

Vnitřní realita, *realita opileckého snu*, je tak rychle oběma aktéry degradována, zbavena kouzla a záhadnosti a rychle zapomenuta jako nepotřebná a nehodnotná.

⁹ Пушкин, А. С.: Выстрел. Полное собрание сочинений в 6 томах, т. 4. Художественная проза. Москва 1949, с. 70.

¹⁰ Пушкин, А. С.: Выстрел. Полное собрание сочинений в 6 томах, т. 4. Художественная проза. Москва 1949, с. 86.

Tentýž postup snížení je pak užít i v povídce *Станционный смотритель*. Celá povídka je opět objektivním líčením příběhu o ztrátě dcery. Vypravěč v závěru povídky konstatuje, že během svého vyprávění hlídač nejdnou začal plakat. Zdálo by se tedy, že jsou výpovědi určeny k postižení autentických emocí, které jím vládly. Jenže Puškinova ironie zasáhne i tentokrát, neboť jeho vypravěč situaci komentuje: „Таков был рассказ приятеля моего, старого смотрителя, рассказ неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею подолю, как усердный терентьич в прекрасной балладе Дмитриева. Слезы сии отчасти возбуждены были пуншем, коего вытянул он пять стаканов в продолжение своего повествования.“¹¹ Paradoxně pak hlídačovo vyprávění silněji zapůsobí na samotného vypravěče, který hlídačovo vyprávění vyslechl.

I poslední povídka *Барышня-крестьянка* pracuje s ironickými šlehy. Nestačí, že Lízu, která se převleče za selku, píchá tráva do nohou. Její srdce před plánovaným setkáním s Alexejem bije, ale neví proč. A když už má vypravěč nejen právo, ale snad přímo povinnost vnořit se do toho, co se odehrává v duchu čekající Lízy, řeší situaci zcela jinak: „Она думала ... но, можно ли с точностию определить, о чем думает семнадцатилетняя барышня, одна, в роше, в шестом часу весеннего утра?“¹² Taková příležitost! A tak nevyužita, ba přímo odmítnuta!

Stejně odmítnuto je zobrazení prožitků Lízy, když jí otec oznámí, že na druhý den očekává oba Berestovy na oběd. Namísto obav či těšení se, zavře se Líza se služkou v pokoji, kde „долго рассуждали о завтрашнем посещении“.¹³ Daleko více pozornosti věnuje autor myšlenkám obou otců – ty jsou však pohříchu materiální a organizační; jednomu jde především o bohatství, druhému o vlivnou přímluvu hraběte Pronského. A Alexej? Ten přemýšlí o svých citech k Líze a čím déle o nich a o možném sňatku přemýšlí, tím je shledává, světe, div se, *rozumnějsími*.

Ve všech povídkách tedy nabývá vrchu vnější realita, vnitřní je pak skryta a tam, kde by k ní autorův vypravěč „sklouzával“ příliš blízko, nastupuje briskní ironický šleh.

Domníváme se tedy, že tato skutečnost znamená Puškinův obrat od tendence všímat si vnitřních prožitků hrdinů k tendenci spíše objektivně zachycovat, popisovat, podávat racionálně formulovanou „zprávu“ o jevech reálného světa. Vnější realita je tu dokonce jakoby chápána jako korektiv individuálnímu vidění, odchodu od reálného, k němuž dochází buď pod

¹¹ Пушкин, А. С.: Выстрел. Полное собрание сочинений в 6 томах, т. 4. Художественная проза. Москва 1949, с. 95.

¹² Пушкин, А. С.: Выстрел. Полное собрание сочинений в 6 томах, т. 4. Художественная проза. Москва 1949, с. 103.

¹³ Пушкин, А. С.: Выстрел. Полное собрание сочинений в 6 томах, т. 4. Художественная проза. Москва 1949, с. 108.

vlivem alkoholu, anebo vlivem tíhnutí k sentimentální a romantické četbě ovlivňujícím zdravý rozum hrdinů. Důsledné dodržování této perspektivy, odbourávání vzhledů do niterných psychických dějů a stavů postav se tak podle našeho názoru stává příznakem změny vidění reality, změny paradigmatu. Nové paradigma začíná zdůrazňovat rozum, vnější zachycování objektů a nikoli vzhled do jejich nitra. Staví na popisu, dialogy a citovost ztrácejí na poněkud na významu. Vnímáme pak tento vývoj jako příznakovou tendenci, jako systémovou změnu paradigmatu, kdy konflikty i potenciální konflikty nejsou spjaty s nitrem postav a tím, co se v něm odehrává, ale podstatně spíše s vnějšími atributy jejich bytí a výraznější dávkou racionalismu, kdy literární dílo se stává spíše zprávou než empatickou výpovědí a stává se zřetelným předchůdcem především literatury naturální školy.

