

Pospíšil, Ivo

Žánr a osobnost : (Deník spisovatele F.M. Dostojevského a Šlápěje J. Demla)

In: Pospíšil, Ivo. *Genologie a proměny literatury*. Vyd. 1. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1998, pp. 106-115

ISBN 8021018720

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122948>

Access Date: 17. 02. 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.

IV. ŽÁNŘ A OSOBNOST

(Deník spisovatele F. M. Dostojevského a Šlápěje J. Demla)

Jsou situace, v nichž se společenské a osobnostní tlaky prosazují relativně přímo a kdy je třeba bezprostředně měnit tvar literárního díla tak, aby funkčněji vyjadřovalo osobnost tvůrce — žánr se natolik vzdaluje tradičním útvarům, a to i těm, které dříve kultivoval sám autor, natolik nabývá vysloveně osobnostních rysů, že se přímo stává funkcí tvůrčí osobnosti. Jak **F. M. Dostojevskij** (1821–1881), tak **Jakub Deml** (1878–1961) tvořili v převratné době druhé poloviny 19. a počátku 20. století, kdy iluzivní obraz světa, jak jej reprezentovala literatura tzv. kritického realismu, přestává postupně plnit své poznávací a estetické funkce. Je to vyvoláno nejen společenskými změnami, krizí buržoazního optimismu, který hledá nové polohy a sebevyjádření, ale také změnou společenské a individuální optiky po společenských otřesech spojených s bojem národů za sebeurčení, s posílením nacionalismu, se soupeřením mocností, ale také s druhou průmyslovou revolucí, která změnila lidský pohled na všechny oblasti života, s převratnými vědeckými objevy a technickými vynálezy.

Uveďme naše úvahy o „osobnostních“ žánrech dvěma citáty, které se týkají obou autorů: „Při svém zvláštním duševním založení chápal Dostojevskij sociální konflikty a nepravosti věku jako těžké onemocnění individuálního lidského ducha a společenského vědomí [...] Měl v sobě jakousi nezkrotnou potřebu znepřátelit si kdekoho, především své literární okolí. Nepramenilo to jen z jeho povahy, ale především z rázu jeho myšlení a uměleckého genia [...] Dostojevskij měl takovou povahu, že se u něho přátelství prolínalo s nepřátelstvím, štěstí s neštěstím, pád se vzmachem, láska s nenávistí.“⁴¹ „Stalo se, co se dalo čekat a před čím jsem Jakuba Demla včas (bylo to na tomto místě) varoval: jeho záznamy hovorů s Otokarem Březinou, které vydal s poněkud okázalým titulem *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*, vyvolalo pohoršení; ti, kdo milovali Březinu, nemohou jaksí uvěřit svým očím, že by se harmonický poeta občas projevoval in camera caritatis způsobem tak málo odpovídajícím představě, kterou si vytvořili o básníkovi Březinovi. Ta jistá nesrovnalost mezi básnickým typem Březinovým a Demlovým svědectvím o zesnulém člověku dopadla ovšem špat-

ně pro Jakuba Demla; četl jsem na nejednom místě naznačeno nebo rovnou řečeno, že ty jisté méně sympatické výroky a názory vkládá Březinovi do úst Deml sám, že je nějak pokřivil nebo že domnělými slovy nebožtíka, který se už nemůže bránit, vyrovnává své vlastní účty a malicherné antipatie. Je přirozeno, že nám všem musí záležet na uchování uctivé a ozářené památky Březinovy; ale ne za cenu křivdy na někom jiném. Žádná legenda nestojí za to, aby vrhla nespravedlivý stín na druhé. Není pochyby, že Jakub Deml neučinil dobře vydáv své hovory s O. Březinou; ale od této chyby je ještě daleko k vědomému falšování slov a názorů Březinových. Jakub Deml ublížil památce Březinové; to však nás neopravňuje přisoudit Demlovi vinu jinou a těžší. Když jsem listoval v Demlově *Svědectví* a nacházel místa, která na tolika stranách vzbudila pohoršení, vzpomínal jsem na hodiny a dny, které jsem mohl strávit s Otokarem Březinou; mohl bych je spočítat na prstech, ale tím lépe jsem je podržel v paměti. Leckteré místo v Demlovi se ve mně ozvalo souzvuknou vzpomínkou: tak o věcech, tak o lidech mluvil i se mnou Březina — s výhradou odstínů; o to nebo ono jsem se s ním kdysi přel; ten nebo onen jeho názor mne tehdy zklamáním. Bylo by ušlechtlejší jej nepublikovat; ale stalo-li se to, máme právo jej vydávat za podvrh a lež?²

Extrémnost a zároveň lpění na konkrétnosti, spojování zdánlivě nespojitelného, nutková potřeba sebevyjádření v každém okamžiku a odmítání zdrženlivosti je pro oba autory příznačné. S touto nutkavostí sebevyjádření je spjat kult intenzity beroucí počátek za romantismu a orientovaný na takovou práci s časem, která je protikladná např. klidovým polohám románové kroniky.³ Experiment s časem, vypjatost ideálu a jeho neustálé vyjadřování vyvolává permanentní napětí vedoucí k obnažování lidského tajemství. J. Catteau v reprezentativní publikaci o kreativité Dostojevského ukazuje na skutečnou polymorfnost jeho inspirace: byli to „vyznavači ideálu“ (Cervantes, Schiller, Hugo), „prométeovci“ (Shakespeare, Balzac, Goethe, Puškin), roztodivné románové tvary (pikareskní román, triviální román, E. Süe, De Quincey), stejně jako různé filozofie, motivy nemoci a peněz. Zejména na románu *Výrostek* dokládá, že Dostojevskij intenzivně pracoval se silou času (kap. *Puissance du temps et temps de la puissance*) stíháním nebo rušením času.⁴ F. M. Dostojevskij, pronikající do nitra lidské bytosti i do zákonitostí kosmu, staví svá díla na principu oxymór.⁵ V těchto tvůrčích zásadách — často vylučujících se protikladech — spočívá i nezbytí hledat jiné prostředky vyjádření, než jaké nabízí dosavadní žánrový systém. V době Dostojevského byl převažujícím prozaickým žánrem román, a to román milostné zápletky a tzv. balzakovský román. Ruský román šel buď zcela vlastní cestou, nebo s těmito útvary polemizoval (Turgeněvovo „skládání“ románů z novel, Tolstého prozaický „epos“ proti románu, Dostojevského rozklad dramatického typu románu polyfonií). Současně však vznikala potřeba — daná především osobnostně — překročit meze

tohoto žánru, ocitnout se na samé hranici umění, respektive posunout umění blíže životu a světu. K tomu vedou v zásadě dvě cesty: buď formovat slovesnou stavbu, která bude svou podstatou vytvářet alternativu reality (epos, epepejový román), nebo komentovat realitu, stačit její rychlosti, **najít typ literatury, který by bezprostředně vyjadřoval názory osobnosti a zachycoval svérázný dialog jedince a světa.** Zatímco v prvním případě literatura soupeří s realitou spíše v prostoru, v druhém ji postihuje v čase a vytváří tak nikdy nekončící řetězce staveb, žánr v permanentním pohybu, v nikdy nekončícím vytváření. Není divu, že žánrové projekty Dostojevského a Demla vznikaly v době velkého rozvoje a počínajícího silného vlivu novinářství, krize iluzivního zobrazování světa a nástupu subjektivních výpovědí, vzrůstu důležitosti konfesí, v atmosféře zrodu tzv. moderního umění. Tyto různorodé faktory — tu více, tu méně — sehrály svou úlohu v tvorbě obou autorů a spolupůsobily k tomu, že se žánr stále více artikuloval jako výraz osobnosti svého tvůrce.

O projektu a realizaci *Deníku spisovatele* (1873, 1876–77, 1880–81) píše sám Dostojevskij v úvodu z roku 1873: „Dvacátého prosince jsem se dozvěděl, že rozhodnutí už padlo a že jsem redaktorem časopisu *Občan* [...] Napadlo mě, že daleko lépe by se nám, tj. mně a knížeti Meščerskému, vydával časopis v Číně než v Rusku. Tam je všechno jasné...“⁶ Struktura *Deníku* není určována apriorním plánem, projektem nebo promyšlenou kompozicí: je taková, jaké jsou podněty okolí a jak ostrá je jejich osobnostní percepce. **Tím se úloha osobnosti v utváření žánru stává ještě významnější a bezprostřednější.** Deník se vyznačuje polygeneričností: obsahuje povídky, úvahy, eseje, fejetony, vzpomínky, polemiky politické a literární, nekrology, přednášky, referáty o soudních procesech, recenze a poznámky. Vzhledem k tomu, že se tyto různorodé útvary formují v slovesný celek, i když jeho ukončení není dáno apriorním schématem, vytvářejí tím svébytnou estetickou entitu, do níž přirozeně patří i vzájemné vztahy jednotlivých atonomních součástí. Významnou dominantou všech textů je kontemplace o ruském člověku, o Rusku a zprostředkovaně o člověku a světě vůbec, tedy jakási filozoficko-historická dimenze.

Na *Deník spisovatele* však — na rozdíl od filozofů a historiků — nepohlížíme jako na konglomerát názorů a koncepcí, ale jako na žánrový celek a svébytnou estetickou hodnotu. Ostatně historická věrohodnost prezentovaných argumentů — jako u Dostojevského vždy — je oslabována už zmíněným oxymóronovým charakterem, v němž jedna strana popírá či přímo vylučuje druhou — přitom však jde o to, že obě jsou stejně platné v závislosti na povaze vztahu autora (senzitivního subjektu) a světa. Zmíněná filozofickohistorická dimenze razantně probleskuje i v zdánlivě nečekaných žánrových útvarech, např. ve vzpomínce (fragmentárních memoárech). V jedné z nich — *Lidé zaslých časů* (*Staryje ljudi*, 1873) — píše Dostojevskij o lidech 30. — 40. let,

mj. o Gercenovi a Bělinském, velmi osobně, zaujatě, s barvitými detaily (Bělinskij neuměl žádný cizí jazyk, „Feuerbach“ vyslovoval jako „Fijerbach“), ale vždy vědomě překračuje tento intimní rozměr: „Gercen vlastně neemigroval, nezahájil dějiny ruské emigrace, on už se jako emigrant narodil. Všichni lidé Gercenova typu u nás přicházeli na svět už jako emigranti, i když většina z nich Rusko nikdy neopustila.“⁴⁷ Jinde se od věcné a mravní problematiky — zločinu, bití a trýznění žen a dětí — dostává k filozofickému dilematu: ke vztahu člověka a prostředí a tím i polemice se sociologicky orientovanými revolučními demokraty: „Nekulturnost, tupost, prostředí, slitujte se nad ním!, znovu a znovu omílal mužikův advokát. Ale mužiků jsou přece milióny a všichni nevěší své ženy za nohy! Člověk přece musí znát nějaké meze... A na druhé straně — je to vzdělaný člověk, tak ho hned pověste! Nechte už těch výmluv na prostředí, páni advokáti!“⁴⁸ Přitom však neopomene odlišit polemiku s koncepcemi, které vytváří člověk, tedy boj koncepcí od boje mezi lidmi tím, že zdůrazňuje kulturnost, slušnost a lidskost polemiky. Na domněnky, že v povídce *Krokodýl* parodoval osobně Černyševského, odpovídá: „Tedy mně, bývalému vyhnanci a trestanci, mělo udělat radost vyhnanství jiného, nešťastného [...]“⁴⁹ A dále: „Černyševskij mě svými názory neurážel. Lze se přece s člověkem zásadně rozcházet v názorech a přitom si ho velmi vážit.“⁵⁰ Všude — v podobenstvích, esejích i v poznámkách a povídkách — se nutkavě vrací motiv Ruska, ruského národního charakteru, ruského života, jeho přítomnosti a budoucnosti, jako např. v textu *Vlas* (1873): „Obzvlášť zaráží, jak kvapně a bezhlavě se chce Rus v jistých příznačných okamžicích vlastního nebo národního života projevit, ať už v dobrém či ve zlém. Není někdy prostě k udržení. Ať už jde o lásku, pití, hýření, ješitnost, závist, oddávají se jim mnozí Rusové téměř bezvýhradně, ochotni kdykoli zpřetrhat všechna pouta a všeho se zříci: rodiny, obyčejů, Boha. I z největšího dobráka se může zčistajasna stát odporný zhýralec a zlotřilec — stačí, když se nechá unášet tímto víchem, a už je stržen osudovým vírem našeho horečnatého, impulzivního sebepopírání a sebezničení, jimiž se v jistých momentech života ruský lidový charakter tak vyznačuje. Za to se však ruský člověk a stejně i ruský národ dokáže s touž silou, prudkostí a horoucí touhou po sebezáchově a pokání zachraňovat, obvykle v okamžiku, kdy dojde až na poslední mez a dál už není kam jít. Přitom je zvlášť příznačné, že opačný impuls, impuls k sebezáchově a obrodě, bývá vážnější než předchozí nápor negace a sebezničení. Ten bývá vždy vlastně jaksi malicherně vypočítavý, kdežto na obrodu své duše vynakládá ruský člověk to největší, nejvážnější úsilí a na své předchozí činy pohlíží s krajním pohrdáním. Nejhlubší, nejbytotnější duchovní potřebou ruského lidu je myslím potřeba utrpení, věčná, neukojitelná, potřeba trpět všude a ve všem. Touhou po utrpení je posedlý už odedávna. Celými jeho dějinami se vine proud utrpení, nevyvěrá však pouze z vnějších katastrof a pohrom, nýbrž tryská přímo z jeho

srdce. Ruský lid musí mít ve štěstí příměs utrpení, jinak by jeho štěstí nebylo úplné.¹¹ Je známo, kolik polemik, seriózních a důsledných, tyto řádky vyvolaly — v literatuře zanechala největší stopu tvůrčí polemika M. Gorkého. Ať tak či onak — Dostojevskij byl pokusy o průnik do národního charakteru přímo posedlý a stále k nim směřoval.

Dostojevskij — na rozdíl od Demla — používá i romantických narativních strategií; publikuje své vlastní texty jako cizí, náhodně nalezené a tváří se přitom jako jejich editor (naopak Deml přímo a otevřeně vydává texty svých přátel), například *Půlka dopisu jedné osoby* (Polpis'ma odnogo lica): „Nejvíce ze všeho mě udivuje, že jsem ani ze všech svých osmadvaceti dopisů nedokázal zjistit, k jakému směru patří a čeho chce vlastně dosáhnout. Prostě zmatek nad zmatek... Za obhroublými výrazy, cynismem zrudlého nosu a pachutí zatrpklosti, za zběsilým stylem a rozedranými botami probleskuje jakási skrývaná touha po něčem, po čemsi ideálním, víra v krásu, Sehnsucht po čemsi ztraceném, jenže to všechno u něho nabývá těch nejodpudivějších podob. Už ho mám vůbec plné zuby.“¹² Nikdy neztrácí ze zřetele umělecký charakter svého „deníku“. I státoporné úvahy o Rusku, které prý dříme a zaostává za velmocemi, nazývá ironicky Sny a preludy (Mečty a grezy): „Lidé, lidé, to je to nejdůležitější. Lidé jsou víc než peníze [...] Myslíci a originální vědec, člověk schopný samostatné činnosti, vzniká jen v průběhu dlouhého života svébytného národa, v průběhu jeho staleté úmorné práce, anebo stručně řečeno, je plodem celého historického vývoje země.“¹³

Deník spisovatele obepíná velké množství dílčích žánrů, neboť se zabývá různými problémy, nejpodivnějšími jevy a přitom prozrazuje jak hloubku autorova pohledu, tak jeho mělkost vyplývající z nacionálních předsudků („Židi budou vysávat krev lidu, týť z mravního rozvratu a národní hanby, ale protože budou sanovat rozpočet, nezbude, než je podporovat.“¹⁴). **Malé u Dostojevského sousedí s velkým, detail naráží na kosmos, popisy prachu v petrohradských ulicích stojí vedle národohospodářských úvah, mikrokosmos se stýká s makrokosmem.** Drobné obrázky (Malen'kije kartinki), fantazie *Chlapec u Ježíškova vánočního stromku* (Maľčik u Christa na jelke, 1876), *Turecké přísloví* (Odna iz tureckich poslovic, 1876) nebo úvahy o Rusech v cizině (Vyjezd za granicu. Nečto o russkich v vagonach) stojí vedle rozboru soudního procesu *O případu Kronebergově* (Po povodu dela Kroneberga, 1876), úvah o „zlatém věku“ (Zolotoj vek v karmane) nebo fantasmagorického zamyšlení *Poslední slovo civilizace* (Samoje posledneje slovo civilizacii).

V této „kosmické“ mohutnosti (viz úvahu *Vmesto predislovija o Bolšoj i Maloj Medvedicach*, o molitve velikogo Gete i voobščě o durnych privyčkach, 1876) se prosazuje tradiční ruské pojetí spisovatele jako proroka, který se stává zvěstovatelem vyšší pravdy. Motivace vzniku „duchovního deníku“ vyplývá tudíž nejen z vnějších — už naznačených — okolností, ale také z niter-

né potřeby stačit běhu času a vyslovit jeho vnitřní smysl. Toto pojetí souvisí i s vírou v mocnou úlohu slova, které má samo o sobě v magicko-religiózním smyslu kreativní úlohu („slovo bě ot boga“), uvádí svět do pohybu. U Slovanů, zejména, východních, přežívá i v nové literatuře povědomí této magické úlohy slova; zdůraznění orální povahy tvorby ostatně takto postihl F. Wollman, když svou proslulou knihu nazval Slovesnost Slovanů (1928); se zdůrazňováním slova se setkáváme i v koncepcích M. Bachtina,¹⁵ S. Averincev píše v tomto smyslu o dvou významových hladinách řecké kultury, exoterické (myšlenkové modely, které lze snadno převádět z jazyka do jazyka) a ezoterické (modely spjaté svou fyziognomií s určitým jazykem). Latinská kultura převzala pouze exoterickou hladinu, ezoterické bránila římská „gravitas“. Východní Slované převzali řecké slovo v jeho obou hladinách přímo.¹⁶ Slovo jako magie a umění jako čarování je přítomno i v moderní ruské poezii.¹⁷ S tímto rysem slova je u Dostojevského spjata pojetí struktury žánru: detail přechází v globál, mikrokosmos v makrokosmos, mikrostruktura v makrostrukturu, konkrétní se povznáší k obecnému.

Postava Jakuba Demla (1878–1961), českého básníka, prozaika a vydavatele, vzpurného kněze, který bývá tradičně řazen ke kruhu katolických básníků Českomoravské vysočiny, byla a je různě a protikladně hodnocena. Někdo vyzvedával jeho oddanost sokolské myšlence, jiný se děší jeho osobní agresivity, názorové nestálosti, extrémních postojů či údajně válečné kolaborace, jiný zdůrazňuje lásku V. Nezvala, který na svého tasovského inspirátora nedal ani v 50. letech dopustit. Pobyty v Jinošově, Tasově, na Slovensku a v Praze, tři ženské stálice jeho života — Alžběta Wiesenbergová, Pavla Kytlicová a Marie Rosa Junová — se pevně vryly do jeho literární tvorby: „Nezval, jemuž byl Deml typově blízký svou povahovou spontánností, v něm bystře poznal jednoho z předchůdců surrealismu v české literatuře. Lze jen souhlasit s Nezvalem, že Demlův největší vklad do české literatury představuje jeho dílo z doby před první světovou válkou a z jeho pozdější tvorby to, co na ně přímo navazovalo: Tanec smrti, Hrad smrti, Moji přátelé; z poválečné tvorby Zapomenuté světlo apod.“¹⁸ J. Mourková, která se ve stati k 110. výročí básníkovy narození (narodil se v Tasově, zemřel v Třebíči) pokusila zhodnotit básníkovu dílo „bez hněvu a zaujatosti“, v jednom místě píše: „Deml se postupně rozchází se všemi jistotami se všemi přáteli — Březinou, Bílkem, Florianem: upíná se k myšlence vytvořit si novou obec přátel a pro ně vydávat své knihy. Tak vznikají Šlépěje, deníky inspirované Léonem Bloyem. Ve Šlépějích vytváří Deml zvláštní útvar osobních dokumentů (jejich vnitřní soudružnost je neustále rozrušována odbočkami, úvahami, vzpomínkami, dopisy, výstřižky z novin); zde dosahuje vrcholu Demlova vnitřní potřeba mluvit o čemkoli a cokoli.“¹⁹

Geneze *Šlépějí* není ovšem jednoduchá a jejich inspirátorství Bloyem není bezprostřední. Určité rozpolcenosti Demlova díla si všimla řada kritiků; v knize

Tasov, antologii Demlových textů, píše autor doslovu: „Jaký je ráz a podoba Demlova díla? Autobiografický charakter, který v průběhu svého ustavičného znovuzrození toto dílo nabývalo, zarážel nejen jeho čtenáře, ale i kritiky. Již při prvním setkání s Demlovým dílem nás překvapí a zmáte na jedné straně nadbytek stránek plných jiskřivého světla poezie, či děl, v nichž se snoubí kázeň a jistota dokonale uskutečňovaného záměru, ve stejném poměru na straně druhé ke stránkám zdánlivě beztvarym, fragmentárních deníkových a příležitostných záznamů.“²⁰ Kritik tím nepochybně myslel právě *Šlápěje*, jejichž „beztvarý tvar“ nebyl uváděn na čele Demlových životných děl. V zmíněném doslovu však najdeme i tuto pasáž: „Ve své vnější podobě tato Demlova kniha již naznačuje jeho pohrdání literárními žánry a snadno přechází od básně k eseji, lyrické próze či rafinovanému zápisu snu a naznačuje všechny možnosti proudu řeči, jímž se bude Demlovo dílo prodírat.“²¹ Je tomu opravdu tak? Určitě ano v tom smyslu, že Deml rozrušoval tradiční hermeticky od sebe oddělené žánry určené předpisy normativní estetiky, žánrům jako způsobu bytí literatury se však vyhnout nemohl. Naopak: v jeho pojetí se *Šlápěje* stávají přímo žánrovou laboratoří autorovy osobnosti.

O *Šlápějích* najdeme sice v odborné literatuře podstatné zmínky, ale kromě konstatace jisté neuspořádanosti se jejich generická povaha příliš nezkoumala. Takto jsou koncipovány např. úvahy O. F. Bablera²² a M. Dvořáka, který v Demlově próze uviděl vztah detailu a celku ústící v stylovou oduševnělost.²³ W. Wiliński zdůrazňuje v *Šlápějích* jejich digresivnost, expresi a vyznání tvrdé pravdy proti iluzi,²⁴ M. Ripellino spojuje žánr *Šlápějí* s destruktivní metodou L. Sterna a s prózou V. Rozanova *Opavšije listja* (1913).²⁵

Léon Bloy (1846–1917) bývá pokládán za Demlova předchůdce v žánru spisovatelského deníku.²⁶ Za nejvýznamnější Bloyovu beletrii se pokládají *Zoufalec* (*Le Désespéré*, 1886) a *Chudá žena* (*La Femme pauvre*, 1897). Obě díla se vyznačují tím, co je typické i pro Bloyovu prózu deníkovou: citovou exaltací, groteskností, ozvuky baroka. Jednou z možných Demlových inspirací může být Bloyův *Můj deník, pokračování k Žebráku nevděčnicku* z r. 1896–1900. Jde o popis autorova šestnáctiměsíčního pobytu v protestanském Dánsku, v němž však tehdy v kruzích humanitní inteligence klíčí idea možné rekatolizace. Pobyt v Dánsku byl v podstatě vynucen problémy, které měl autor ve Francii: „Pane nebo paní, nebydlím už na Grand Montrouge od posledních dnův říjnových a jsem nyní bytem v Koldingu v Dánsku, kam jsem se utekl se svými z důvodův, jež zná Bůh. Zde budeme asi žít, dávajíc hodiny. Není to veselé, ale jest to lepší než pekelné soužení, skýtané Francií jedinému z jejích moderních spisovatelů, který se nedal zkurviti.“²⁷ Úvahy o vlastní rodině se snoubí s myšlenkou na Boha, peklo a smrt.²⁸

Neklid však nepřinesla jen Francie, spíše sváry v tvůrcově nitru, které nakonec vedou k postavení „proti všem“ i v Dánsku: „Joergensen, vrátiv se

posléze z Itálie, oznamuje mi, že se minulý týden o mně mluvilo v Kodani na schůzi katolického studentstva a že mám zuřivého nepřítele v mladém popu, jenž býval vikářem ve Fredericii a nyní jest sekretářem Apoštolského vikáře. Tento špatný kněz, jakýsi Gamel, namluvil o mně, co mohl nejhoršího, ale byl jsem hájen velmi statně p. Mogensem Ballinem, obráceným Židem, který se mi podivuje a šíří mne — ač i on ujišťuje, že mne nenávidí pro jednu stránku v kterémsi mé knize, jež jej zdá se osobně urazila. Bizarní postavení. Ocitám se mezi dvěma nepřáteli, z nichž jeden na mne útbčí a druhý mne hájí.⁴²⁸ Z Dánska, stejně jako předtím z Francie, Bloy prchá a mluví o této zemi s krutým despektem: „Úžasní blbci v tomto království jsou velmi obdivované výplodky nejzuřivějšího vzdělávání. Není skoro příkladu Dána, schopného přivlastnit si nějakou metafysickou substancí...“⁴³⁰ To píše Bloy o zemi a krajanech Sørenu Kierkegaarda.

Zřejmé je, že tu v chladné mentalitě nejjižnějších Severanů postrádal citovou exaltaci a sklon k abstrakci, metafyzice, jak říká, tedy k filozofii, k obecným úvahám o člověku a světě. Když se podíváme na skladbu deníku blíže, vidíme, že je tu málo detailů, tedy toho, čím naopak oplývá Dostojevskij a po něm Deml — žánr je tu spíše výrazem myšlenkových makrostruktur a lidské povahy Bloyovy. **Z tohoto hlediska se Bloyův deník jeví jako mezičlánek mezi Deníkem spisovatele a Šlépějemi: detail ztrácí svou váhu, zvyšuje se míra exaltovanosti a sebelitosti.** Ta je ovšem i u Dostojevského, ale je obratně skryta ve fiktivních příbězích, v půlkách dopisů, jakoby náhodně nalezených apod. Dostojevskij má v Deníku spisovatele dvě tváře: tvář proroka, myslitele, Mesiáše, a to tam, kde mluví jako autor, a tvář provokatéra, stěžovatele a sebelitujícího se slabocha, kterou nabývá ve fiktivních textech metodou dílčí autoprojekce. Bloy jako autor už svou tvář neskrývá: je otevřeně prorokem, myslitelem i žlučovitým a krutým polemikem, rozčileným do nepřičetnosti každou drobností. **Deml podle našeho soudu představuje syntézu obou přístupů: ukazuje otevřeně prorockou i odpudivou tvář, současně však vychází z uměleckého detailu, který však přesně a přísně nespojuje s makrostrukturami jako Dostojevskij (mužik Marej jako symbol vztahu inteligence a lidu): ponechává volné významové valence, uvolňuje cestu různorodým asociacím.** Je tu však ještě jeden podstatný rozdíl: oba texty — Dostojevského i Demla — jsou polymorfni, ale Šlépěje jsou ještě rozmanitější, neboť do nich patří i cizí text (texty Demlových přátel) — autor osciluje mezi autorem-vypravěčem a autorem-editorem.

F. M. Dostojevskij využívá „estetické nízkosti“ detailu k „estetické vznešenosti“ koncepcí, makrostruktury. V *Šlépějích* J. Demla tato hierarchizace není; proto byla autorovi vyčítána neuspořádanost těchto próz: nejde však jen o uspořádanost ve smyslu kompozičního skloubení, ale také hierarchického členění textu. Například ve *Šlépějích* III (1919) uvádí autentickou postavu

a reprodukuje detaily její řeči: „Pan Suchý také mluvil. O své matce, o svých bratřích, o jedné dívce, o kněžích, o klerikalismu, o náboženství, o vědě, o protestantech a o těch, kteří nyní vylézají na světlo, říkajíce si ‚církve českokobratrská‘. Také mi řekl, že zpočátku se na něho dívali jako na blázna, ale že už se tak na něho nedívají. A že si vysoko v lese na skálu nanosil hlíny a zasázel tam růži a že miluje růže a umí je očkovat a štěpovat, ale že kluci jakubovští našli jeho tajnou stezku, kterou si k té skále houštím profezal a že mu ty růže vytrhali. Když jsem ho tak viděl a poslouchal, napadlo mi, že je to Aleša Karamazov.“³¹ V tomto úryvku najdeme hned dva zajímavé rysy: jednak zjevnou juxtapozičnost textu, jednak zmínku o postavě z románu Dostojevského (a není to u Demla jediná zmínka o ruské literatuře). Podobně vypadají i útvary, které edituje: práce M. Dvořáka, J. Durycha, P. Kytlicové aj.; uveřejňuje kritické ohlasy na své práce, korespondenci, recenze. *Šlépějemi* prochází řada postav jeho životních druhů, s nimiž se rozešel nebo rozchází — jejich hodnocení se pak přirozeně mění.

Zatímco u Dostojevského je směřování od detailu k makrostruktuře, od mnohosti k jednotě, k řádu evidentní, v Demlových *Šlépějích*, které jsou tvarově ještě rozmanitější a navíc juxtapozičně uspořádané, s detaily, jež mají asociativní potenci, bylo by možné předpokládat absenci této jednoty, řádu. Oba autoři však hledají jakousi vyšší pravdu (toto hledání má u nich religiózní charakter — Deml ostatně Dostojevského chápal jako náboženského spisovatele). Řád však u Demla není jednosměrné putování k vznešenosti: cesta od detailu k obecnosti je zbytečná, protože obecnost spočívá už v samotném detailu. Například na pasáži o slaměnkách (*Šlépěje III*) je vidět Demlovu metodu „hledání vzorku života“: slaměnka není obrazem určeným k zobecnění, je sama tímto zobecněním, zobecněním neproniknutelného tajemství života. Směřování k embryonálním a tudíž srozumitelnějším, průhlednějším obrazům, které by pomohly dospět k onomu vysněnému řádu, vede oba autory k líčení dítěte, dětí, dětského světa. Dostojevskij vyvozuje z detailů obecný obraz čistoty — podobu Krista (viz známé spojení dětí a knížete Myškina v *Idiotovi*). Deml naopak nikdy děti nezbavuje konkrétních rysů, rysů promluvy, nesmyslu, naivity i hlouposti; děti zde nejsou kristovsky čisté, jsou často vypočítavé a sobecké: i v tom je však znak skrytého řádu, který o sobě dává vědět nejen v kráse a vznešenosti, ale i v projevech grotesknosti: „21.VIII.18. Jdu s Borečkem. Má radost, že mu v Náměšti koupím něco sladkého, proto poskakuje a povídá: ‚To je dobytka! Ptám se, jakého dobytka, neboť jsem myslel právě na Hussarka, na Buriana a na Černína. Boreček ukazuje: ‚Kůň, koza, pes!‘ Povídám: ‚A co pak pes je taky dobytek?‘ On: ‚Tak dvě dobytci a jeden pes!‘ Potom jsme šli dál. U Chytkovy zahrádky chtěl mne Boreček asi přesvědčiti, že už je na tom stupni básnického vývoje, na kterém je Ludvík Lošťák, neboť ukázal skrz lafky a povídá: ‚To je dyňa jako sviňal a rozchechtal se.“³²

Asociativnost, otevřenost své žánrové koncepce vyjadřuje Deml už na počátku *Šlépějí*: „Neboť chci-li zbohatnout, jako že chci, musím zbohatnout na zemi a šlépěje jsou určitě na zemi. Ale poněvadž nechci zbohatnout stůj co stůj, nýbrž jen tu a tam, volím *Šlépěje*, neboť šlépěje jsou také jen tu a tam a netvoří nepřetržité linie, mohouť býti na cestě, avšak nejsou cestou. Nejsou cestou, ale ukazují cestu, cestu toho, který tudy šel, třebaš mimo cestu.“³³ U Demla — stejně jako u Dostojevského — existuje detail, věcnost i vznešenost, obecnost, ale u Demla nejsou záměrně hierarchizovány: v této podobě polymorfního žánru je Deml blíže pojetí moderní literatury, která počítá ještě více než průkopník Dostojevskij s aktivitou čtenáře, svobodou domýšlení a dotváření. Ale je tu ještě jedna příčina, o níž jsme se už zmínili: pro Demla jako českého autora je literatura jednou z možných svědectví o člověku a světě, je to umění, tedy jedna z řady lidských schopností a dovedností, pro Dostojevského je literatura kromě toho umocněné slovo, magie, uvádějící do pohybu samu realitu. Oba autoři vystoupili svými díly ze seskupení tradičních žánrů, namnoze se dostali až na sám okraj umění, neboť chtěli vytvořit elastický, svobodný žánr, který by se stal bezprostřední funkcí jejich osobností a vytvořil analogii světa nejen prostorem, ale i časem. Takto vzniklá polymorfnost je pro Dostojevského zesíleným nástrojem, argumentační silou jeho úlohy hlasatele vyhraněných názorů, pro Demla je sama tato polymorfnost ve své syrové podobě hlasatelkou mnohosti a protikladnosti světa — z toho důvodu zprostředkující autorské zobecnění do polohy „vznešenosti“ není zapotřebí. Proto také autor v *Šlépějích* někdy „vystupuje“ z role vypravěče, stává se jen tím, kdo vybírá a vydává cizí texty. Žánrová polymorfnost jako způsob vyjádření osobnosti autora tak vyrůstá z různých kořenů a tradic a je různě osobnostně artikulována.