

Pospíšil, Ivo

Přesahy minulosti: hlubina a okraj

In: Pospíšil, Ivo. *Kapitoly z ruské klasické literatury : (nástin vývoje, klíčové problémy a diskuse)*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2014, pp. 143-158

ISBN 978-80-210-7277-0; ISBN 978-80-210-7280-0 (online : Mobipocket)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/131647>

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.

16. Přesahy minulosti: hlubina a okraj

Dnes se často mluví o revitalizaci starých nebo starších literárních vrstev, o jejich zjevování v novější a nejnovější literatuře. Pro ruskou literaturu je to pohyb zcela typický. Jinak řečeno: intertextulita, jak to nazývala Julia Kristeva na bázi Bachtinova „cizího slova“, jež se stala základním sloganem postmodernismu, tu existovala od pradávna a šla až do staroruské produkce (*Slovo o pluku Igorově*): moderní ruská literatura se proto někdy chápe obrazně jako palimpsest ruské klasiky. V minulosti jsme se zabývali několika jevy, jež tento jev dokládají.⁵³

Ruský spisovatel Jurij Bondarev (nar. 1924, stále žije) vešel do českého čtenářského povědomí definitivně na počátku 60. let 20. století: i jeho prvotina *Mládí velitelů* (*Юность командиров*, 1956) se do českého prostředí dostala až roku 1963, kdy již byla známější jeho průraznější díla (*Prapory žádají palbu*, rus. *Батальоны просят огня*, 1957, *Poslední salvu*, rus. *Последние залпы*, 1961). Na počátku se zdálo, že Bondarev jde ve stopách svých generačních druhů G. Baklanova (roč. 1923) a V. Bogomolova (roč. 1926), že sleduje depatetizační linii v próze, v politice pak chruščovovskou očištnou kritiku Stalinova kultu a jeho zločinů, i když viděnou ještě úhledně a méně radikálně, spíše z tehdejších stranických pozic než z hlediska obecné humanity a demokracie. Po válečných novelách přichází volná dilogie *Ticho* (*Тишина*, 1962) a *Příbuzní* (*Родственники*, 1969) s často citovaným „senzačním“ líčením Stalinova pohřbu a tragédie ušlapaných lidí. V těchto chvílích se zdálo, že Bondarev je konjunkturální spisovatel, jehož prózy se k nám překládaly takřka okamžitě, podobně jako básně A. Vozněsenského (1933–2010) a J. Jevtušenka (roč. 1933) nebo prózy V. Těndrjakova (1923–1984). Později se čím dál víc ukazovalo, že

53 Viz např. naše studie: Žánrová struktura a emblematicnost apokalyptického románu Jurije Bondareva Bermudský trojúhelník a souvislosti. *Slavica Litteraria*, X 5, 2002, s. 53–62. Jazyk literárního díla jako axiologický nástroj: román Jurije Bondareva Bermudský trojúhelník (K životnímu jubileu prof. Jána Doruly). In: *Život slova v dejinách a jazykových vztáchoch*. Na sedemdesiatiny profesora Jána Dorulu. Slavistický kabinet SAV. Bratislava 2003, s. 265–278. Revitalizace v ruské a české literatuře: dvě cesty. In: *Revitalizácia kultúrnej tradície v literatúre*. Vedecký zborník. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra slovenskej literatúry, Nitra 2009. Eds: Marta Kerulová, Silvia Lauková, s. 9–21. Problema cennosti v literature i literaturovedenii. In: *Revitalizace hodnot: umění a literatura*. Tribun EU, Brno 2013, s. 351–367. Znovu k problému diachronní hloubky literárního textu. In: *Jazyk a komunikácia v súvislostiach III*. Red.: Oľga Orgoňová. Filozofická fakulta Univerzita Komenského, Katedra slovenského jazyka, Studia Academia Slovaca, Bratislava 2011, s. 11–19.

Bondarev je především prozaikem lidského charakteru, lidské vůle a sebezapření udržet si v toku času, pod tlakem moci a v odzbrojujícím automatismu všedního dne své ideje a přesvědčení. Má potřebu být permanentním kritikem, říkat jakoby překonané pravdy, provokovat svým konzervatismem: i když se shodoval s chruščovovskou kritikou stalinismu, viděl Rusko mnohem střízlivěji než kritičtí, ale současně stále něčím nadšení básníci typu J. Jevtušenka. Bondarev patřil spíše k těm, jejichž tvorba nebyly většinová, byla programově protimódní a protikonjunkturální: buď tím, že byla příliš radikální (jeho pojetí války, popis Stalina pohřbu v románu Příbuzní apod.), nebo naopak příliš konzervativní, když zcela převládla vlna módní negace minulosti. Jsou spisovatelé i politici, kteří za života několikrát zásadně mění své názory a postoje a mají tudíž stále pravdu, stále jdou progresivně kupředu. Vypadá to, že v jejich nitru probíhá autentický souboj, že se vyvíjejí, ale navenek to spíše vypadá jako běžná konverze, která směřuje k tomu, co je obecně přijatelné. Bondarev je nekonjunkturalista a kontinuita jeho zatvrzelosti je nejpatrnější právě v jeho umělecké tvorbě. Znovu se to ukázalo ve vývojových peripetiích Ruska v 80. a 90. letech 20. století: pohybuje se v řečišti tradiční realistické prózy harmonicky vyvažující dialog a popisné pasáže zasažené citlivostí, sentimentem a nostalgií. Realismus má rád i ve výtvarném umění (pozitivní postavou Bermudského trojúhelníku je oficiální sovětský realistický malíř). V této „měkké“ linii „nahnílého“ sentimentu se blíží mužným příběhům Konstantina Simonova (1915–1979) – alespoň v jejich lepších polohách – nebo citlivé poezii S. Jesenina – tato tradiční ruská linie má své počátky v nostalgickém romantismu V. A. Žukovského (1783–1852) a K. N. Baťškova (1787–1855), místy i v textech starších: nikoli nadarmo se v románu Hra objevuje postava protopopa Avvakuma, v jehož invertované hagiografii či autobiografii najdeme uprostřed tvrdosti odsudku církevních reformátorů a hodnotově jasně rozdělených světél a stínů dokonce na úrovni slovesných časů – citlivý motiv slepičky, která při putování do sibiřského vyhnanství svým jedním vajíčkem denně udržovala naživu Avvakumovo dítě.

Citlivost reflektovaná na úrovni kompozice, stylu a jazyka je u Bondareva seismografem společenských pohybů, signalizuje krize, vzestupy a pády. V předperestrojkové a perestrojkové atmosféře se zdálo, že romány *Volba* (*Выбор*, 1980) a *Hra* (*Игра*, 1985)⁵⁴ jdou v této kritické linii intelektuální deziluze. Jak se s odstupem času ukázalo, Bondarev tu ukázal konjunkturální brežněvovské intelektuály, kteří jako zlatá mládež, později jako uznávaní koryfeje sbírající státní ceny, se stali oporou a motorem nového hnutí, nového konjunkturalismu: jak radikálně bojovali za všechno sovětské, tak radikálně propadali depresím a negovali všechny minulé hodnoty.

54 Viz I. Pospíšil: Spálená křídla Spálená křídla. Malý průvodce po české recepci ruské prózy 70. a 80. let 20. století. Brno 1998.

Jurij Bondarev patřil a patří k odpůrcům politického vývoje SSSR a Ruska od poloviny 80. let: nekritizuje vývoj z hlediska neostalinismu, jak se mu někdy neoprávněně podsouvá, ale z hlediska historické kontinuity sovětského režimu, jehož pád pokládá za chybu, ne-li tragédii, i když to byl právě on, kdo sarkasticky kritizoval jeho tragické peripetie. Z odstupu času se však plněji odhaluje i specifikum jeho vidění: nejde mu primárně o zachování určitého režimu nebo společenského uspořádání a odmítnutí uspořádání jiného, ale o obecně lidské hledisko, o to, co staré či nové poměry přinesly nebo přinášejí člověku. V raných válečných novelách ukazoval, co přináší válka obyčejnému, malému ruskému člověku, aniž došel k existencialitě próz G. Baklanova, ve volné dialogii Ticho a Příbuzní manifestoval utrpení člověka v poválečném životě a kataklyzmatech Stalinova režimu, v *Hořícím sněhu* (*Горячий снег*, 1970) syntetizoval utrpení sovětského vojáka jako vítěze nad fašismem a odvrácenou intimně lidskou rovnu tohoto vítězství, v *Břežhu* (*Береж*, 1975) zase utrpení a sebezapření citlivých lidí v bipolárně rozpolceném světě, v „umělecké“ dialogii tragédii umělců, kteří se konformizovali. V době glasnosti a perestrojky a zejména po rozpadu SSSR se J. Bondarev zřetelně postavil proti novým poměrům a novému režimu, to však nevedlo k tomu, že by zmizel z povědomí čtenářstva a z okruhu všeobecně uznávaných ruských autorů ve světových rusistických literárních kompendiích. Autor využívá spíše stabilní, již vyzkoušené poetiky, v níž posiluje některé aspekty; v románu *Bermudský trojúhelník* (*Бермудский треугольник*, 2000, psáno 1995–1999⁵⁵) je to především posílená úloha velkoměstské scenerie jako signálu duševního stavu a dějinné perspektivy Ruska, které je zde chápáno jako rozložená země, země v troskách, v níž se teprve sbírají síly k překonání nynějšího stavu a k novému rozmachu.

Bermudský trojúhelník je román-tragédie od počátku do konce s několika světlejšími místy – ta jsou spojena s několika postavami a s nadějí, že takových lidí, kteří neztratili v soukolí brutálně prosazované moci svědomí a vědomí souvislostí, je víc. Incipit ukazuje známé, dnes již historické události roku 1993, kdy tehdejší ruský prezident Boris Jelcin za široké podpory mezinárodní veřejnosti rozstřílel řádně zvolený parlament vlastní země a jeho obránce – skutečný počet obětí zásahu není dosud přesně znám. Bondarevův román začíná zatčením skupiny lidí, kteří se octli blízko místa zásahu známých jednotek OMON. Novinář Andrej Děmidov, vnuk slavného malíře, je svědkem brutálního ubití třináctiletého chlapce – nemůže tomu však zabránit. Od jatek ho zachrání na dálku jméno děda – oficiálního sovětského malíře, jehož plátna visí v Treťjakovce: policejní milovník dědových obrazů ho nechá jít a on se v chaosu po potlačení vzpoury u Nejvyššího sovětu dostává od baráků a garáží na periferii do bytu svého děda, u kterého bydlí.

Syžetový půdorys románu je kriminální: v tom se Bondarev neliší od běžných postupů autorů takových děl. Na žánrové podloží detektivky a pátrání po vražích je vystavěno

55 Viz I. Pospíšil: *Spálená křídla Spálená křídla. Malý průvodce po české recepci ruské prózy 70. a 80. let 20. století*. Brno 1998.

sugestivní podobenství o katastrofě Ruska a o každodenním životě jelcinovské Moskvy. Poetika románu stojí na několika oblíbených bondarevovských motivech: hledání čisté lásky, nostalgie po minulosti, pátrání po světle v tunelu a víra v „boží mlýny“, tj. v rovnováhu vesmírného dění, a v to, že každý zločin nakonec potká trest.

Topos Moskvy a jeho stále se vracející podoba jako jen mírně proměnlivé pozadí temných dějů roku 1993 a následujících let až do podzimu 1996, kdy je již hlavní postava po smrti a její láska očekává smrt v soukromém sanatoriu, prostupuje heterogenní žánrovou strukturu umně spojovanou hlavní postavou, událostmi kolem Nejvyššího sovětu a elegicko-nostalgické polohy četných digresí. Důležitou součástí dialogického románu-tragedie v Bondarevově podání je vždy dialog, rozmluva a hromadné scény a bouřlivé diskuse: v každém románu se objevují ideologické debaty, které připomínají Turgeněvy nebo Gončarovovy besedy v jejich sociálně psychologických románech a novelách. Kromě drobných debat je v každém Bondarevově románu vždy jedna klíčová scéna na několik stran: v *Bermudském trojúhelníku* to je debata v ateliéru děda Děmidova, které se zúčastní jeden výtvarný kritik, de facto překupník obrazů, a americký zájemce a která končí tím, že opilý malíř všechny urazí a vyžene. Bondarevův román lze tak pokládat za sociologický pramen ruského konce 20. století, jako synchronní průřez tímto obdobím, avšak bez diachronního ohlédnutí po příčinách: události roku 1993 a předcházející léta glasnosti, perestrojky a katastrojky jsou viděna bez vzdálenějších historických souvislostí, kterých se Bondarev kdysi dotkl ve svých románech (zejména stalinismu, ale hlubší umělecká analýza sovětského režimu v jeho dílech není). Působí **sociologicko-dokumentární vrstva** v románu jako vytržená momentka, jako reportážní zpráva o bytí kdysi elitní sovětské inteligence zmítané v tragických nejistotách let 1986–1993.

Jako tradicionalistický romanopisec je Bondarev úspěšný jako konstruktér detektivní zápletky, v níž čtenář postupně odhaluje běžné mechanismy vydírání, vyhrožování a spojování kriminálních a politických sil. Současně – v důsledku existence dalších strukturálních prvků v románu – je detektivní syžet „rozřeďován“ a posléze se hroutí tak, že se rozevívá ve finální smrti hlavní postavy.

Celé Bondarevovo dílo se vlastně vyvíjí v řetězcích nebo nedokončených či naznačených pseudocyklech: po rané válečné dilogii, následuje dilogie protistalinská a Hořící sníh jako syntéza obou linií. Volná trilogie Břeh, Volba a Hra má v Bermudském trojúhelníku také své nečekané syntetické vyvrcholení: náznaky a symptomy všech tří děl se v románu spojily, vyústily v něm, ať již jde o studenou válku a tragicky rozpolcený svět, nebo o unavený a zdegenerovaný život sovětské inteligence signalizující podlamování a rozklad systému. **V tomto smyslu je Bermudský trojúhelník již svým apokalyptickým názvem pokračováním emblematické linie** Bondarevovy prózy: společný „břeh“ lidstva a dva břehy bipolárního světa s kořeny za poslední války, dilema (volba) a připodobnění k protopopu Avvakumovi, který měl podobnou volbu v 17. století, signalizuje ve Hře

zvyšující se míru emblematickosti obecně a upnutí k světu biblických podobností, staroslovenštiny (církevní slovanštiny – Голгофа, есмь) a náboženství. V novém románu je ateistovi Bondarevovi ruské pravoslaví a jeho poetika blízke jako emblém ruství: nikoli náhodou se už na počátku zdůrazňuje, že omonovci zabili modlícího se ruského kněze a tvar kouře z hořícího Nejvyššího sovětu připomíná Kristovu tvář. Zde již zcela zjevně začíná Bondarevovo navazování na jisté tradice ruské literatury, např. na Leskova s jeho Avvakumovým zjevením v rané redakci románu Služebníci chrámu (Duchovenstvo sborového chrámu, rus. Соборяне, 1872, čes. 1903) a na antizápadnickou linii ruské literatury, na žánr antinihilistického románu, jehož byl právě N. S. Leskov představitelem (kromě dalších včetně I. Gončarova). Dokládá to i funkce postav cizinců v Bondarevových románech: jsou většinou chladní, strojově necitelní. V Bermudském trojúhelníku je to americký znalec výtvarného umění a obchodník s obrazy: doba se změnila a změnili se i cizinci, neboť Rusko znají, mluví i dobrou ruštinou, ale Rusko nejsou s to procítit a vnitřně pochopit, chtějí je spíše kolonizovat a připodobnit k tomu, co je jim blízke, „globalizovat“ je. To ovšem naráží na odpor impulzivních Rusů, v tomto případě malíře Děmidova svými rysy připomínajícího Mítu Karamazova. Smrt ženy a muže pod nákladním autem, jehož kola jsou líčena jako klepeta nějakého mimozemského kraba, může být aluzí apokalyptického zvířete z Dostojevského Idiota nebo snad i ironickou narážkou na Solženicynův prozaický cyklus Rudé kolo či Rudý kruh (Красное колесо).

Emblematickost je tím, co spolu s vsudy přítomnou pochmurnou moskevskou scénérií sceluje heterogenní žánrovou strukturu románu, která zahrnuje, jak již bylo uvedeno, několik žánrových vrstev od literatury faktu přes politickou publicistiku, pamflet až k milostné romanci a nostalgické elegii. Román má – stejně jako poslední románové kroniky Leskovovy – již jen jednu časovou dimenzi – minulost, neboť ta pro něj představuje jedinou hodnotu (Leskovova „русская сказка“, u Bondareva „сказка детства“); vše ostatní je pokryto temným mrakem, který končí na kraji propasti: elegie, tedy to, co bylo a již se nevrátí, idyla, tj. to, co bylo a mělo by být znovu, a sporé enklávy milostného citu a lásky a pak už jen samota a smrt.

Někdy se v jazykové, resp. lingvistické rovině hovoří o „diachronní hloubce literárního textu“. Nemyslí se tím prostá heterogenita, jakákoli různovrstevnatost textu, ale právě heterogenita s diachronním záběrem, tedy přítomnost „jazyka v jazyce“ ve smyslu průniku starší vrstvy jazyka do původně nebo i nyní jiného jazyka, přičemž tento starší „cizí jazyk“ může být i jinak, tedy ne-esteticky, přirozenou součástí výstavbových komponent jazyka textu. Vypadá to složité a málo srozumitelně, což se možná lépe osvětlí, když uvedeme přítomnost a funkci staroslovenštiny, resp. církevní slovanštiny v moderní ruštině (tím myslíme ruštinu od N. M. Karamzina a A. S. Puškina po současnost); do té doby se moderní ruština teprve „skládala“ ze dvou hlavních zdrojů a jen obtížně překonávala diglosii, např. pomocí Lomonosovových stylových vrstev (v jeho terminologii „штиль“,

tedy „низкой“ „посредственной“, „высокой“). Abychom zdůvodnili přítomnost církevní slovanštiny v moderní ruštině, museli bychom s jistou hyperbolou říci, že ruská gramatika je v podstatě jihoslovanská (staroslověnská) se silnou přítomností stylisticky odstíněného jihoslovanského lexika spojená s východoslovanským lexikálním základem (jak nás učili ve škole: молочные изделия/ Млечный Путь; Печора/пещера, просветить провечу, просветишь/провещу, просветишь – s přízvukem v prvním případě pohyblivým, v druhém stálým apod.; staroslověním se týká vždy vyšší míra abstrakce).

Aby příklad moderní ruštiny a jejího utváření známého ze školské historické gramatiky nebyl osamocený, uvedeme analogický, tedy současně jinak utvářený a celkově jiný příklad angličtiny: moderní jazyk zde vznikl vrstvením a prolínáním germánských a románských struktur, přičemž románské prvky se v germánském základě objevovaly v časově posloupných vlnách (v době keltsko-římské, odkud se dostaly od jazyka invazních Anglů, Sasů a Jutů, za christianizace, tedy znovu na konci keltsko-římské doby, a později za kontinentální východogermánské invaze, dále po dobytí romanizovanými vikings/Normany (Norman conquest), za renesance/humanismu/reformace, za klasicismu a v moderní době v podobě greko-latinských internacionalismů násobených computerovým jazykem. Tento proces není zdaleka ukončen a probíhá v řadě geografických variant angličtiny s nynější dominancí rozrůzněné americké varianty, přičemž „angličtina“, např. ve Skotsku nebo v Irsku se obvykle označuje jako „Scottish“ nebo „Irish“, tedy „skotština“ a „irština“, odlišná ovšem od keltských „Gaelic“ a „Erse“. Např. dvě dvojice slov (destroy-destruction, saint – sanctuary) ukazují na dvě různé románské vrstvy. Starší vývojová fáze moderní angličtiny, tedy anglosasština (Anglo-Saxon, teleologicky a nepřiliš přesně dnes nazývaná také Old English, a střední angličtina/středoangličtina/Middle English) však tvoří samostatné jazykové bloky a nejsou přítomny tak, jako církevní slovanština v moderní esteticky relevantní literatuře, snad s výjimkou dobové ilustrace, tedy osobité stylizace; v tom tato „anglická situace“ připomíná situaci českou. Upozornili jsme na to již v souvislosti s básní A. S. Puškina Úryvek (1835) i s Evženem Oněginem. Čeští překladatelé na to nenašli žádný „lék“, i když je pravda, že překlad Úryvku z pera Petra Kříčky (Puškin, 1936), resp. dnes bohužel zastaralý překlad E. O. z dílny V. A. Junga (Puškin, 1892, 1919) nabízí zdařilé kompenzace, ale ty – podle mého názoru – nemohou hrát onu úlohu a plnit podobnou funkci jako u Puškina v souvislostech ruské literatury.⁵⁶

56 Viz překlady A. S. Puškin: Eugen Oněgin. Přel. Josef Hora, Lidové nakladatelství, Praha 1975. A. S. Puškin: Evžen Oněgin (A. C. Пушкин: Евгений Онегин). Přel. Milan Dvořák, předmluva Jiří Honzík. Nakladatelství Romeo, Praha 1999. A. S. Puškin: Evžen Oněgin. Román ve verších. Přel. Olga Mašková. Světově, Praha 1966. A. S. Puškin: Evžen Oněgin. Veršovaný román. Přel. V. A. Jung. Vydání doplněné a přepracované., J. Otto. V Praze 1892, s. 70; stereotypně beze změn vyd. třetí, doplněné a přepracované. J. Otto, V Praze 1919.

Ruský lingvista Viktor Živov napsal do mezinárodního multidisciplinárního sborníku o ruském 18. století brilantní studii.⁵⁷ Autor odstraňuje tradiční otázku ruské diglosie a formování ruského spisovného jazyka v 18. století spojuje s tlakem západoevropských představ. Na základě některých zkušeností se domnívám, že širší repertoár „neužitečných“ prostředků zůstává ruskému mluvčímu i dnes k dispozici. O tom svědčí především stav současné ruské novorealistické, modernistické i postmodernistické literatury, v níž se běžně užívají „nadstandardní“ jazykové prostředky vycházející z předpetrovského repertoáru, které však čtenář vnímá jako běžnou, standardní součást jazyka. Jinak řečeno: Petr I. ovládl Rusko, ale nikoli ruský jazyk.

Alexej Grjagalov (roč. 1948) patří k filozofům, filologům a uměnovědcům, jež se vyjadřují i jako beletristé, umělci slova, jako ti, kteří propadli textům.⁵⁸ Jednak se jimi zabývá a srovnává je, jednak je sám generuje. Na jedné straně by tedy mohl být považován za textového komparatistu, poetologa a estetika, jednak za originálního prozaika, jehož artefakty jsou v podstatě reflexivní; jako by tu zaznívala zpola zapomenutá slova A. S. Puškina o J. A. Boratynském, který je u nás (v Rusku – ip) básníkem, který myslí. Fundamentální práce *Письмо и событие* je věnována jevu, jemuž Francouzi říkají „écriture“, tj. textu jako psaní a způsobu psaní. Grjagalov nás tu provází tzv. aesthesis (estezis), tj. procesem estetizace světa a zejména události (событие); homo aestheticus je mu hlavním hrdinou světového dění: pod povrchem pragmatického životního způsobu se jako červená nit vine permanentní estetizace jdoucí od kosmogonicko-kosmologického pramene estetiky, jenž v antice syntetizoval mysteriální stavby, až k strukturální podobě psaní, ke clusteru imanentních metod, které jsou překonávány pnutím ke komunikativnímu pojetí znakovosti a k hermeneutice. A. Grjagalov především využívá ruské diglosie, a to tak, že mísí církevněslovanskou lexikální vrstvu s vědeckým, greko-latinským lexikem, využívá jazyka ruské filozofie včetně fenomenologie 10.–20. let 20. století (G. Špet, M. Bachtin). Žánrovým obrazem lidského nitra jsou „повести капли“ z cyklu *Молчание души* a konfesionální titulní novela *Последний святой* (Последний святой). V ní je typ textu a jeho jazykové tělo nejvíce propojeny a také tematizovány: oproti jazykové banalitě, která vyjadřuje každodennost, stojí vznešenost psaní textu a církevní slovanštiny (viz výše Bermudský trojúhelník u J. Bondareva). Slova prosazovaná v ideologizované škole akcentují profánnost, jsou „příliš krátká“ – oproti „dlouhým slovům“ (kompozitům) jazyka vznešeného: „Туда – в исход твой – заглянуть мне, как и всякому, невозможно, но зрак мой сиюминутный – вот вылупились и схватывают лепоглагольные твои

57 В. Живов: Формирование норм русского литературного языка нового типа и их предыстория. In: *Reflections on Russia in the Eighteenth Century*. Edited by Joachim Klein, Simon Dixon and Maarten Fraanje. Böhlau Verlag, Köln – Weimar – Wien 2001, s. 377–398.

58 Viz А. Грякалов: *Письмо и событие. Эстетическая топография современности*. Наука, Санкт-Петербург 2004. *Түж: Последний святой. Повести. Рассказы*. Центр духовного возрождения Черноземного края, Воронеж 2002.

словца – призрак мой маломощный, рассветный, дворовый Санкт-Петербургский бродяжка корыстно потянулся вслед твоим будням и праздникам.“⁵⁹

Zatímco v ruském kontextu jsou diachronní vrstvy přímo součástí moderní literatury⁶⁰, v českém a slovenském je lze revitalizovat jen jako stylizaci⁶¹. To je případ známé Hrubínovy citátové stylizace české středověké lyriky *Dřevo sě listem odievá, slavíček v keřku spievá*.⁶², ale také Vladislava Vančury (1891–1942) nebo Jaroslava Durycha (1886–1962), jenž vychází z romantické estetiky a hlubinně z baroka a jeho jazyka a stylu. V obou případech měla tato stylizace ideologické pozadí.⁶³

V souvislosti se znovuvytvářením ruského fenoménu na počátku 21. století, s návraty a novým „nasvěcováním“ minulosti i současnosti⁶⁴, k nimž mimo jiné patří exploatace dobových dokumentů, korespondence a archívních nálezů k odhalení důležitosti určitého prostředí, se objevuje i specifická vrstva procesu znovuvytvoření či obnovy nebo revitalizace ruského fenoménu v krásné literatuře. K nám se nyní dostává pouze její zlomek, jenž prošel sítím určitého zúženého vnímání a přísných ideologických měřítek: dostávají se k nám k překladu – snad právem – díla laděná antiutopicky, fantasticky, postmoderně, politicky liberálně, tzv. prozápadně, i když přesně nevíme, co to znamená, když všichni pocházíme z asijsko-mediteránního, židovsko-anticko-křesťanského okruhu. Jiné vrstvy stojí stranou: na jedné straně duchovně zaměřené, až to mnohým připadá jako literatura fantastická nebo magický realismus. Co na této literatuře může neinformované překvapovat, je především její hluboké ponoření do ruské literární tradice, do hlubin jazyka, jehož můžeme Rusům závidět, jakkoli víme o potencích češtiny: ona diglosie tu žije, dýchá, pulzuje, takto žádný český romanopisec nebo básník nemůže využívat např. jazyk Dalimilovy kroniky.

Příkladem mohou být v Rusku vysoce ceněné doslova bestsellery Jevgenije Vodolazkina (nar. 1964), filologa, medivisty, jehož dílo na pomezí beletrie a literatury faktu budí oprávněnou pozornost, např. fascinující román *Vavřín/Vavřinec* (rus. Лавр, Laurus, 2014) s příznačným podtitulem „*неисторический роман*“, příběh z 15. a 16. století líčící životní dráhu chlapce a nakonec léčitele a poustevníka s mimořádnými duchovními

59 A. Грякалов: *Последний святой. Повести. Рассказы*. Центр духовного возрождения Черноземного края, Воронеж 2002, s. 205.

60 S. Mathauserová: *Cestami staletí: systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Praha 1990. O. Kovačičová: *Kontexty ruskej literatury*. Bratislava 1999.

61 Viz *Revitalizácia kultúrnej tradície v literatúre*. Vedecký zborník. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra slovenskej literatury, Nitra 2009. Eds: Marta Kerulová, Silvia Lauková.

62 I. Pospíšil: *Revitalizace v ruské a české literatuře: dvě cesty*. In: *Revitalizácia kultúrnej tradície v literatúre*. Vedecký zborník. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra slovenskej literatury, Nitra 2009. Eds: Marta Kerulová, Silvia Lauková, s. 9–21.

63 I. Pospíšil: *The Periodization of Slovene and Czech Literatures and the Two Currents in Czech Interwar Literature (A Contribution to a Discussion)*. *Primerjalna književnost, letnik 32, št. 1, Ljubljana, junij 2009, s. 123–137*.

64 Viz naše pojednání *Znovuvytváření ruského fenoménu na počátku 21. století: návraty a nová „nasvěcování“*, *Novaja rusistika 2014, č. 1, s 181–187*.

schopnostmi. Vnitřní propojení myšlení středověkého člověka s dnešní dobou dokládá to, op čem je autor přesvědčen: neexistenci času; jeho postavy přesahují svou dobu, vizionářstvím se derou do naší současnosti, živí a mrtví se spojují v jeden pulzující celek.

Samostatnou kapitolou je jazyk románu, jehož postavy často mluví „jako kniha“, je však nejisté, že tomu tak mohlo být ve skutečnosti, neboť proces prolínání obou jazyků byl velmi, velmi povlovný a zrychlil až v 17. a 18. století. Takto například mluví postavy románu: „Азь есмь Сильвестр. Аз придох, яко болеет моя мати. Ты же, Арсение, помози нам.“ (s. 136). „Славе Тебе, Господи Вседержителю, яко не остави ны.“ (s. 49). „То ты и сам, отче, ведаеши.“ (s. 54). „Глаголи Аврааму, яко пришло ему время изыти из жизни сея.“ (s. 55) aj. Obvykle je to v situacích, kdy se cituje bible nebo náboženské texty či se parafrázují, jinde se jazyk jen mírně archaizuje několika lexikálními signály, jinde je jen mírně archaizovaný nebo zcela moderní: to by jistě mohlo být předmětem kritiky a polemiky. Současně tu však jsou vstupy jakoby z budoucnosti, v nichž se vykládá, jak to bude vypadat na tomto místě: týká se to např. Pskova, místa, odkud hlavní postava Arsenij nesoucí postoučen tři jména pochází, probíhá později archeologický výzkum a rozhoří se láska. Prostor a čas se prostupují, minulost není oddělena od přítomnosti a budoucnosti. Arsenije provází celým životem duše jeho první a poslední lásky Ustiny a jejich zemřelého dítěte, stejně jako jeho zemřelého učitele Christofora, jenž ho naučil znát léčivé byliny a odhalil v něm léčitelství a vědecký dar. Tematická pestrost Vodolazkinova románu je velmi, až příliš blízká někdejší románům Ivana Jefremova (1908–1972), vlastně takřka všemu, co napsal, zejména však *На краю Оукумены* (1946), ale i prózám pozdním včetně *Нодины Быка* (Час Быка, 1963–68) – podobné je propojování minulosti a budoucnosti, jež o dvacet let později ve *Vzpomínkách na budoucnost* (Erinnerungen an die Zukunft, 1968, čes. v překladu Ludvíka Součka 1969), kde „ruská stopa“ je určující, využil Erich von Däniken (nar. 1935). Ukazuje se, jak hluboce v ruském myšlení je zakotveno ono asijské „plynutí“ a kosmické proudění neomezované umělými racionalistickými konstrukty. Román se odehrává v Rusku, ale také na pouti do Evropy a na Blízký Východ k Božímu hrobu, kde Arsenije/Lavra čeká smrt jeho bližních a těžké zranění, ale jeho altruismus (tak blízký lidem v Jefremovových románech) pomáhá vše překonat až k poslednímu spočinutí. Neotřesitelná, samozřejmě až zdánlivě naivní víra ve vítězství dobra, nenásilí, měkkosti, poddajnosti, tedy lepšího porozumění světu a vesmíru, jsou tu ideovou dominantou.

Podobné, leč v něčem zase jiné jsou prózy Dmitrije Danilova (nar. 1969), např. *Horizontální poloha* (Горизонтальное положение, 2010), *Černý a zelený* (Черный и зеленый, 2004) a *Popis města* (Описание города, 2012) nebo Sergeje Nosova (nar. 1957), mj. *Člen společnosti aneb Hladový čas* (Член общества или Годное время, 2000), *Tajný život petrohradských památníků* (Тайная жизнь петербургских памятников, 2008).

Budování nové image Ruska a vytváření vícevrstevnatého modelu ruského fenoménu je ovšem nejen součástí ruské politiky, ale celého tělesa ruské vědy a kultury v širokém slova smyslu. Je zřejmé, že podstatným podnětem k této činnosti je i narůstající zájem světové veřejnosti.

Román jako žánr, o němž kdysi Vladimir Davydovič Dněprov (1903–1992) napsal, že by mohl vystupovat v aristotelovské triádě jako čtvrtý literární rod, neboť v sobě nese jak jádro epické, tak dramatické a lyrické⁶⁵, má různé vývojové cesty, a tudíž i různou typologii a také různé tvarové vlny, dobu, kdy převládá některý jeho typ. Kdybychom vzhledem k materiálu této stati zůstali u ruského románu, zjistili bychom, že na počátku stojí imitace západoevropských románových modelů, a to zejména v 18. století, později se z gotických a pikareskních (avanturních) inspirací začíná rodit román mravoličný a román charakteru: vidíme to již na ruské podobě pikareskního románu u V. T. Narežného a zejména v Gogolových Mrtvých duších. Po celé 19. století převládá v ruské literatuře charakterologický román: brilantně se jím v poslední době zabývali Sergej Savinkov a Andrej Faustov.⁶⁶ Moderna přináší lehkou syžetovou obnovu iracionálními tématy s nápoem dramatismu a poetičnosti, také však symboličnosti a se stopami naturalismu a expresionismu (D. S. Merežkovskij), počátek 20. století zase obnovení moderního realismu (M. Gorkij, Boris Zajcev, Ivan Bunin, Alexandr Kuprin, Leonid Andrejev, Alexej Remizov – Znanije. Po světové válce, dvou revolucích a válce občanské se v literatuře objevují noví lidé se značnými životními zkušenostmi, ale slabou znalostí řemesla, nicméně vnášejí do poněkud strnulé ruské charakterologie a ideologického dialogu/besedy nové proudění: obnovuje se vliv pikareskního románu (V. Kaverin, autor disertace o baronu Brambeusovi alias O. Senkovském, díla raného Ilji Erenburga, dvojice Ilja Ilf a Jevgenij Petrov aj.). A potom znovu ideologizovaný román postav a nové proudění dějovosti. Toto vlnění ruské literatury mezi deskriptivností, charakterologií a syžetovostí je – zdá se – jeho vlastností, i když ona dějovost či syžetovost dosahuje např. v postmodernismu jiných poloh reminiscenčních, parodických, travestijních a aluzivních. V novější literatuře, a to i ruské sovětské a české, někde velmi brzy, tj. od 40. let, někde od 60. let minulého století, jsme zpozorovali výskyt románového typu, jehož potom rozvinula zejména anglo-americká literatura, ale i jiné v podobě historické nebo vědeckofantastické či historické detektivky, románu s tajemstvím, kde nemůžeme rozlišit fakt a fikci nebo kde fikce skrývá nepublikovatelný fakt. V románu virtuální autenticity, jak jsme to kdysi

65 В. Д. Днепров: Проблемы реализма. Ленинград 1961 (čes. 1961). Тўж: Черты романа XX века. Москва 1965. Тўж: Идеи времени и формы времени. Ленинград 1980. Тўж: С единой точки зрения: Литературно-эстетические очерки. Ленинград 1989.

66 А. А. Фаустов, С. В. Савинков: Очерки по характерологии русской литературы: середина XIX века. Воронеж 1998. С. В. Савинков, А. А. Фаустов: Аспекты русской литературной характерологии. Издательство Кулагиной, Intrada, Москва 2010. Viz naši rec. Ruská literatura z pozice charakterologie, in: Novaja rusistika 2011, č. 2, s. 91–99. ISSN 1803-4950.

nazvali, jsou kořeny bestsellerů, jež nyní zaplavují svět v nové lingua franca – americké angličtině.⁶⁷ Tam jsme spojili tento typ literatury také s náparem triviality. Tíhnutí, snad až vášeň k trivialitě v literatuře není jev výjimečný nebo nový, neboť triviální literatura byla vždy skladištěm postupů tzv. velké literatury a naopak. Jak triviální, tak esteticky hodnotná a všeobecně uznávaná literatura nebyly nikdy hermeticky odděleny, ale vytvářely spojitě nádoby; triviální literatura vytvářela žánrové podloží velké literatury. Někdy je od sebe rysy triviality a estetické hodnoty velmi obtížné odlišit – toho se také nové teorie často dovolávají: literatura – aby se zbavila automatismu novým ozvláštňením⁶⁸ – se často napájí ze životadárných triviálních pramenů, kde hledá nové materiály a obnovu uměleckých postupů právě v jisté primitivnosti a schematicnosti. Spojovat postmodernismus s trivialitou není tedy náhodné, ani nejde mimo zákonitosti literárního vývoje. Znejistění, ambivalence je základní rys postmoderního přístupu ke světu. Jestliže za základ triviality v literatuře pokládáme tedy jistou alternativnost poetiky a jejích modelů, nacházím tu již jasné styčné body s postmodernou.

Dávno před proudem bestsellerů Johna Ronalda Reuela Tolkiena (1892–1973), J. K. Rowlingové (nar. 1965) a Dana Browna (nar. 1964) se tento typ prózy objevuje zcela jinde. V ruském prostředí lze náznaky tohoto typu *prózy virtuální autenticity* najít například v díle Ivana Jefremova (1907–1972). Erich von Däniken (nar. 1935) nebyl asi primárně čtenářem tehdejší sovětské sci-fi, ale spíše literatury faktu a vědeckopopulárních pojednání: na ně ostatně ve svých *Vzpomínkách na budoucnost* (Erinnerungen an die Zukunft, 1967, česky v překladu Ludvíka Součka 1969) odkazuje. Jako český otec této vývojové linie vystupuje poměrně brzy Ludvík Souček (1926–1978). Výrazný pokus v tomto smyslu učinil v 60. letech 20. století trilogií souborně vydanou v roce 1989 a nazvanou *Cesta slepých ptáků* (*Cesta slepých ptáků*, 1964, *Runa rider*, 1967, *Sluneční jezero*, 1968, souborně 1989). Zde se mu podařilo syntetizovat jak minulostní linii literatury faktu spojenou s tajemnou, ale historicky doloženou postavou vikingského jarla Ottara s návštěvami mimozemšťanů, tajemnou cestou Julesa Verna na Island a kosmickými lety.

Ještě zajímavěji použil Souček tento postup v *Případu baskervillského psa* (1972, pozdější vydání Mladá fronta 1990 a Baronet 2003), kde vyšel z textové analýzy proslulého románu Arthura Conana Doylea a ukázal jej jako šifru, za níž je skryta tabuizovaná přítomnost mimozemské inteligence.⁶⁹ Virtuální autenticita vyrůstá z textu díla chápaného nejprve jako výmysl, zatímco ono jen umně skrývá skutečnost nejfananističtější, neboť přirozenou: fikce se

67 Viz naši studii *Žánry virtuální autenticity a existenciálního znejistění: domov a svět*. In: Libor Pavera a kol.: *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, sv. III, Opava 2006, s. 213–236.

68 Viz také diskusi o klíčovém pojmu Viktora Šklovského „ozvláštňení“: *Poetics Today. Estrangement Revisited*. Vol. 26, n. 4, Winter 2005, Durham, Duke University Press.

69 L. Souček: *Příběh baskervillského psa*, Karavana, Praha 1972, s. 9.

mění ve fakt, byť přízračný a zdánlivě iracionální.⁷⁰ Ve stylu „virtuální autenticity“ je patrný pokus o syntézu, podobně jako vždy v přelomových obdobích vývoje společnosti a umění.⁷¹

Z podobného „okraje“ literárního panoramatu, vlastně z postmodernistické parodie sovětské krimistoty k nám promlouvá ruský emigré **Leonid Izrailevič Icelev** (Itzelev, nar. 1945 v tehdejší Leningradě), absolvent anglistiky Pedagogického institutu Leninogradské univerzity, emigroval ze SSSR v roce 1978. V letech 1982–2004 byl v Rádiu Svoboda, nyní je redaktorem měsíčníku Literarischer Europäer, kde má na starosti divadlo. Co do kvantity je Icelev především dramatikem, komediografem a satirikem. Projevil to v publikovaných kusech *Четыре кружки мюнхенского пива, Ельцин, Шампанское для четверых, Пчела, Матери и дочери. Сцены из русской уездной жизни* a vaudevilly *Счастливей день агента А-17* a *Вторник: в Большом театре выходной день*. Největší proslulosti dosáhl však románem *Александра Коллонтай – дипломат и куртизанка* (Tel-Aviv 1987, 2. vyd. 1997). Na Rádiu Svoboda L. Icelev v rozhovoru, jehož se tehdy zúčastnil i Sergej Dovlatov a polská rusistka Danuta Szymonik, mimo jiné řekl: „Писателем может быть каждый. Писатель – это не мудрец, не пророк, не инженер человеческих душ, а существо особого психического склада, которому для сохранения душевного равновесия, необходимо погружаться в процесс словесного творчества. Федора Достоевского, Валентина Пикуля и Эдуарда Асадова объединяло то, что не писать они не могли. Писатель сродни ветреной девице: первый постоянно увлечен очередным сюжетом, вторая – объектом своей чувственной фантазии. Их внутреннее состояние сходно, их глаза задумчивы, они отвечают на вопросы невпопад. Они не с нами – и в этом их счастье.“⁷² D. Szymonik prozíravě uvedla, že před Icelevem jsou ještě další významná díla. Kromě dramatu je to zejména románová próza a esejistická publicistika a literární kritika. Zdá se, že z prozaických děl to mohou být právě *Протоколы московских мудрецов* publikované v časopise *Mosty* (Frankfurt am Main).⁷³

Struktura díla je založena na postupném odhalování tajemství jakéhosi svitku z 10. století psaného rusky hebrejským písmem, který údajně obsahuje něco velmi podstatného o Rusku, pravděpodobně o jeho minulosti, tradicích a velikosti a asi i budoucnosti. Román se od počátku vyznačuje poetikou vějířovité kompozice: od detailu svitku,

70 Dále znovu odkazují k naší studii *Žánry virtuální autenticity a existenciálního znejistění: domov a svět*. In: Libor Pavera a kol.: *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, sv. III, Opava 2006, s. 213–236. Kořeny znejistování v klasické české próze viz: I. Pospíšil: *Prolific Faltering in F. X. Svoboda's Prose and Its International Context*. *Revue des Études Slaves*, tome Quatre-vingt-deuxième, fascicule 3. *Rêve et utopie dans la littérature tchèque*. Paris 2011, s. 413–433.

71 Viz C. Корячанкова: *Отражение художественного синтеза в искусстве „нового века“*. In: *Stil* 2012, No. 11, s. 441–447.

72 <http://archive.svoboda.org/programs/cicles/writers/itzelev.asp>, 8. 5. 2013, 16:59.

73 Леонид Ицелев: *Протоколы московских мудрецов*. Исторический роман. *Мосты* 2004, 2, s. 53–184, dále: Icelev.

jehož vypátráním je pověřen spisovatel literatury faktu Markov samotným Jurijem Andropovem, až po jeho objevení, kdy senzační bublina splaskává a odhaluje osudové proctví a současně i postavu prominentního sovětského spisovatele, jeho spletité osudy a složitý rodokmen. Vše probíhá na odhalovacím principu: odhalení tajemství dějin jde ruku v ruce s odhalováním tajemství spisovatelovy židovské i protizidovské rodiny a jejího tragického a absurdního života: jedním z jeho dědů je Sergej Nilus, pravděpodobný autor proslulých podvržených Protokolů sionských mudrců, jiný jeho děd je Žid, sovětský komisař a otec důstojníka Sovětské armády, jenž po válce prchá ve Vídni do americké zóny – později jsou oba zastřeleni. Pátrání po svitku je tak postupně zatlačováno do pozadí pátráním po rodinné historii, přičemž se její součástí stávají stránky světových dějin: klíčem k pochopení svitku a dějin světa jsou „dějiny“ jedné rodiny. Autor, jak je již zakotveno v kódu děl tohoto typu, prohlašuje: „В книге использованы цитаты из произведений советского писателя Юлиана Семенова, однако все персонажи романа вымышлены. Совпадение их имен или биографий с именами или биографиями реально существующих лиц может быть только случайным.“⁷⁴

Je zřejmé, že *Protokoly moskevských mudrců* jsou klíčovým románem (roman à clef), ale naruby, invertovaným: některá jména jsou kryta průhlednými změnami, většina však vystupuje pod svými pravými jmény s tím, že jde jakoby o náhodnou shodu: tedy na jedné straně se postupy v poetice klíčového románu transformují, na straně druhé se parodují a travestují. Parodie a travestie jsou také základními žánry, s nimiž autor vaudevillů pracuje.

Autor již od počátku vytváří zvláštní typ románu, který se blíží našemu někdejšímu pojetí románu anebo próze virtuální autenticity a existenciálního znejistění s tím, že jeho parodickou strukturu jakoby zdvojuje: paroduje tradiční naivní pojetí dějin a využívá mechanismů všeobecného spiknutí, ale současně paroduje i literární postupy děl založených na tomto principu. Takže virtuální autenticita je také jakoby dvojitá: vnější realita, její literární parodie znejistující dějiny jako zákonitý proces, ale ukazující je naopak jako shluk náhod, paradoxů, groteskních scén nebo předem dohodnutých postupů a spiknutí, současně však parodující tento výklad jako postup určitého typu dobrodružné, špionážní literatury; tedy jde vlastně o dvojitou metaliteraturu, metametaliteraturu s četným využitím intertextuality, včetně různých jazykových vrstev: na jedné straně je to vznešený staroslověnismy prosycený jazyk starobyklých textů, na straně druhé slang mládeže, žurnalistiky a mezi tím běžný jazyk literární publicistiky a „mezinárodní“ jazyk kosmopolitního autorského vypravěče, který jako prominentní sovětský spisovatel s jazykovými kompetencemi cestuje volně po celém světě.

Román obsahuje desítky, možná stovky otevřených i skrytých, často drobných aluzí a ironických narážek na různé skutečnosti politického a literárního života: volně cestující sovětský spisovatel relativně liberálních názorů, jenž je pověřován politickými poslánými,

74 Icele, s. 52.

se může hodit na řadu tehdejších sovětských spisovatelů s liberální maskou jako výkladních skříní tehdejšího režimu. Motiv pedofilního vztahu k „nymfíče“ je ovšem parodie na Nabokovovu *Lolitu*; smrt Nabokovova otce v Berlíně je tu takřikajíc z druhé strany také popsána. Především je však román prosycen narážkami na špionážní charakter mezinárodního života, kde každý je agentem někoho jiného a často všech, ale současně jde o parodii na všeobecnou špionománii a teorie všeobecného spiknutí. Je to tedy opět dvojitý pohled: na straně jedné parodie na kvázioficiální politický život, jenž je však ve skutečnosti zcela jiný, skrytý, probíhá jinde a s jinými aktéry, současně však už kvantita těchto popisů se přelamuje do parodie těchto literárních kliše. Autorův typ románu bychom mohli označit jako **zdvojený román virtuální autenticity**, v němž je virtuální realita skrývající jakoby pravdivé jádro parodována. Také znejistění je tu dvojitý: dějiny si z nás tropí legraci tím, že nám podsouvají svůj oficiální obraz, zatímco jejich podstata je tajná, spiklenecká, předem dohodnutá, současně však jsme přesvědčováni, že i tato skrytá tvář dějin, jak ji ukazuje určitý typ literatury, je sama parodií. Znejistění tak dosahuje zdvojení a prezentuje se jako náznak matrhoškovité struktury: jakmile se dostaneme k další „matrhošce“, zjišťujeme, že v ní je ještě další: dějiny jsou nepoznatelné a představují řetězec různých her, jejichž podstata je v zásadě nepoznatelná – a literatura sama nám tuto pozici nejen neusnadňuje, ale naopak komplikuje, vytvářejíc další sériové parodijské struktury.

Děj se odehrává v městech, která Iceljev dobře zná, zpočátku v Moskvě, potom především ve Vídni a v Německu, např. v Baden-Badenu: můžeme jít ve stopách jeho prominentního sovětského spisovatele Gennadije Markova a sledovat jeho pátrání, jímž ho pověřil sám Jurij Andropov, po tajemném svitku z 10. století doslova krok za krokem s přesně udanými místními souřadnicemi. Při svém posláním se Mark Šames alias Gennadij Markov setkává s řadou pozoruhodných osobností na univerzitě ve Vídni i jinde ze starých ruských emigrantských rodin, studentkou slavistiky, patrně českého původu, které se setkání a milování s atraktivním spisovatelem stalo osudným, dalšími postavami z Ruské knihovny v Německu, kde se svitek také kdysi nacházel; jsou tu publikovány fiktivní, možná zčásti i autentické dokumenty, např. projekt vojenské expedice do Indie proti Angličanům, k níž ruského cara Pavla I. vyzývá tehdy ještě první konzul Francouzské republiky Napoleon Bonaparte, dopis baden-badenského hráče Dostojevského, kde přichází na stopu vlastní rodiny. Děj se potom přesouvá na Kypr a do Izraele. Tam se spisovatel ostatně dovídá celou historii svého otce, jenž se jako by utopil v Dunaji při záchraně tonoucí během svého vojenského pobytu se Sovětskou armádou po druhé světové válce, zatímco ve skutečnosti prchl k Američanům (to zametli pod koberec kvůli spojení se Stalinovým synem) a prodělal složitou anabázi.

Mezi četnými průhlednými narážkami najdeme nepřehlédnutelnou satiru na Eduarda Limonova (roč. 1943), nyní předsedu Národně bolševické strany Ruska, dříve antisovětského emigranta v USA, a jeho román *To jsem má Edáček* (1979) včetně jeho politických názorů.

Román se odehrává v osudovém roce smrti Leonida Iljiče Brežněva (1982), v němž se spustila série událostí, jež nakonec vedla k pádu sovětského bloku a SSSR. Spisovatel hovoří o exodu Židů ze země jako počátku jejího konce. Model dobrodružného románu se ke konci dila zaostřuje parodickou sérií spiknutí: Markov je zajat sovětskými spiklenci, kteří chtějí zabránit nástupu Jurije Andropova, který prý tajně plánuje židovsko-zednářské spiknutí – a tomu je třeba zabránit. Spiklenci mají svůj plán založený na volbě loutky v čele KSSS, ale nečekaně vychází volba Andropova. Samostatnou syžetovou linií jsou milostné avantýry spisovatele Gennadije Markova: s ženou v Rusku nežije, nejprve se zaplete s poněkud frigidní vídeňskou studentkou slavistiky a potom s nymfičkou, spolužačkou své dcery Nasťou, kvůli níž musí sehnat jejímu otci „teplé“ místo v OSN: jde však o epizodu se špatným koncem (jak již uzvedeno, fakticky travestii Nabokovovy Lolity).

Na rozvětvené dějové niti, jejíž součástí se směrem k explicitu stále více proplétají, jsou zavěšeny rozsáhlé popisy prostředí evropských i jiných měst a lokalit: za oficiálními dějinami, jak je prezentují média a oficiální propaganda, probíhají jiné příběhy, jiné „histoire“, dějiny osobních kontaktů, spleť lidských osudů a zájmů, jež jsou nakonec tím rozhodujícím faktorem, který si legendu dějin vytvářejí podle svého obrazu. Mohutná je tu zejména magie Vídně, kde se splétají osudy národů včetně Židů a světového antisemitismu, kde má svůj počátek jak sionismus, tak podvržené *Protokoly sionských mudrců*, zde se dotýkaly aktivity špionážních centrál.

Minulost se prolíná s přítomností, v pařížských a vídeňských kavárnách a německých knihovnách se rodí často protikladné a nepochopitelné ideje a hnutí, které charakterizují celé 20. století: ruská politická emigrace i carská ochranka, tajné služby všech možných států si v románu podávají ruce, ve svitku z 10. století se ruské a židovské dějiny spínají v podivuhodné kolo, jež svými důsledky zasahuje i do současnosti. Explicit románu se zdá být zřetelný, ale v síti cizích textů, protichůdných výroků a těžce uchopitelných situací, jeho ambivalentnost zůstává v platnosti, jeho existenciální znejistění setrvává ve svých právech, probuzení a prohlédnutí může být jen součástí dalšího mlhavého řetězce událostí a interpretací.

Icelevův román *Protokoly moskevských mudrců* se již svým názvem řadí k útvarům parodickým; autor jej však sám nazývá „historickým“, neboť líčené události jsou staré přibližně dvacet let. Kromě relativně schematického, byť spleťového syžetu v duchu triviální literatury, jde o dobrodružný, kriminální a špionážní román s nárysy pornografie, jenž je současně travestován spolu s uváděním historických postav do podoby *roman à clef*, spíše však do jeho pseudoformy, v níž se naopak uvádějí většinou (až na výjimky, např. spisovatele Eduarda Limonova) pravá jména a komentují se jako náhodné shody; je tu souvislá síť cizích textů, dopisů a dokumentů či kvázidokumentů zahrnujících 19. i 20. století a obsahujících jak dopisy politických činitelů (Napoleon – Pavel I.), tak spisovatelů (Dostojevskij), problémy několika vln ruské emigrace a hlavně světového židovstva, atraktivní téma

Protokolů sionských mudrců, pravděpodobně podvržené carskou ochrankou, i všudypřítomný, byť často skrývaný antisemitismus evropské společnosti. Román tak představuje jeden ze složitých typů kvázipostmodernistické prózy, jež travestuje samy postupy postmoderny, resp. nelze od sebe oddělit travestii, parodii i vážné polohy katarze autorského vypravěče v explicitu, nebo snad autokatarze jako takové. Zdá se, že Icelev svým zdánlivě jednoduchým dílem, jež se vnějškově podobá některým dílům anglo-americké i jiné proveniencie kombinujícím postupy preromantických poetických struktur a triviální produkce, naráží na samu hranici postmodernismu a jeho možností: s využitím postupů tradičních parodicko-satirických a komediálních tvarů, travestijní literatury a vaudevillu (vzpomeňme, kterak sovětským neostalinismem ke zdi přitlačený písničkář, nicméně komunista Bulat Okudžava ve svých historiosofických románech 60.–80. let 20. století využíval různých žánrových forem včetně aluzí vaudevillu a vytvářel svérázný prozaický lept⁷⁵) se vlastně vrací k jednoduchému katarznímu explicitu. Nová doba přináší jednak vyústění starších postupů až po polohu manýristickou, jednak vede k schématům a obnově starších postupů v nových souvislostech a hlavně se napájí z nových příběhových zdrojů a nových, většínou prostých idejí: další vrstvení meta- a intertextovosti by už literatura nezvládla.⁷⁶ Tak byla charakterologie a sociálně psychologická racionalistická literatura klasického realismu 19. století nahrazena iracionalismem a kultem inovace a experimentu moderny a modernismu, antipaséismem avantgardy a textovým parazitismem postmoderny. Současně vedle těchto dominant vždy žila jak literatura neorealistická, tak modernismus a avantgarda často ve svých triviálních podobách, které pomáhaly zhlazovat ostré hrany devastující běžnou konzumní literární produkci.⁷⁷ Vysoké a nízké se vždy spojovalo a udržovalo vývojovou rovnováhu.⁷⁸ Tak je tomu i dnes. Poslední vývojová fáze postmoderny v podobě postmodernistického manýrismu či kvázipostmoderny je už dávno tu a už zase dožívá. Další cesta může vést opět jen k jednoduchosti, oproštěnosti a novému materiálu, ostatně jako vždy po velkých světových kolizích a zvratech, před nimiž možná teprve stojíme.⁷⁹

75 Леонид Ицелев: Протоколы московских мудрецов. Исторический роман. *Мосты* 2004, 2, s. 53–184, dále: Icelev.

76 Viz o jiné podobě kvázipostmodernismu mimo jiné in: I. Pospíšil: *Lekce tvůrčího psaní a kvázipostmodernistická poetika* Michala Viewegha. *Stil* 4, Beograd 2005, s. 303–313.

77 Viz *Slavica Litteraria* X 15, 2012 supplementum. Postmodernismus s pozadím. Eds: Ivo Pospíšil, Anna Zelenková, a naši studii: *Kvázipostmodernismus znovu navštívený*. *Slavica Litteraria* X 15, 2012 supplementum. Postmodernismus s pozadím, s. 29–40. ISSN 1212–1509. Také: *Postmodernismus: smysl, funkce, výklad* (Jazyk – literatura – kultura – politika). Brněnské texty k slovákistice XV. Týmová monografie. Vydáno péčí Centra filologicko-areálových studií při Ústavu slavistiky FF MU. Eds: Ivo Pospíšil, Josef Šaur, Anna Zelenková. Masarykova univerzita, Brno 2012, s. 3–4.

78 Bylo by ovšem možné manifestovat tyto žánrové převraty také v rámci syžetologie nebo naratologie, ale to by muselo být předmětem samostatných studií a úvah.

79 Širší ruská verze textu: Старые новые вызовы романа: Леонид Ицелев и его *Протоколы московских мудрецов* (2004) как пример постмодернистского маньеризма, *PeF* MU, Brno, v tisku.