

Dohnal, Josef

[Захариева, Ирина. Конфликтное самоутверждение русской литературной классики IV. Креативные творческие модели писателей XX века]

Opera Slavica. 2015, vol. 25, iss. 3, pp. 60-63

ISSN 1211-7676 (print); ISSN 2336-4459 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/134609>

Access Date: 01. 12. 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.

Захариева, И.: Конфликтное самоутверждение русской литературной классики IV. Креативные творческие модели писателей XX века. София 2013, 244 с.

Profesorka Irina Petrovna Zacharievová patří k významným představitelům bulharské literárněvědné rusistiky a vývoj ruské literatury sledovala po řadu desetiletí. Předkládaná publikace proto patří k do jisté míry sumarizujícím – autorka se v ní zaměřuje na výrazné postavy, které svoje literární dílo nemohly prosadit bez střetu s „nepřejícími“ vnějšími okolnostmi, většinou reprezentovanými ideologizovaným a o žádoucí konformitu usilujícím prostředím. Její zájem platí ruské literatuře 20. století, z níž si vybírá reprezentativní postavy – ty jí slouží jako jakési „případové studie“ dokumentující variantnost jak jejich životních osudů, tak jejich literárních počínů a jejich bytí (či nebytí) v čase.

Práce je uvedena statí *Античная философская теория Любви в раннем труде Алексея Лосева «Эрос у Платона»*; uvádí nás do začátku 20. století a hledání pojetí Lásky v jedné z raných prací A. F. Loseva. Kromě zachycení toho, jak Platón navazuje na Sokratovo pojetí lásky, je cenné připomenutí vlivu tělo a duši sbližující a harmonizující idealistické antické koncepce na mladší symbolisty, především na V. Solovjeva, Z. Gippius a A. Bloka. V následující kapitole *Образ пространства в прозе Леонида Андреева* vidí pronikání subjektivnosti do realistické metody, přičemž psychologizaci prostoru Andrejev tematizuje materializováním často protikladných prostorových dimenzí.

Další stať je věnována vzpomínkové knize N. Berberové *Курсив мой* jako příkladu osudu ženy-emigrantky, který je typologizován a užít v zobecňující úrovni jako příběh ženy usilující o autonomii, samostatnost, nezávislost v době, která to umožňovala, byť to bylo vykoupeno pocitem osamocení. Několikrát je vzpomínán autobiografický (životní i umělecký) kontext osobního i básnického spojení s V. Chodasevičem, zmiňovány jsou i některé subjektivní apriorní soudy Berberové (např. o Cvetajevojé, Gorkém aj.) I v pasáži o Viktoru Šklovském a jeho v emigraci vzniklém románu *ZOO, или письма не о любви, или Третья Элоиза* je v analýze románu zachycen poměrně popisně rejstřík osob, kterým věnuje pozornost, a to o něco více, než sám tvar, v němž odhaluje prvky montáže a tíhnutí ke stručnosti až lapidárnosti, a směřování k novému typu románu jako specifického literárního díla. I v části věnované próze *Сентиментальное путешествие* se autorka zaměřuje především na stylovou a obsahovou složku, přičemž v obou sledovaných textech nachází zejména pocit vynucenosti Šklovského emigrace a pocit vyhnání okolnostmi, nikoli odchod z vlastní vůle. Bulharská rusistka si následně všímá emigrantské prózy Mariny Cvetajevojé; dává si za cíl definovat její tvůrčí model charakterizovaný zvýšenou lyričností, emocionalitou a vyšší mírou přenosu osobního ladění do textu, a to natolik, že básnířce v její próze,

zejména v korespondenci s Rillem a Pasternakem, v mnohovrstevném stylovém konglomerátu splývá reálné s představovaným. V básniřčiných literárně kritických statích pak oceňuje její filologické schopnosti. Vidí i její sepětí s tématem Ruska, tematické vracení se ke kořenům, podstatám, k umění jako útočišti i poslání, které vnitřně prožívá jako pojmenovávání svého niterného dojmu, pocitu – i proto badatelka hovoří o personologickém modelu prózy Cvetajevové (s. 98), který považuje za nejen její osobní, ale za vlastní naprosté většině ruské kulturní emigrace té doby.

Pozornost věnuje badatelka i prózám M. Zoščenka – vidí v nich blízkost lidovému vypravěči, příbuznost s Gogolovým způsobem modelování vypravěče i schopnost mistrně mísit úroveň stylu výpovědi, což vytvářelo podmínky pro zachycení dobové podoby „бытового целовека“ (s. 101), které Zoščenko ve 30. letech měnil a směřoval ve skazové formě k parodii na tehdejší (mnohdy „třídně“ primitizovanou) literární produkci. Svým způsobem pak Zacharievová logicky přechází k románům Ilfa a Petrova – spatřuje v nich vzájemně propojené a současně protichůdné ironické i ostře satirické spojení „malého“ a „velkého“ světa a rovněž vytváření „pyramidy“ hrdinů, na jejímž vrcholu stojí Ostap Bender, nejednoznačný hrdina náležející i „malému“ i „velkému“ světu v době velkých společenských zvratů. Stranou pozornosti badatelky nezůstává ani prozaik Varlam Šalamov a propojení jeho prózy i teoretických názorů na ni (stať *O прозе*) s důrazem na „živý život“, zachycení osobní zkušenosti ideálně v kratší prozaické formě – v nic nepřikrášlující vzpomínkově laděné „nové próze“, tj. umělecké literatuře s dokumentárním podloží. Zacharievová si všímá dominující až symbolické role detailu v Šalamovových prózách. Při sledování osudů „nepohodlných“ spisovatelů a jejich děl nemohl zůstat stranou ani M. Bulgakov – není proto divu, že v další kapitole je pojednána především jeho hra *Александр Пушкин* ve spojení s jejím tihnutím k muzikálnosti – Zacharievová označuje hru jako dramatické rekviem kompozičně i emocionálně blízké Čajkovského *Šesté symfonii*, mnohými motivy pak připomínající a zdůrazňující blízkost osudů Bulgakova a Puškina (asi nejlepší stať ve sborníku).

Bulharská badatelka neopomíná ani pole dramatu – důkazem je pasáž o hře *Утиная охота*, ve které podle ní Alexandr Vampilov přináší na scénu obraz společnosti vytvořené „Systémem“, tedy svědectví o tom, o čem se nemělo podle oficiální doktríny mluvit a co tedy „neexistovalo“ (anebo o tom, co „existovalo“), ačkoli každý, kdo chtěl, viděl pravý opak. Zacharievová velmi trefně formuluje, že Vampilov pochopil „ducha doby“ a vytvořil typ mravně zdeformovaného člověka s atrofií vlastní iniciativy a paralýzou vůle (s. 171).

Vzhledem k zaměření práce není divu, že se dalším zkoumaným autorem stává Arsenij Tarkovskij, kterého Zacharievová označuje jako synestetického básníka, neboť v jeho práci s básnickým jazykem spatřuje „malbu pomocí slov“, tedy pro-

pojení slov a vizuálních představ jak v podání barevnosti, případně světla a tmy, černé a bílé barvy, tak v zachycení řady vizuálních detailů odkazujících k dětství. Jako připomenutí postavy, které nebylo dáno zaujmout viditelnější místo v ruské poezii, stojí za zvláštní pozornost pasáže o básnířce Marii Petrovych (1908–1979). Připomínán je nejen její trpký životní osud (souzvukný např. D. Andrejevovi či A. Tarkovskému) a tvorba, lidská i tvůrčí blízkost k Achmatovové a dalším „velkým“ ruským autorům, ale pochopitelně i její spojení s Bulharskem a jeho literaturou. Zacharievová považuje Petrovych za básnířku pravdy, mlčenlivé trpkosti i vzdoru proti snaze režimu dusit individualitu a tvůrčí svobodu. Ljudmila Ulickaja a její povídka *Дочь Бухары* se stává objektem zájmu Zacharievové především díky tomu, že ji považuje za pokračovatelku tradice reprezentované Čechovem a Veresajevem s jejich koncentrací na klidné vyprávění zdůrazňující všednodennost a konflikt odehrávající se v nitru literárních postav. U Ulické oceňuje mistrovské zvládnutí narativních technik umožňujících nenásilně spojit autorské hodnocení s jemným psychologismem, to vše při minimalistickém pojetí – i v tom vidí Zacharievová spojitost právě s Čechovovou snahou o stručnost a přesnost vyjadřování.

Bulharská rusistka pak v závěrečném shrnujícím textu konstatuje, že zejména v první polovině XX. století si ruští spisovatelé věrní odkazu klasické ruské literatury museli v domácím ruském prostředí hledat nepřímé, „maskované“ způsoby, jak se nepoddat ideologickému a mocenskému tlaku, a přece tvořit a hledat stejně, jako tomu bylo v případě jejich velkých předchůdců, a to buď cestou umělecké syntézy směřující k symbolu (se skrytým vlivem křesťanství), anebo v nejrůznějších stylových variantách, jež autorům umožňovaly vyslovovat své autorské pozice.

Práce Iriny Petrovny Zacharievové, která jen nedávno oslavila osmdesáté narozeniny, svědčí o její znalosti mnoha reálií, o schopnosti vnímat dynamiku literárního procesu i jeho výrazná omezení způsobená pokřivením přirozeného vývoje ideologií jediné pravdy a jediné metody. Z velkého počtu těch, kdo se s tímto ideologickým tlakem v ruské literatuře setkali, volí reprezentativní zástupce, jejichž životní a umělecké osudy jako pars pro toto dokládají, kolik životní energie a umělecké invence bylo promrháno jen proto, že právě tvořivost, osobitost, nekonvenčnost, schopnost pronikavěji vidět a také neochota dát se zmanipulovat, a někdy až tvrdošíjně úsilí zachovat si vlastní tvář, styl i vidění světa se staly vlastnostmi nechtěnými a nepohodlnými. Proto je onou pověstnou červenou nití spojující osudy pojednávaných osobností v celém svazku slovo konflikt napovídající o napětí nejen mezi jedincem a státní ideologií a mašinérií, ale i v něm samotném, neboť musí volit a jeho volba je spjata s rizikem. I proto pracuje Zacharievová často s maskou (i když ne vždy tento termín používá) – literární hrdinové či vypravěč se za takovou maskou skrývají, hrají si na někoho,

aby z této pozice určitého „bezpečí“ mohli zpravidla se satirickým odstupem zaujímat stanovisko, i když ke čtenářům se jejich díla dostávala někdy hodně klikatými cestičkami a s velkým zpožděním.

Badatelka má smysl pro registrování toho, co se odehrává „v pozadí“, detailů, skrytých za prvním plánem děje, za hlavními postavami, přesto detailů symptomatických a o mnohém z podstat vypovídajících. Zdůraznění konfliktu s mocí přivádí Zacharievovou někdy k tomu, že hodně vyzdvihuje mimoliterární skutečnosti a že méně, než by jistě dokázala, se zabývá tvarovými specifiky a novátorstvím tvorby spisovatelů, o nichž píše. A – což je v poslední době bohužel časté – více pozornosti by si zasloužila typografická úprava textu stejně jako odstranění některých nepřesností, z nichž asi nejvíce do očí bijící jsou nesprávné letopočty: na s. 146 se o 100 let liší rok úmrtí Ariny Rodionovny (1928) i datum vzniku Puškinovy básně *Зимний вечер* (1925), tentýž posun o století pak nalézáme i na s. 155.

Josef Dohnal