

RADEGASTU PAROLKOVI

K ŠEDESÁTINÁM

S b o r n í k

Praha 1980

MARTIN ZIK

OBLÁZKY U DNA

(Verše z let 1973-1976)

x x x

Noc padla na hory a trvá
zdiveně tichá jako boží dech.
Co milovaných stínů mám už v patách.
A přec jim říkám: Ne, ach ještě ne!

Ještě mne těší chodit tímto dolem,
být bratrem lidí, vřesu, kamene.

Srpnová noc

Večer je modrý. V pařezech
tma světélkuje do zelena.
Konvoje hvězd se valí letním nebem
a rotující zem nám skřípe pod nohama.

S šelestem větru v korunách
vzýváme na zapřenou předkřesťanské bohy.
Kameny vprostřed louky trvají jako vzdor.

Co sýpek musí lehnout popelem
než člověk najde cestu domů!
Kolik let potřebuje strom
než dává stín?
A kolik facek muž
nežli se poddá?

Není se koho ptát. Jsme zase sami,
ošlapci světa, se svou strašnou pří.
Do teplé noci vplouvá koráb kraje.
Nad palisádou mraků měsíc vychází.

x x x

Živoucí ticho vod a trav,
šum plynutí a vibrování cikád.
I v pádu zpívat jako splav,
nepřítakávat, nepřivykat,
stržení dechem věčné proměny
po celý život krásně neusedlí,
aby, až umřem, luční prameny
nás vždycky zjara na dlaň světa zvedly.

f

22

x x x

Jak je to krásné,
když alespoň k stáru
odvane vítr
vlčí mlhu z očí.
Uvidíš strom a říkáš: Strom.
Narazíš na vraždu, a řekneš: Vražda!

A jaká úleva
po letech bez tíže
dobrat se pravé váhy věcí,
potěžkat váhu života.

Česká krajina 1975

Už dávno nejsou na potoce raci.
Voda pod jezem ztemněla.
Jen oblázky se u dna třpytí jako dřív.

Mlín, kde se od války už nemele,
neslyšně chátrá. Z chaty za mostem
od rána do noci vříská stanice Hvězda.

Ale ten mládenec, který mě právě předešel,
si pod paží zas nesl Rimbauda
a káně nad lesíkem taky ještě krouží.

U Klátova mlýna

1

Les. Mýtina. Potůček v kamení.
Mlým, kde se od války už nemele.
Pod jasným nebem safírový vřes.
A všude ticho jako v kostele.

2

Mlým, kde se od války už nemele,
mě nedojímá.
Odešli nepřátelé, přátelé.
Je mi tu zima.
Nepřijdou sem už mleči na táčky.
Brzy ho zboří.
Po nebi nad ním plují obláčky
od moře k moři.

Nedělní zářijové odpoledne na Luckém vrchu

u Poličky

V korunách buků nepohnul se ani lístek.
Krajina otevřená do daleka k jihu
vyhřívala se na slunci jak kočka.

Podél cest třpytily se rudé kapky šípků.
Nad čolčí louží zkoušelo v bezvětří plachtit smaragdové šídlo.
Když tady někdo zaplákal, slzy už tekly do Dunaje.

Farníci obou církví z lávek na zápraží
nedůvěřivě přetřásali divný světa běh.
A každý dům i strom měl přesně rytý obrys.

Sotva se ale začly protahovat stíny,
dostávalo vše namodralý nádech,
jako by dole v lukách vystoupily z břehů
studánky Bohuslava Martinů.

x x x

Znavení cestou usedáme na břeh.

Voda je tady hluboká a tichá,
dobře se nad ní přemýšlí.

Porad i parád hořké balabile
máme už dávno za sebou.
A věru není čeho litovat.

Čirý vzduch zkrátil všechny vzdálenosti.
Zdá se, že, aspoň podzim mohl by být hezký.

Až do konce plout proti proudu jako pstruh!

Chvála života

Obláček lehký jako dívčí dech a stín
rozpjatých křídel nad paloukem klamou,
že žít je snadné. Ale tma
schovaná v roklích za Popravčím vrchem
ví o tom svoje. Každý, každý krok
je krokem k smrti. Každý trylek, vzlyk
z nás uhryzává kousek po kousku. A přece:
čím bychom byli nemít pláč a zpěv?

Čím bychom byli neznat závrať z hvězd,
bušení pocestných na pevná vrata noci,
naději v rýžkách vrásek kolem očí,
oděrky lásky na rukou a rána,
jimiž dokážem ještě spolu stoupat
vysoko do hor, šťastní, urousaní,
neslyšíce ten suchý, propadavý praskot za sebou.

Čím bychom byli bez svých nepřátel? Až oni
nám dali zažít tichou hrdost trávy,
jež podupána přece znovu roste. Jenže
jak dlouho? Času není nazbyt
a poklady se otvírají naráz. Zítra,
už zítra mohlo by být pozdě. I když právě chvíle,
drobounké smítko v palimpsestech dějin,
je někdy věčná.

A smrt?... Co zmůže tady smrt?

MILOSLAV JEHLIČKA

PROF. RADEGAST PAROLEK JUBILUJÍCÍ

1. prosince 1980 se v plné pracovní aktivitě a životní svěžesti dožívá šedesáti let univerzitní profesor PhDr. Radegast Parolek, DrSc, náš přední odborník v ruské literatuře, literatuře národů SSSR a baltistice, též překladatel z baltických jazyků.

Radegast Parolek patří ke generaci, jejíž rozhodující životní a ideové postoje se utvářely v temném provizoriu protektorátu a v revolučních letech poválečných. Už za gymnaziálních studií na sklonku první republiky se nastínila jeho kulturní orientace. Po uzavření vysokých škol okupanty se uchytil jako vychovatel v dětském domově a za války pracoval několik let v továrně na laky. V té době spolu se Zdeněk Pěnkavou řídil nelegální mládežnický antifašistický Literární lístek /1942-44/. Vlna rusofilství, vyvolaná vítězstvím Sovětského svazu nad fašistickým Německem, podnítila v něm zájem o ruskou literaturu a přivedla ho ke studiu ruštiny na Karlově univerzitě. Mezi mládeží, jež zaplnila v červenci 1945 filozofickou fakultu, se postavil R. Parolek do řad levice. Jako člen KSČ vyvinul největší aktivitu v prvních letech po osvobození - členem strany byl do roku 1970. Z fakultních učitelů na něho nejvíce zapůsobil prof. B. Mathesius a J. Mukařovský. Na Mathesiově literárním semináři se zařadil mezi nejvyspělejší studenty, a byl proto vybrán ke studiu v Sovětském svazu. Na státní univerzitě v Leningradě poslouchal přednášky prof. G.A. Bjalého a G.A. Gukovského (z ruské literatury), V.D. Dněprova (z estetiky), P.N. Berkova (z literatury národů SSSR) a B.A. Larina (z baltistiky). Četná přátelství se spolužáky leningradské filologické fakulty ho doprovázela mnoha dalšími léty; do-

sud udržuje styky mj. s J.M. Lotmanem a G.M. Fridlenderem. Po návratu z SSSR pracoval krátký čas v Tvorbě a v Nové myslí, v roce 1952 se vrátil na půdu filozofické fakulty UK jako asistent katedry ruského jazyka a literatury.

Tvůrčí činnost R. Parolka se začala rozvíjet v politicky vypjatém období, kdy nejen mladí adepti literární kritiky a vědy, ale i významní vědci staršího pokolení, dosud zastánci neopozitivistického nebo strukturalistického směru, přecházeli na pozice socialistické ideologie se snahou vytvořit literární vědu na marxistických základech. Jména univerzitních učitelů R. Parolka svědčí o tom, že se mu dostalo znamenitého školení nejen co do vědecké šíře, ale i z hlediska metodologického, strhující ideologická atmosféra začátku 50. let působila i na něho velmi silně. Ve svých prvních člancích a recenzích se nevyhnul vlivu kultovního dogmatismu a zjednodušeně ideografického pojetí literatury. Rozhodující dobou v "hledání sama sebe" byla pro něho druhá polovina 50. let a přelom let 60., kdy dozrála jeho metodologická východiska a vyhranily se sféry jeho vědeckého zájmu. Pro jeho odborný profil mnoho znamenala dlouhodobá práce v archivu bratří Mrštíků a v jiných muzeích a knihovnách, jejímž výsledkem bylo napsání habilitační monografie Vilém Mrštík a ruská literatura (otištěná opožděně roku 1964). Jeho stálá pozornost k otázkám teorie a metodologie literatury se v těchto letech ztělesnila v publikaci Umění v kulturní revoluci, již vydal v roce 1961 spolu s Miroslavem Drozdou. Konečně významným projevem třetího, zřejmě nejpodstatnějšího okruhu jeho odborné aktivity se v tomto období stala monografie o Dostojevském (vydaná roku 1963 v edici Portréty), spis, jemuž předcházely časopisecké studie o tomto autorovi.

Monografie o Vilému Mrštíkovi a ruské literatuře je příznačná pro celkový profil Parolkův, jenž spojuje českou vědeckou tradici s ruskou. Ať píše na kterémkoliv téma,

vždy tak činí se snahou uplatnit ruskou literaturu v rozvíjení české kultury. Zařazuje se tak do tradice naší slavistiky a stává se pokračovatelem svých pražských univerzitních učitelů a kolegů prof. J. Dolanského a K. Krejčího, jimž se podobá i šíří odborného záběru, pracovitostí, všestranností aktivity, spojením specializace v slovanské literatuře s bohemistikou. Parolkova monografie je vzornou prací vztahovou, autor v ní prozkoumal mnohostranný vztah českého spisovatele, kritika a překladatele k ruskému realismu, k velkým autorům ruského románu. Zároveň však zde R. Parolek udělal velkou práci bohemistickou, poprvé zpracoval Mrštíkovu literární pozůstalost, rozluštil množství rukopisů a dopisů; dosud nemáme komplexnějšího spisu o této "nejzáhadnější postavě moderní české literatury". R. Parolek se v ní musel vyrovnat i s teoretickým problémem, který vždy považoval za nejzávažnější v literární vědě: problémem složité umělecké osobnosti, její vnitřní jednoty, ve vztahu ke kontextu domácího a evropského literárního vývoje.

Prací, věnovaných otázkám teorie literatury, je v Parolkově třicetileté tvorbě nemálo, nejstarší z roku 1961 - Umění v kulturní revoluci, kde už v dostatečné komplexnosti vyjádřil své metodologické krédo. Vychází z představy o literatuře jako formě společenského vědomí, přičítá jí "funkci uvědomující a poznávací, organizující, mobilizující a přetvářecí", literatura je mu člověkovědou, pamětí lidstva a dílnou lidskosti i velkou charakterotvornou silou ve společnosti i v lidském životě; uvažuje o specifičnosti odrazu skutečnosti v díle, o umělecké typizaci; jeho názory skoro vždy mají i složku polemickou, obracející se s aktuálním ostřím proti školám a učení idealistickým a formalistickým, ale i tendencím dogmatickým, zjednodušujícím teorii odrazu. R. Parolek se tedy jeví jako pokračovatel literárněvědných názorů, jež v Rusku a Sovětském svazu představují nejvlivnější tradici a kontinuitu od dob revolučních demokratů přes Gorkého k mar-

xisticko-sociologickému směru v sovětské literární vědě. Proto středem pozornosti Parolkova myšlení je otázka realismu, který z literárních směrů nejvíc odpovídá představě o literatuře jako pravdivé výpovědi o sociální skutečnosti své doby. R. Parolek se zapojil u nás do mezinárodní diskuse o realismu zvláštním spisem - skripty O realismu v literatuře (Přednášky o tvůrčí metodě a uměleckém systému v tvorbě realistických spisovatelů, 1964) i řadou dílčích studií teoretických i monografických. Úvahy o realismu a socialistickém realismu patří k stálým jeho tématům (ještě např. v Kulturně - historickém sborníku II, 1975). Svou teoretickou výbaru však R. Parolek při stabilitě základních východisek dále rozvíjel zesíleným zřetělením k specifčnosti slovesného umění a systémovosti literárního díla, obohatil ji Lichačovovým strukturně ideografickým pojetím "vnitřního světa uměleckého díla" a Lotmanovým "dvojím modelováním" (prvotní modelování v jazykových znacích, druhotné - autorův umělecký model člověka a světa). Jak R. Parolek je schopen se po svém vyrovnat s komunikativním směrem v literární vědě (s názory Jiřího Levého, vycházejícími z teorie informace), předvedl ve statí Evokace uměleckého modelu světa v překladu z roku 1979.

Metodologická výzbroj, kterou si Parolek odnesl z Leningradu, jež preferovala literární historii jako vrcholnou disciplínu zkoumající literární dílo v historické a literární podmíněnosti a vztazích ideově společenských, předurčovala ho především ke studiu a zkoumání dějin ruské literatury 19. století. Mladého adepta vědy vedla k literární historii a k ruské klasické literatuře i doba, která šíření a přehodnocování uměleckého dědictví minulého věku vyzdvihovala jako úkol společensky závažný a aktuální. A Parolek chápal ruskou realistickou literaturu v Nejedlého duchu jako společenskovochovnou sílu, potřebnou pro český vývoj směřující k socialistickým proměnám. Bylo však třeba dost odvahy pustit se do tématu

Dostojevského uprostřed 50. let, která příliš nepřála tomuto psychologovi rozdělených duší a existenciálních konfliktů. Svou stať k Jubileu Dostojevského, otištěnou v čas. Praha-Moskva /1956/ Parolek nazval charakteristicky Dostojevskij contra dostojevština. Plodem dalšího mnohaletého přemýšlení a studia nových sovětských prací o Dostojevském se stala Parolkova závažná monografie Dostojevskij /1963/, jež se setkala se značným ohlasem. Parolek zvládl svůj náročný úkol na úrovni tehdejších názorů o Dostojevském, zmírnil formulace a soudy, vyplývající z odtrhování síly realismu Dostojevského od jeho reakčního světového názoru. Solidnost vědce se projevila v dalším úporném sledování množící se literatury o Dostojevském, jež postupně překonávala a přehodnocovala dřívější kritéria a soudy o něm. Ve spise Ruská klasická literatura se vytrýbila Parolkova schopnost vidět Dostojevského nejen v rozporech, ale i v jeho organické vnitřní jednotě.

Během 60. a 70. let vytvořil R. Parolek celou řadu zasvěcených studií a prací o Bělinském, Gercenovi, Někrasovovi, Ščedrinovi, Leskovovi, Tolstém, Dostojevském, Buninovi, Veresajevovi, Achmatovové, Andrejevovi, Gorkém, Lermontovovi, jež byly otištěny ve fakultních sbornících Acta Universitatis Carolinae, Slavica Pragensia, Slavii, Bulletinu ÚRJL, Čs. rusistice aj. V tomto výčtu se nastiňuje několik skupin autorů, kteří Parolkovi nejvíc "sedí". Jsou to autoři revolučnědemokraticky orientovaní, ať literární kritikové, v první řadě Bělinskij, jehož je Parolek znalcem a ctitelem, nebo beletristé a básníci jako Někrasov a Ščedrin. Trvalý je jeho zájem o nejsložitější autory, vrcholy ruského psychologického realismu Tolstého a Dostojevského. Jeho specialitou se dále stali povídkáři poslední třetiny 19. století, Leskov, Bunin, Veresajev aj., o nichž začal u nás psát dříve než jiní.

Tento široký záběr literárněhistorického zájmu by nemohl R. Parolek zvládnout bez mimořádné pracovitosti a soustředěnosti na studium a tvůrčí práci. Po léta syste-

matically sleduje v celé šíři produkci časopiseckou i knižní z literární vědy a též z dalších společenských a filologických oborů, mnoho čte ruskou, sovětskou a světovou literaturu, je pilným recenzentem prací literárněhistorických i teoretických psaných v ruštině, češtině, polštině, litevštině. Velká láska ke knize a k vědeckému zkoumání, zvyk pracovat s učenou důkladností a solidností, výtečná paměť, vyjadřovací pohotovost a pracovní výdrž jsou zdrojem jeho rozsáhlých materiálových a bibliografických znalostí i tvůrčí výkonnosti a předurčují ho k vytvoření velkých syntetických děl. Usilovnou činnost vědeckou a pedagogickou mu, dlužno zde připomenout, usnadňuje harmonický rodinný život, chápající žena a prospívající tři dcery, i kruh přátel na fakultě a mimo ni, v němž Radko Parolek vystupuje jako diskutér vždy zaujatý aktuální problematikou vědní i novinkami z kulturního a společenského dění.

Narůstání erudice a zkušenost ze studií a portrétů jednotlivých autorů ovlivnily i jeho metodologický systém. V 60. a 70. letech R. Parolek inklinoval stále více ke komparatistice a jako jeden z prvních u nás se zaujal otázkami literárněvědné typologie. Svou novou koncepci vyložil poprvé v článku K problematice literárněvědné typologie v Bulletinu ÚRJL roku 1963. Neomezuje se jen na typologii ruských klasiků 19. a začátku 20. století, ale snaží se typologické a srovnávací hledisko uplatnit i v pracích o česko-ruských literárních stycích a v širším kontextu slavistickém a baltistickém. Typologický přístup mu umožňuje chápat literatury v jejich národní svébytnosti a zkoumat problém jejich nerovnoměrného vývoje (viz např. studii K voprosu o tipologii nacionalnogo vozrožděnijsa v stranach centralnoj i vostočnoj Jevropy, otištěnou ve Slavii 1980). Plodem této orientace byly především přehledné dějiny pobaltských národů a dějiny národů SSSR (o nich později).

Třetí velkou syntézou, kterou zatím vrcholí Parolko-vo dílo, jsou monumentální dějiny ruské literatury 19.

století, které vydal se svým spoluautorem PhDr. Jiřím Honzíkem ve Svobodě roku 1977 pod názvem Ruská klasická literatura /630 stran/. Parolkovi náleží autorství většiny kapitol. Předmluva k tomuto spisu obsahuje i dnešní Parolkovo metodologické vyznání. Odvolává se v ní na koncepci pozdního Žirmunského, který v polovině 60. let zformuloval zásady historicko-srovnávacího studia literatury a podnítil tak rozkvět typologického bádání. Parolek vždy oponoval názoru, že umělecké dílo a tvorba autora v podstatě jen naplňují zákonitost imanentně chápaného vývoje literatury jakožto systému sui generis. V řadě teoretických statí vyjádřil a v portrétech jednotlivých autorů uplatnil přesvědčení, že literární osobnost není jen výrazem obecného pohybu, ale přesahuje ho zároveň aktem tvorby. A že lze při popisu literárního vývoje dosáhnout vyváženosti mezi postižením obecné zákonitosti literární struktury a zřetelem k neopakovatelnému tvůrčímu činu spisovatelské osobnosti, jejíž jedinečnost je klíčem k pochopení umělecké hodnoty. Tyto názory plně uplatnil R. Parolek zároveň s J. Honzíkem na celém prostranství ruské literatury od konce 18. století do historického předělu roku 1917. Své zdůrazňování zřetele k typologii tvůrčích individualit Parolek chápe jako navazování na českou literárněvědnou tradici a sám jmenuje v této souvislosti komparatisty J. Dolanského a K. Krejčího. Na str. 18 předmluvy píše: "Už v roce 1963 se u nás upozorňovalo na to, že cílem literárněvědných rozborů nejsou jen obecné tendence a změny v literární struktuře, tj. sociálně podmíněném systému uměleckých názorů a výrazových prostředků určité doby, ale v nemenší míře i jedinečnost literárních jevů, k nimž by mělo typologické srovnávání také směřovat. Vždyť každé velké umělecké dílo i každá významnější umělecká osobnost mají ráz skvělé neopakovatelné syntézy a jsou tudíž jakýmsi velkými dobovými typy uměleckých organismů s různým stupněm obecnosti a s různým stupněm individualizace."

V Ruské klasické literatuře nalezne zájemce o ruskou literaturu zasvěcené poučení o procesu vývoje ruské literatury v 19. století v souvislostech historických, v kontextu společenského myšlení a v stálé konfrontaci s literaturou západní, zevrubný výklad o literárních směrech, školách, žánrech, jak se rozvinuly v době, kdy Rusko prožívalo zlatý věk své národní literatury, a především plastické charakteristiky jednotlivých velkých tvůrčích individualit a jejich významných děl, to, co ho dnes nejvíc zajímá jako čtenáře Puškina, Gogola, Dostojevského, Tolstého, Čechova a mnohých jiných. Ruská klasická literatura je vizitkou vědecké úrovně obou jejích autorů a naší české rusistiky a zároveň výbornou příručkou a učebnicí pro širší kulturní veřejnost. Spis Parolkův a Honzíkův měl příznivý ohlas v našem tisku a byl oceněn i v sovětských odborných kruzích. Sovětský recenzent K.I. Rovda uvítal v časopise Russkaja literatura /1979/ vydání Ruské klasické literatury těmito slovy: "Je možné s plným přesvědčením tvrdit, že je to významná událost ve vývoji české literárněvědné rusistiky a ještě víc, v literárním a společenském životě bratrského národa a v rusko-českých literárních vztazích." Parolek a Honzík si podle Rovdy vzali za úkol vytvořit dílo, jež by nahradilo dřívější, většinou zastaralé příručky dějin ruské literatury a plně se jim to podařilo. Oceňuje i metodologická stanoviska autorů tohoto díla: "Komparatisticko-typologický přístup k výkladu tvorby jednotlivých spisovatelů a zkoumání literatury jednak v jejím nepřetržitém pohybu od jednoho vývojového stupně ke druhému ve spojitosti s historií a společenským děním země a jednak v mezinárodním aspektu, v souvztáznosti se západními literaturami, výborná znalost uměleckých textů a též velmi obsáhlé odborné literatury, to všechno umožnilo českým vědcům dosáhnout velmi pozitivních výsledků, ukázat svébytnost i světový význam ruské literatury výrazně, hluboce, přesvědčivě a originálně."

K úkolům českého rusisty patří i činnost popularizační, kterou R. Parolek plní vzorně. Stál u kolébky řady sborníků a edic z ruské a sovětské literární vědy, je autorem předmluv a doslovů. Spolupracoval na Slovníku ruských spisovatelů /1972, 1977/, pro který vytvořil hesla o ruské revolučnědemokratické kritice a také na Slovníku spisovatelů. Sovětský svaz /1977/, v němž kromě pobaltských literatur mu patří stať o Gorkém. K činnosti popularizační patří i jeho četné přednášky příležitostně motivované a dlouholetá konzultační činnost v komisi Mezinárodní knihy v Praze.

V posledním desetiletí se těžisko mnohostranné činnosti R. Parolka přesouvá do literární baltistiky. V Parolkově zájmu o Pobaltí se projevil i osobní motiv: jeho matka byla Lotyška. Rozhodující však pro něho byla úroveň a svébytnost litevské, lotyšské a estonské literatury, jejichž zasvěcené poznání mu umožňuje dobrá znalost baltických jazyků, a též jistá podobnost dějin a kultury Pobaltí s osudy a postavením našich národů. Jeho přehled lotyšské, litevské a estonské literatury byl pojat do osmivazkové jugoslávské encyklopedie světové literatury Povijest svjetske književnosti, knjiga 7, Zagreb 1975, kapitola Književnost baltičkih naroda. Odtud vyšel k větší syntetické práci Srovnávací dějiny baltických literatur od nejstarších dob do současnosti, jež vyjdou v edici Acta Universitatis Carolinae. Spolu s Václavem Židlickým, znalcem ukrajinské a běloruské literatury, napsal příručku Úvod do literatury národů SSSR (je rovněž v tisku). Problematiky literatur národů SSSR se týkají i další práce, např. Příspěvek k metodologii srovnávacího studia literatury národů SSSR (v knize K problematice výkladu ruské a sovětské literatury, 1976), K perevodu Gejdukom latyšskich dajn na češskij jazyk (sb. Donum balticum, Stockholm 1970), Současná lotyšská poezie a próza (Světová literatura 2, 1979), Současná litevská poezie a próza (Světová literatura 1980) aj. Kromě toho R. Parolek napsal řadu typologických charak-

teristik litevských a lotyšských spisovatelů, z nichž většina byla otištěna jako předmluvy nebo doslovy k českým vydáním jejich děl (k nimž nejčastěji sám dal podnět). Úsilí o popularizaci baltických literatur přivedlo R. Parolka v pozdějších letech k práci překladatelské. Buď sám nebo ve spolupráci s V. Jestřábem otiskl řadu překladů, např. antologie litevských básníků Slunce v jantaru a Básně Baltu (v nakladatelství Československý spisovatel). Právě vycházejí nebo jsou připraveny k vydání knižnímu či časopiseckému výbor z Rainise, překlad lotyšského eposu, Skalbeho Pohádky, Mieželaitisova poéma, antologie lotyšského folklóru pro děti aj. Za propagaci a překlady z baltických literatur byla prof. Parolkovi udělena medaile A. Upíta v Rize /1978/ a Čestný diplom tvůrčích pracovníků Litevské SSR v roce 1979 a v témže roce byl zvolen na místo zesnulého norského profesora Stanga za člena baltoslovanské komise při Mezinárodním komitétu slavistů.

Po několikaleté docentuře byl Radegast Parolek jmenován roku 1964 řádným profesorem ruské literatury na filozofické fakultě KU. S touto hodností je spjata závažná činnost vědecko-pedagogická, každoroční přednáška a semináře z ruské literatury 19. století, výběrové a volné přednášky z baltistiky, diplomový seminář, vedení seminárních a diplomových prací, examinátorství při státních závěrečných, doktorských, aspirantských zkouškách, obhajoby a konkursní řízení, školitelství aspirantů a oponentura kandidátských, doktorských, docentských disertací v celostátním měřítku, veškerá ta každodenní fuška univerzitního učitele a vědce. Svými rozsáhlými znalostmi, úrovní výkladů, dlouholetými pedagogickými zkušenostmi a porozuměním pro mladé lidi, ochotou vždy pomoci povzbuzením i radou R. Parolek jako univerzitní učitel požívá úcty a přízně studentů i kolegů. Navíc je tu ještě činnost redakční (v redakčním kruhu Čs. rusistiky) a organizační (člen vědecké rady při Letní škole slavistů), v napjatých krizových letech krátké, ale vyčerpávající působení ve vedení katedry.

Při bilancování u příležitosti blížících se šedesá-
tin R. Parolek sám pokládá své dílo za celek do značné
míry uzavřený, máje na mysli tři velké syntézy - dějiny
ruské literatury, dějiny literatur národů SSSR a dějiny
baltických literatur. Málokomu se z početné rusistické
poválečné generace podařilo dospět po třiceti letech pů-
sobení k těmto výsledkům, jež bez přehánění znamenají eta-
pu ve vývoji české rusistiky a baltistiky. Bylo k tomu za-
potřebí nejen lidských a odborných vlastností už dříve v
článku zdůrazněných, ale i vědeckého talentu a zápalu,
nezištné lásky k poznání a zaujetí ruskou literaturou a
baltistikou, jež se rovná celoživotnímu zasvěcení. Sou-
časný tvůrčí rozmach šedesátníka, práce připravované k
tisku, neutuchající ruch v pracovní dílně, hlava plná plá-
nů a edičních záměrů podávají svědectví o tom, že po dlou-
hou řadu let budeme mít příležitost sledovat plodnou akti-
vitu R. Parolka na různých polích jeho činnosti. Do dal-
ších let života a práce přejeme Radkovi Parolkovi, dobré-
mu kolegovi a příteli. Pevné zdraví, tvůrčí energii a příz-
nivě životní i pracovní podmínky.

FRANTIŠEK BRÁBLÍK

GEORGIJ SEMJONOV

(K upřesnění osobitosti díla)

V pošmourném a zamlženém mrholení doléhá smutno, když jdeš podél Malše blízko balvanu, tísnivo je i na kraji lesa nad Habřím. Takové chvíle navodí nervósnímu člověku ovlivnitelnému literaturou vzdálené povědomí o příbězích Turgeněvových a Buninových, vybaví se snad i Zajcev. Jenže tesknota jejich postav se všelijak doničenými šlechtickými osudy a tíseň zvolna tonoucí urozenosti doznívá v sídlech sice opuštěných, ještě však zachovalých - kdežto opalický špýchar má puklé zdi, štěkeřská tvrz se hroutí, lomený oblouk čertynského zemanského vjezdu chátrá. Stavební díla se drolí, lidé v jejich zdech stárnou a odcházejí, ale krajina, což jsou mírně zvlněná pole a v dálce též lesy, zůstává, i když hlučné cesty táhnou jinudy.

Zejména takové chvíle a takto vnímané navozují náladu, kdy se dobře začítá do díla Georgije Semjonova, třebaže jeho dějiště jsou hodně daleko odtud a mnohé v nich je jiné. Řekl bych ale, že základní složky prožitku jsou podobné. Bylo by třeba přesněji definovat. Jak ale? Ponechávám stranou otázku po účelu psaní o tvorbě, která byla též napsána, protože teď píšu a riskuji, že o ní vytvářím jen hluché nadvrství. Chci se však jen pokusit o vyslovení dojmů, které ve mně vyvolala. Jsou omezeny osobou, její náladou a řadou jiných okolností pohříchu nezajímavých i nedůležitých, leč existujících. Přesto však dochází k jistému zakotvení ve vědomí, o němž začínám podávat zprávu. Mám zato, že zpráva méně postrádá smyslu než technologicky náročnější útvar.

Georgij Semjonov vstoupil do literatury na samém začátku šedesátých let a k dnešnímu dni, pokud vím, vydal

12 knih¹. O jeho životních osudech nevíme příliš mnoho, stačí ale i to, co sám naznačil ve svých prózách, protože je autorem autobiografizujícím².

Šedesátá léta vtiskla literatuře, jak známo, nebývale veliký zájem o putování po prostorách často velice vzdálených, svou nezmapovaností v beletrii či zapomenutostí romantických (v hranicích své země), provázený také též nebývalým zájmem odhalit psychologickou strukturu jedince, a syntézou bývala nová varianta budovatelské prózy, ne však vždy. Jestliže Kuzněcov, Gladilin, Aksjonov (a z počátku i Trifonov), okouzelní vzkříšenou rozzářeností Alexandra Grina, vytvořili díla sympaticky průbojná (a v lecčems publicisticky povrchní), Kazakov a Semjonov se dali jinou cestou. Grinovské ozvláštnění brzy našli spíš v nitru svých postav než v tom, co je obklopovalo. Semjonov se však hodně odlišuje i od Kazakovova pohledu strojeného rázu severských ikon. Třebaže také vychází z Turgeněva, Bunina nebo Paustovského, jeho vidění je průzračnější, ačkoliv k radostnosti má daleko. Dlouho bychom mohli setrvat u porovnávání s Turgeněvem; jako on má i Semjonov rád lovecké prostředí, zálibně líčí střelecké zážitky, lyricky zobrazuje přírodu, při podávání příběhů svých lidí není však tolik publicisticky naléhavý a nechce zjitřit. Jestliže Turgeněvovy zápisky jsou l o v - c o v y , Semjonovy jsou l o v c o v y i l o v e c - k é . Někdy se vynoří i povědomí o Platonovovi - nikoliv ale bezbřehým podložím smutku, vykrytalizovavším do rezignované vyrovnanosti, nýbrž jakousi bledou strnulostí rozmytých obrazů. Semjonov chce zachytit nesmělý úsměv, tíhnoucí k uklidnění. Jistou podobnost má i s Koněckým, ale malou; místo jeho neustále přítomné a nevstřebávající se bolesti dospěje Semjonov zpravidla v toku všedních dní nakonec k jakémusi podmíněnému usmíření. Jestliže povídky, jimiž začínal, mají převážně přírodní rámec a často lovecký děj, následující delší prózy a romány jsou vysloveně psychologické a přiřazují tak svého autora např. k Nagibinovi a Trifonovovi.

Spisovatelé střední generace, snažící se vystihnout psychologickou esenci ruskosti, čerpají odevšad. Kazakov a Bělov ji hledají v severním Rusku, Šukšin a Rasputin na Sibiři, Koněckij v Leningradě. Semjonov ji nalézá (se zdánlivě menší originalitou) ve známějším středním Rusku, na horní Volze a poblíž hlavního města, ba dokonce v Moskvě - v Zamoskvorečí, Čerjomuškách, nedaleko Krasnoj Presni³.

Kazakov, Koněckij, Bělov, Rasputin a s nimi i Georgij Semjonov jsou autoři, náležící k velké literatuře. Dívají se na život vážně, někdy uzavřeně, vyjadřují se střídme a úsporně. Není divu, že jejich přístup k životu může být někdy (zejména při povrchním pohledu, otupeném pro návyk na plakátovou kulisu barvotisku) pochopen jako smutný. Zodpovědnost, povinnost a služba kladou velké nároky. Ostatně ani Bulgakov, ani Platonov nebyli pohříchu spisovateli radostnými⁴.

Delší povídkou "Čtyřiačtyřicet nocí" (prvně v časopise Znamja, 1962, 1) byl Semjonov uveden do českého literárního povědomí. Skoro ani nelze mluvit o ději, když celý dvaatřicetistránkový text líčí pouhé čekání otce na syna, který má přijet na dovolenou. Otce doprovází na nádraží starší syn, jehož vyprávění čteme. Jak bylo dobře vystiženo v první výrazné české zmínce o Semjonovovi, vnitřně monologická výpověď registruje řadu pocitů: lásku k otci, vztah k mladšímu bratru, v němž je láska i závist pro jeho romantické povolání tryskového letce, svědectví o otcově každoročním trpělivém očekávání bratra⁵. Už tehdy bylo však patrné, že v podtextu naznačuje próza víc. Ta láska staršího syna k otci je ztajená a probleskuje jí soucit se starým upovídaným mužem, který celý život procestoval, do vztahu k mladšímu bratru se mísí pocit méněcennosti (ovšem až po vypitém alkoholu) za vlastní profesi štukatéra-restaurátora, zdánlivě méně efektní než dunivé prorážení zvukové bariéry. Podtext prózy nazna-

čuje, že přemísťování člověka v prostoru z jednoho konce země na druhý a zpět sice naplní čas, nedá však najít smysl lidské existence. Nenápadný památkář už tehdy tušil, že putováním se spíš odněkud utíká, zatímco cíl veškerého úsilí je docela blízko, člověk ho má v sobě, a tam se putuje jinak než letadly, lodí nebo vlakem.

Naznačená interpretace může být celkem spolehlivým vodítkem při četbě valné většiny Semjonovových kratších i delších próz celé dvacetileté tvůrčí dráhy. Že se jeho povídky vzpírají rozškatlukování podle obsahu, dějiště, doby vzniku nebo jiných hledisek, netřeba snad ani zdůrazňovat. Motivy mizejí, aby se znovu vynořily třeba jen krátce, po čase však svitnou v jiném kontextu a dají najevo, že celé Semjonovovo dílo (jako ostatně každá literatura, pokud je poctivou výpovědí) je jednotlitém vypsáním proudu vědomí, zpovědí z vnitřních zážitků, které v sobě nelze zaškrtnout právě tak, jako jindy nezadusíš chuť vyprávěče sdělit lidem, co zažil.

Často se vrací vztah "otec a syn", podkreslený např. vzpomínkou na mladší léta (Trostnikovýje zavodi) nebo na válku (Luna zvenit) a situovaný do loveckého či rybářského zážitku. Často se vrací válka (jako vedlejší motiv v dětské skice Parochod a monograficky v komorním kousku dětské psychologie K zime, minuja oseň). Drsná příroda (Galachov) nebo sirobná noc (Osennej noč'ju) zesiluje dojem rychle se blížící smrti, kdežto umírání po naplněném životě je podáno jako přirozený odchod v klínu přírody (Vesna).

Semjonov má dar zmírnit tvrdou skutečnost, aniž by přikrašloval. Ačkoliv chce čtenáře spíš potěšit než překvapit⁶, přesto zaznamenává i nemožnost porozumění (Večnyj dvigatel'). Věta "Po zemle mojej chodit cham" v povídce "V obščem vagone" má na mysli syna, který poslal osleplou matku z města zpět na vesnici, mohla by však stejně dobře být mottem např. próz "Ljudi s togo berega", "Po lestnice na vtoroj etaž" nebo "Jul'ka".

V začátcích tvorby byl několikrát zobrazen pocit nesplynutí s přírodou, přepadající městské lidi, když se ocitli daleko od domova a mezi venkovany, jimž nerozumějí (Sim-Sim, Lebedi i sneg, Lilovyje luga, Noč' nad Kitežem). Tyto v podstatě idylizující prózy jsou nejbližší Kazakovovi údobí "Podzimu v dubových lesích" a "Adama a Evy". Postupně však je nesplynutí podáváno tak, že se zdůrazňuje znechucení a nuda (Kukovala kukuška, Putešest-vije strannogo čeloveka), přibývá na trapnosti nepodařenými milostnými zážitky (Večerom, posle dožďa, Gore lukovoje, Aprel'). - Ani teď jistě není třeba zdůrazňovat, že ačkoliv je Semjonov básníkem milostného citu, neukazuje jeho sexuální stránku; hrdinové - lovci, rybáři, venkované - jsou cudní jako svátečně ohromivá příroda kolem nich.

Některé prózy se výrazněji než ostatní dotknou nesnází vesnického života a jeho civilizačního zaostávání za městem. Tu jde však spíš o zjištění stavu než o nápravné kroky - a ostatně ti, kdo vyprávějí, jsou zpravidla upracovaní dožívající lidé (Prijezd syna, Ariša, Budoraň).

Nejspecifičtější Semjonovovy povídky jsou téhož typu jako např. "Tajemství nejtajnější" Vsevoloda Ivanova nebo příběhy z galérie samorostlých originálů Šukšinových. Uzavřený příběh jako by vystupoval do popředí z řady šedivých dní, které bleskově ozáří svou tklivostí. Takové historie jsou jakýmsi samoznaký životních pravd, které marno dešifrovat - jsou jedinečné⁷:

Na vyrubkach: Unavený lovec přijde k milíři, kde mu starý muž vypráví o dceři, jež si chce vzít beznohého a nedá si to vymluvit, vždyť "vperedi ješče celaja neizvest-nost'".

Baraban: Chromý pokrývač kdesi na severu, žil zamračen a sám - teď je u něho sestra, která utekla od muže, ale ráda by se k němu vrátila zpět.

Kušavero: Bývalý trestanec a dnes líný felčar táhne s koněm bažinami na ryby, ale kůň mu utone a on ho musí zastřelit.

Serjoza: Starý muž vypráví na rekreaci mladšímu, jak se teď, poté, co při autohavárii přišel o rodinu, zamiloval do mladé hluchoněmé ženy, ale bojí se jí to povědět, vždyť života je už namále.

Neputevyj: Smolař a podivín sedne na loďku a poje-
de do Ugliče za ženou, která tam jela prodávat maso, a
nejspíš mu není věrná.

Pervoje more: Za drsného počasí přijel na návštěvu
k příteli, podívat se na Možajské moře - ten ale se už
dávno někam odstěhoval, je třeba přespát u cizích lidí
a ráno aspoň na chvíli zajít na břeh.

Sobaka ni pri čem: Někdejší potrestaný a teď kol-
chozní pasák, s nímž si ze zvědavosti užila cizí letňač-
ka a pak ho poslala pryč, by rád domů do Moskvy, ale má
ji zakázanou; v beznadějném zoufalém vzteku sešlehá sám
sebe bičem.

V otpuske: Moskván na dovolené v mingrelské části
Kavkazu, ohromený sluncem, mořem a nezvládnutelným množ-
stvím volného času, si připadá před místními lidmi jako
provinilec, v rozpacích koupí na trhu živou slepici,
kterou na nic nepotřebuje.

Naše probírka krátkých povídek se chýlí ke konci.
Stranou zůstala řada ryze loveckých či rybářských črt o
lovu na tetřevy a sluky, o zabití medvěda, chytání hla-
váčů apod. Pozoruhodné jsou i dvě básně v próze, oslavu-
jící ruské pramenky, studánky a řeky /Rodniki/ nebo od-
věkou mužskou loveckou vášní /Utecha mužčin/.

Myslím, že kdyby měla být vydána antologie nejlep-
ších ruských povídek posledních let, nemohly by v ní chy-
bět tři tituly Georgije Semjonova: "Laskovyje ženščiny"
(kde příběh o nešťastné lásce řidiče ke své předsedkyni,
která sice byla zprvu sama, ale právě se sblížila s kým-
si jiným, naznačuje též vzdálenost mezi lidmi z různých
vrstev), "Goluboj dym" (historie vzájemného pochopení

dvou žen, které rychle začalo a rychle skončilo, když mladší, opuštěná chlapcem, zažárčila na domnělé úspěchy své potenciální tchyně - a z přítelkyň se rázem stávají dvě separované osoby), "Na dvore tráva" (muž středního věku, otupělý pohodlím a citovou leností; promarní největší lásku svého života, zapije to a zahyne při autohavárii).

Postupně začíná psát Semjonov delší prózy. O třech jsme se už zmínili (Sorok četyre noči; K zime, minuja oseň; Na dvore tráva). Patří k nim též "Kto on i otkuda", "Dnej čereda", "Sladok tvoj med", "Uličnyje fonari". Poslední dvě; třebaže v původním vydání označené jako delší povídky, jsou vlastně romány stejně jako zatím poslední Semjonovovo vydané dílo, "Vol' naja nataska", označené jako román už v originále.

"Kto on i otkuda" je psychologický portrét letce Nikolótova. Autor vychází ze situace, kdy se hrdina chová hrubě ke své ženě; aby zamezil čtenářův záporný soud, začíná vzápětí figuru postupně odkrývat. Opět válečná léta, neporozumění matce a hlavně odpor k muži, do něhož se zamilovala, přiškrcené milostné zážitky a stále prožívaná věrnost mrtvému otci, posléze pak letecká vojenská služba v jižních stepích (srv. Sorok četyre noči), kam za ním přijede žena - ale konec prózy je otevřený, protože "vse ješče v buduščem".

Jestliže předchozí próza ukazuje člověka, který žije podle společensky uznaných norem, "Dnej čereda" představí nesebevědomého a ublíženého člověka zlatých rukou, ale smolaře, okradeného o výdělek, málem podezíraného ze zabití, na kterém nemá vinu. Připomene nám např. povídku "Neputevyj", nemluvě ovšem zejména o dlouhé řadě samotářských podivínů, defilujících v povídkách Vasilije Šukšina. - Ryžov je jedinec, jemuž se nepodaří ve společnosti, kde všechno údajně má své vyhrazené místo. Nežije podle jejího řádu, je však v souladu s životním rytmem volné

zvěře, krtků a zajíců, a třebaže je bázlivý jako oni, raduje se spolu s nimi z polí, lesa, slunce, deště a vody⁸.

/Tři zbývající romány si vyžadují větší pozornost, než jakou jim v rámci těchto poznámek věnujeme. Tvoří novou etapu Semjonovova díla - též ukazují lidi jako součástky životního koloběhu, ne už ale přírodního, nýbrž vytvořeného neuměle a narychlo lidskými hlavami. Větší důraz na sexualitu tu neznamená hledání pevného bodu v rozkolísaném světě; je jenom dalším příznakem rozbití hodnot (které možná ani dříve nebývaly tak spolehlivě pevné, aspoň o to ale usilovaly) uprostřed uniformovaných velkodomů, kde se lidé neznají a nevdají jim to, protože jeden druhého beztak nezajímá.

Tak v románu "Sladok tvoj med" jsou zapřaženi do řentouru všedních hlodavých starostí stejně tak umělecký štukatér Pereťagin jako jeho žena, dětská lékařka, či jejich přítel, automechanik. Sami se kolikrát diví, co je spojuje, přesto však přátelský vztah jim všem dává hodně. Když si Pereťaginovi koupí auto, neznamená to, že dosáhli štěstí - dostali se pouze na pohodlnější dráhu. "No kol'cevaja doroga, po kotoroj oni jechali, byla beskončnoj."

"Uličnyje fonari" představí staré manžele Prostakovovy, žijící podle zvykového kodexu, který stále rychleji přestává platit. Už se o tom přesvědčují i sami, ještě víc však na anachroničnost typu, do něhož se vypracovala, doplácí jejich dcera Dina. Rozejde se s Péťou a když se přesvědčí, že nahodilá dobrodružství jsou nad její síly i pod její úroveň, uzavře se do sebe a do knih, mezi nimiž pracuje. Bude stárnout a bude sama.

"Vol'naja nataska" vypráví nedlouhou historii vztahu Věročky Vorkujevové a Kolji Bugorkova. Tradiční námět (lehkomyslný mladík svede naivní sedmnáctiletou) je tu převrácen naruby. Kolja nechápe její odmítavost a usiluje ze všech sil přiblížit se jí, ale ona, obohacená první

sexuální zkušeností asi podobně jako když se drahý kov leguje horším, ho odmítá. Jejich cesty se rozdělují a ke zralému pohledu na život směřuje každý zvlášť. Nadhazuje se řešení, že lidem je třeba nechat v životě volnou cestu a jestli se i dali špatným směrem, však se vrátí a nakonec najdou ten správný. Jenže - "vol'naja nataska" byla vymyšlena pro výcvik psů a pes podle ní vedený se ztratil. Jak dopadnou lidé? Autor-vyprávěč, pobývající na Krymu nebo na vsi u Bugorkovova děda, převaluje v hlavě lidové prűpovědi vzájemně se vylučující, poslouchá různá cizí vyprávění, velice malinké kaménky jakési všeobecné pravdy./

- - -

Georgij Semjonov je básník niterného toužení a prahnutí po něčem, čeho stejně dosáhnout nelze, protože to uplývá spolu s časem a tkví nebo tone uvnitř lidí v nedosažitelných a nedohledných hloubkách. Odtud nejistota, nesmělost a ztajenost - klid, který je do křišťálova integrovanou rezignací. Proto i jeho rozvíjení toho, co zažil, má líbeznou nostalgii. Jsme na venkově u domácího nahrubo tesaného stolu; chléb, cibule, okurky, mléko, možná i med, někdy vodka. Žijí tu lidé starobylých jmen - Tagancev, Děrevjankin, Smorodnov, Klekvin, Jamščikov, psi Ugar, Najda, Karaj a Lel, teče tu Vazuza a Topolta, za Chreněvou gorkou je polní čtvrť Budoraň a vdáli jezera Kušavero a Ladoga. Blízko je dědina Vozdviženskoje, dál nad řekou vidět obrysy Ugliče a Kimrů, ještě dál je Korovij val, Velká kalužská, Šabolovo a Dnilovský hřbitov - ale to už je jižní strana Moskvy.

Kouzelný ruský kraj a plochý prostor natěsnaných postav jako na Filonovově plátně. Už už se zdá, že se vynořuje Kitěž - ale ne. Je to jen svět, který bledne a míjí.

- ¹ Sorok četyre noči, 1964 (titulní próza téhož roku vyšla česky); Lebedi i sneg, 1964; Raspachnutyje okna, 1966; Luna zvenit, 1968; Kto on i otkuda, 1968 (titulní povídka je delší); Večerom, posle dožďa, 1969; K zime, minuja oseň, 1972 (zde i dvě delší prózy - titulní a Na dvore trava); Dnej čereda, 1973 (titulní povídka je delší); Sladok tvoj med, 1974 (román; slovensky: Sladký je tvoj med, 1976); Uličnyje fonari, 1975 (román, knižně poprvé 1976; česky: Pouliční lampy, 1977); Vol'naja nataska, 1978 (román); Goluboj dym, 1979. - Česky vyšly i čtyři soubory próz: Rákosinové zátoky, 1965; Jezero Kušavero, 1968; Tiché lásky, 1969; Milující ženy, 1974. - Naše poznámky vycházejí ze jmenovaných titulů s výjimkou knih Sorok četyre noči, Lebedi i sneg a Večerom, posle dožďa, které se mi v jihočeském ústraní nedostaly do rukou; nevadí to ale příliš, protože autor své prózy v dalších knihách často přetiskuje. Zatím je jednotlivých čísel, včetně románů, kolem padesáti.
- ² Georgij Vitaljevič, narozen 12. ledna 1931 v Moskvě, vystudoval Stroganovskou střední uměleckoprůmyslovou školu /1949/, pracoval jako štukatér na Sibiři, absolvoval pětileté studium na moskevském Literárním institutu /1960/. Časopisecky začal publikovat v časopise Znamja /1961, 3/, kde prvně vyšla i řada jeho dalších prací. - V publikaci Slovník spisovatelů-Sovětský svaz-II /Odeon 1977/ je trapná řada nepřesností (mj. časopisecký cyklus próz Na Volge je označen jaké sbírka povídek, což opakuje i redakční poznámka v Sovětské literatuře /1978, 12/.
- ³ Severní Rusko nebo Kavkaz či Krym se jako dějová prostředí vyskytnou jen ojediněle.
- ⁴ Recenzní a kritickou literaturu neuvádím. Česky posled-

ní dobou nic pozoruhodného nevyšlo a cizojazyčné publikace, ačkoliv je to škoda, nemám v našem zákoutí k dispozici.

- 5 M. Očadlíková, Georgij Semjonov, in: Současná sovětská literatura I. Ruská próza, Svět sovětů 1963, str. 155-158. - Kiril ovšem, stejně jako autor sám, je umělecký štukatér a nikoliv kameník. Nejasnost kolem původní profese autora může vzniknout i na základě informace v KLE, 6, 743, užívající označení "skul'ptor".
- 6 Vladimir Cybin, Dlja duši čelovečeskoj, in: Georgij Semenov, K zime, minuja oseň, M., Molodaja gvardija 1972, str. 510.
- 7 Na záložce Tichých lásek se píše o "tichých dramátech". Lze však pojmenovat stavy, souměřitelné s čechovovskými "slzami, které svět nevidí", podobným lízátkově-cukrátkovým slovem?
- 8 Kniha "Dnej čereda" (s výjimkou jediné prózy) je jakousi čítankou o lidech těsně spjatých s přírodou a o lovu. Krátká zmínka o titulní próze v už jmenovaném Slovníku spisovatelů není právě přesná, což při celkové hubené charakteristice spisovatelova díla zaráží.

MIROSLAV DROZDA

ČTYŘI NOVELY VALENTINA RASPUTINA

Od poloviny šedesátých let dominují v ruské próze takzvaní vesničtí autoři. O "vesnické próze" se běžně mluví a píše jako o vyhraněné složce současné literatury nejen ruské, ale například i arménské, ukrajinské, některých asijských literatur SSSR. Tento příspěvek se zabývá čtyřmi novelami Valentina Rasputina (nar. 1937): Peníze pro Marii (Den'gi dlja Marii, 1967), Poslední lhůta (Poslednij srok, 1971), Žij a pamatuj (Živi i pomni, 1974) a Loučení s Maťorou (Proščanije s Matěroj, 1976).

1. Syžet

Děj všech čtyř novel je založen na konfrontaci a konfliktu dvou životních systémů. První je sféra vesnické každodennosti a s ní spjatých životních norem; druhý je sféra státu, moderní městské každodennosti, společnosti jako celku.

V Penězích pro Marii se vypráví příběh mladé ženy, která se ze solidarity se sousedy vesničany stala bez potřebné kvalifikace prodavačkou ve vesnickém obchodu a má být pro manko sice bezděčné, ale z hlediska zákona neodpustitelné postavena před soud a krutě potrestána. Žena, která poctivě plnila mravní normy neoficiální pospolitosti, do níž patří, se z hlediska oficiálního světa dopustila zločinu. Nejde však jen o srážku hrdinky s trestním zákoníkem státu; tento moment je ve vyprávění podán retrospektivně (zjištění manka, hrozby soudu a vězení), jakožto vysvětlení hlavního předmětu novely, totiž pokusů hrdina manžela sehnat, vypůjčit si chybějící částku nejprve ve vsi a pak zbytek od bratra, který bydlí ve městě. Vyprávě-

vění je podáno jako vzpomínky hrdiny během cesty za bratrem. Čtenář se však o výsledku jeho výpravy nedozví: novela končí ve chvíli, kdy hrdina přichází ke dveřím bratrova bytu. Ale ze všech zmínek v průběhu vyprávění vyplývá, že bratr se natolik odcizil rodné vsi i příbuzným, všem mravním normám svého domova, že s jeho pomocí se sotva dá počítat.

V Poslední lhůtě se do protikladu k duchovnímu světu umírající stařenky staví vnitřní svět jejích dětí, které se shromáždily u matčina úmrtního lože. Zprvu jsou všechny plny soucitu a chovají se jako členové domova zosobňovaného matkou. Ale stařence se uleví - smrt jí dává "poslední lhůtu". A tato lhůta je vlastně "poslední" i pro mravní sebeuvědomění jejích dětí. Ty ale, jakmile přestávají žít tvář v tvář smrti, začínají se chovat "obvykle": muži se dají do pitky, ženy se střetnou ve svých egoistických zájmech, všichni navzájem se pustí do malicherných sporů, hašteření atd. Jejich chování stařenku hluboce zraňuje. Tíživé epizody rodinných nedorozumění kontrastují se vztahy mezi matkou a její starou místní kamarádkou Mironichou. Rozpad někdejší rodiny se nejnázorněji projevuje v chování nejmilejší stařenčiny dcery; nedá o sobě vědět a vůbec nepřijede. Městší příbuzní se posléze v naději, že matce se ulevilo nadlouho, rozjíždějí domů, aniž urovnali své spory a pokusili se aspoň zmírnit rány, které matce zasadili. Hned po jejich odjezdu stařena umírá.

Syžet této novely je založen na srážce dvojí normy všednodenní mravnosti: rodinné pospolitosti a altruismu na jedné straně a rutinních soukromých egoistických zájmů na druhé. Děj má podobu útoku světa egoistického odcizení na svět lidových altruistických hodnot.

Složitější je konflikt novely Žij a pamatuj. Její hrdinka Nastěna se ocitá v dilematické situaci, hodné konfliktů řecké tragédie. Její muž, voják, se po vylé-

čení nevrátil z lazaretu k jednotce, ale utekl do rodného kraje a skrývá se v okolí své vsi. Nastona se musí jedním rázem rozhodnout, zda se zachová jako manželka nebo jako členka národní pospolitosti, která nemá s dezertérem slitování.

Hrdinky novel Peníze pro Marii a Poslední lhůta byly do značné míry pasívními objekty vnějších událostí. Naproti tomu Nastona je hrdinka aktivní, sama volí, rozhoduje se, na vpád vnějšího světa do své duše reaguje samostatným činem. Rovnou, bez váhání se rozhodne pomáhat manželovi. Středem vyprávění jsou následky tohoto rozhodnutí pro ni samu. (Osud jejího muže je rozhodnut od okamžiku dezertérce mravně i právně: čeká ho jen všeobecné opovržení a smrt. Jeho čin je složkou tématu jen z hlediska vlivu na osud Nastony.)

V tom se složitě, ale hluboce příznačně proluly různé momenty. Z oficiálního právního hlediska je pomahačka dezertéra. Z hlediska rodiny a vesnice není její chování tolik odsouzeníhodné, protože vychází z patriarchálního závazku ženy stát vždy při muži. Rasputin však tento vztah rodiny a vesnice k hrdince zkomplikoval, a to tím, že do jejího osudu vnesl zvláštní moment, totiž Nastonino těhotenství.

Před válkou nemohla mít děti. Teď otěhotněla s manželem, jehož přítomnost musí tajit. A tak se důkaz věrnosti muži (těhotnost) jeví jejímu okolí (mužovým rodičům, vesnici) jako opak - jako důkaz nevěry, cizoložství, a tedy jako důvod k mravnímu odsouzení. Avšak případný důkaz pravdy, totiž odhalení tajemství manželovy přítomnosti, je pro ženu i pro nenarozené dítě ještě zhoubnější: dítě dezertéra je předem prokleté. Na jeho hlavu dopadá vina těžší, než je cizoložství matky - tíha dědičného hříchu uzákoněného státem.

Domnělý soukromý hřích manželské nevěry tedy splynul s politickým dědičným hříchem, z hlediska prosté

lidskosti stejně smyšleným, ale pokud jde o praktické následky, mnohem horším než ten první. A Nastona odpoví- dá na takto vzniklou bezvýhodnou situaci podle své pev- né a rozhodné povahy: zabíjí sebe i nenarozené dítě.

Ideový smysl novely netkví v odsouzení dezerce (to by byl věru triviální úkol!), ale v konfliktu osobnosti s mnohonásobným pokusem odcizit jí její vnitřní celist- vost; na tomto odcizení se podílí rovnou měrou mužova de- zerce, přízemní podezíravost vesničanů i prokletí nelid- ské moci, která trestá nevinné spolu s vinníky.

Syžet Loučení s Maťorou je založen na konfliktu mravní normy starých vesničanů s mravně lhostejným, amo- rálním světem moderní civilizace a mladších generací do ní vrostlých.

Stavba vodní elektrárny na Angaře si vynutila pře- stěhování obyvatel ostrova Maťora do nových sídlišť. Na ostrově se provádějí demolice, ruší se vesnický hřbitov, sklízí poslední úroda, žďáří lesy. Všechny tyto nevyhnu- telné děje probíhají bez nejmenší piety, tj. bez ohledu na duchovní hodnoty vytvářené a tradované v tomto prosto- ru, zabydleném staletou prací a soužitím.

Na obranu proti těmto negativním průvodním jevům velké stavby se nepozvedá ani jediný příslušník mladších generací. V nejlepším případě se pokorně podřizují toku událostí. Odpor klade jen hrstka starých lidí. Avšak je- diným jejich praktickým činem je hned na začátku novely vzbouření proti činnosti demoliční čety na hřbitově. Pak už ve vyprávění figurují pouze jako svědkové dění a je- jich odpor se projevuje jen v tom, že odmítají vystěho- vat se ze své vsi a bolestně prožívají její zánik.

Pro ničitele domova nejsou vůbec žádnou fyzickou překážkou. Jedinou protiváhou probíhající destrukce je děj probíhající ve vědomí lidí a hlavně v duši osmdesá- tileté Darji, která vede hrstku věrných. Hmotná struktu- ra staré pospolitosti se rozpadla, zůstává její duchovní ekvivalent.

Na konci novely se mu dostává posledního hmotného a zároveň symbolického vyjádření: než Darja opustí svou chalupu, aby mohla být spálena, celou ji z posledních sil uklidí, vymyje a vyzdobí větvemi z jediné ještě nespálené jedle ostrova - jako se zdobí rakev s nebožtíkem. Domov se pozvedá proti svému zničení tímto zhmotnělým duchovním gestem.

- - -

Syžety Rasputinových novel jsou založeny na protikladu "domov - cizí svět"¹. Domov zde není ani tak topografický a sociální celek jako osobitý systém mravních hodnot. V průběhu děje se bortí prostorové a sociální hranice domova nebo se stává zjevným jejich dřívější zborcení a zároveň s tím se obnažuje vědomí, které zkažu přežilo a existuje jako systém idejí spjatých s fyzicky zničeným domovem.

Cizí svět je zde předveden jako astrukturní a protistrukturní, protože všechny děje, které z něho vycházejí, ať už jde o všednodenní chování k němu příslušících lidí anebo o přímé projevy moci, pouze směřují k zničení domova jako struktury, aniž samy místo toho něco vytvářejí.

Protiklad "domov - cizí svět" bychom měli ještě upřesnit. Rasputin konfrontuje duchovnost domova a bezduchost cizího světa. Filmová režisérka Larisa Šepiškova (zahynula při natáčení filmu podle Loučení s Maťorou) uvedla jako jádro novely právě "duchovnost, duchovní princip", který "jakmile vznikl, usídlil se v nás a mezi námi; zůstává s námi, neumírá v nás, a my jej musíme uchovat jako pravý základ společenského i osobního vědomí a bytí." "A Rasputinova novela je mi drahá právě pro tuto vlastnost, celá je podle mého přesvědčení věnována neumírající, nesmrtelné duchovnosti ruského člověka, ruského charakteru."²

Autorovo zaměření na zvláštní "duchovní princip domova" se projevilo i v osobité temporalitě jeho prózy. Děj všech čtyř zkoumaných novel probíhá po neodčinitelné události (tragické nebo katastrofální)³. Po ní je možné buď se podřídít jejím následkům nebo se jim marně vzepřít. Marné vzepření vede k hrdinově porážce, ale zároveň k tím zřetelnějšímu vyjádření neochvějnosti jeho duchovního světa, vzdorujícího praktickému běhu věcí. Děj Rasputinových próz probíhá v době, kdy člověku zbyla k životu jen jeho duše.

2. Vyprávění

Pojetí syžetu a jeho časoprostorovému vymezení odpovídá ve výstavbě této prózy i osobité pojetí vyprávění.

V diskusi o Rasputinově tvorbě, kterou uspořádal časopis Voprosy literatury, se ozvaly hlasy, že spisovatel se "rozplývá" ve svých ženských hrdinkách nebo aspoň že ničím nedává najevo odstup vůči nim⁴. Kritika se při tomto zjištění omezuje na vývoody ideologického rázu, tj. přisuzuje Rasputinovi ztotožnění se světovým názorem postavy, a protože jeho hrdinky, zejména stařeny z novel Poslední lhůta a Loučení s Maťorou, jsou neškolené, do lokálního prostoru domova zakleté ženy, to, co se v jejich ideovém profilu toleruje, na autora vrhá v očích kritiky podezření z konzervativnosti resp. z nedostatečného smyslu pro sociální a civilizační pokrok na dnešní vesnici.

Metoda podobných ideologických výtek zastírá problematiku umělecké výstavby Rasputinovy prózy, a především jeho vyprávění jako její podstatné složky. Teprve po jejím rozboru bychom se snad mohli odvážit i závěrů takového mimouměleckého dosahu.

Novela Poslední lhůta začíná těmito odstavci:

"Starucha Anna ležala na uzkoj železnoj krovati

voze ruskoj pečki i dožidalas' smerti, vremena dlja kotoroj vrode prispelo: staruche bylo pod vosem' desjat. Ona dolgo peresilivala sebja i deržalas' na nogach, no tri goda nazad, ostavšis' sovsem bez silenok, sdalas' i slegla. Letom jej budto legčalo, i ona vypolzala vo dvor, grelas' na solnyške, a to i perechodila s rozdychom čerez ulicu k staruche Mironiche; no k oseni, pered snegom, poslednjaja moč' ostavljala jeje, i ona po utram ne v sostojanii byla daže vynesti za soboj goršok, dostavšijsja jej ot vnučki Ninki. A posle toho kak starucha dva ili tri raza podrjad zavalilas' u kryl'ca, jej i vovse prikazali ne podnimat'sja, i vsja jeje žizn' ostalas' v tom, čtoby sest', posidet', opustiv na pol nogi, a potom opjat' leč' i ležat'.

Za svoju žizn' starucha rožala mnogo, no teper' v živych u neje ostalos' tal'ko pjatero. Polučilos' tak ottogo, čto snačala k nim v sem'ju, kak chorek v kurjatinik, povadilas' chodit' smert', potom načalas' vojna. No pjatero sochranilis': tri dočeri i dva syna. Odna doč' žila v rajone, drugaja v gorode, a tret'ja i sovsem daleko v Kijeve. Staršij syn s severa, kde on ostavalsja posle armii, tože perebralsja v gorod, a u mladšego, u Michaila, kotoryj odin iz vsech ne ujechal iz derevni, starucha i doživala svoj vek, starajas' ne dosaždat' jego sem'je svojej starost'ju.

V etot raz vse šlo k tomu, čto staruche ne perezimovat'. Uže s leta, kak tol'ko ono pošlo na ubyl', starucha stala obmirat', i tol'ko ukoly fel'dšericy, za kotoroj begala Ninka, dostavali jeje s togo sveta. Prichodja v sebja, ona tonen'ko, ne svoim golosom, stonala, iz glaz eě vydavlivalis' slezy, i ona pričitala..."⁵

Podtržená místa vyčleňují z textu různé prvky mluvené lidové řeči: deminutiva (solnyško, silenki), substantiva, příslovce a slovesa vnímaná jako alternativní pojmenování k běžným výrazům spisovného lexika (rozdych,

moč', vovse, prispet', zavalit'sja, povadit'sja, perebrat'sja, perezimovat', obmirat'), slovní spojení (posle armii; doživat' svoj vek; vse šlo k tomu, čto...; leto ... pošlo na ubyl'; dostavat' s togo sveta), přirovnání ("kak chorek v kurjatnik"). Syntakticky tíhnou citované odstavce k výstavbě převážně parataktické; vedlejší věty se uplatňují jen v jednoduchých konstrukcích (na hlavní větu se váže zpravidla jediná vedlejší - příčinná, vztažná, časová, předmětná ap.). Vyprávění zde v zásadě sleduje časovou posloupnost biografických dat a plynule je řadí za sebou. Jen na dvou místech jako by se na okamžik "zadrhlo", zastaví se u určitého pojmenování a v apoziciční konstrukci je "upřesní", "doplní" ("k oseni, pered snegom"; "u mladšego, u Michaila"), jak bývá zvykem v ústním vyprávění, kde mluvčí nemá vizuální přehled o dosud řečeném, "dodatečně" si uvědomuje (i podle reakce posluchačů), co je třeba ještě říci na vysvětlenou, k upřesnění atp.

Místy nabývá vyprávění až poloskazového rázu:

"Ljuse tože uže bol'se soroka, no jej ni za čto stol'ko ne daš': ona ne po-zdešnemu moložavaja, s čistym i gladjim, kak na fotokartočke, licom i odeta ne kak popalo. Ljusja ujechala iz derevni srazu posle vojny i za stol'ko let naučilas', konečno, u gorodskich za soboj dogljadyvat'. Da i to skazat': kakije u neje ješče zaboty bez rebjatišek? A rebjatišek Ljuse bog ne dal." (402)

Výraz "ne po-zdešnemu" situuje mluvčího do prostoru, který je předmětem vyprávění. A poslední dvě věty citovaného odstavce jsou utvářeny typickými syntaktickými prostředky neoficiálního ústního vyprávění: jsou stavěny jako přídavek k řečenému, jako "rozpomenutí" mluvčího ("da i to skazat'") na další aspekt tématu. Poslední věta s výrazem "bog ne dal" už zní přímo jako hlas vesnického člověka.

Přizpůsobení hlasu vypravěče prostředí jde tak da-

leko, že v dialozích postav bývá značně, ba úplně potlačen narativní doprovod přímé řeči; omezuje se nejvýš na popis intonace, síly hlasu, emocionálního zabarvení jednotlivých replik ap.

Nicméně toto "splývání" vypravěče s postavami nikdy není úplné. Vypravěč není pouhým hlasem prostředí. Prvky neoficiální ústní řeči jsou zde včleněny do kontextu, který jako celek není imitací ústní promluvy, tedy "skazem". Skazové vyprávění je založeno na významovém napětí mezi dvojím mluvčím - formálním (vyjádřeným) a reálným (autorem, který se vyrozumívá z psané podoby textu, případně je explicitě dán rámováním ap.). Skazová hra na dva mluvčí předpokládá, že v opozici "autor - skazový vypravěč" autor jako protiklad lidového mluvčího tvoří pól intelektuální. Skaz je zároveň také hrou na dva adresáty - formálně je určen posluchači, reálně čtenáři; protože posluchač je osloven jako lidové publikum, čtenář se v kontrastu k němu jeví jako intelektuál. Skaz je tedy hra na lidovou narativní komunikaci, provozovaná dvěma intelektuály - autorem a čtenářem.

Rasputin takové komunikační opozice nekonstruuje. Jemu jde naopak o vyprávění, v němž je zrušen právě tento protiklad intelektuálnosti a lidovosti. Intelektuálnost a lidovost se u něho doplňují, prolínají a jejich podíl na jednotlivých úsecích textu je proměnlivý. V novele Poslední lhůta čteme například tento popis duševního stavu dětí shromážděných kolem umírající matky:

"Oni ždali, osobenno blizko čuvstvuja, čto oni synovja i dočeri etoj staruchi, i žaleja jeje, a ješče bol'še žaleja sebja, potomu čto posle jeje končiny im ostanetsja gore, navjazannoje smert'ju, kotoroje končitsja ne skoro. I ješče každýj iz nich po-svojemu čuvstvoval novojе, ne byvavšeje prežde v nem gor'koje udovletvorenije soboj otтого, čto on zdes', pri materi, v jeje poslednij čas, kak i položeno synu ili dočeri, i tem samym zaslužil

jeje proščenije - kakoje-to drugoje, ne čelovečeskoje proščenije, malo imejuščeje otnošeniye k materi, no vse že neobchodimoje v žizni. Eto byli strach i bol' vmeste, bol'se vsego ich pugalo, čto oni, gljadja na dolgo otchodjaščuju mat', videli, kazalos', to, čto ljudjam smotret' nel'zja, i, sami ne verja sebe, oni choteli, čtoby eto končilos' skorej." (428)

V tomto úryvku jsme našli sotva dvě slova, která lze charakterizovat jako "lidová" ("blizko" ve spojení "blizko čuvstvovat'" a "malo" ve spojení "malo imet' otnošeniye"). Jeho výstavba je založena na intelektuálně utříděném a plynule rozvíjeném popisu jednotlivých aspektů, stránek téhož předmětu - duševního stavu. Vypravěč řadí úseky sdělení tak, aby odhalil dialektickou rozpornost předmětu: V prvním souvětí od lítosti nad matkou přechází k lítosti dětí nad sebou samými. V druhém míří od sebelitování k spokojenosti se sebou a od tohoto stavu k jeho filozofickému vysvětlení (soucit jako cesta k nadosobnímu odpuštění hříchů). Třetí souvětí úryvku bere za základ výpovědi jakési résumé prvních dvou ("strach a bolest zároveň"), rozvíjí téma strachu a ve svém závěru dospívá k dialektickému protikladu začátku: od výchozího soucitu s matkou k přání, aby její umírání skončilo co nejdříve. Celé této promyšlené intelektuální konstrukci se dostává odpovídajícího syntaktického vyjádření v složitých hypotaktických útvarech. Přitom však lidově mluvné prvky z vyprávění nemizí úplně. Stačí, aby se vyskytly ve dvou slovních spojeních a intelektuálně pojatá pasáž se tím přirozeně včlení do "intelektuálně-lidového" rázu novely.

Kdybychom chtěli Rasputina hájit v rovině, v jaké bývá kritizován, totiž ve sféře společensko-politických idejí, řekli bychom, že jeho vypravěčství - jako celá struktura jeho prózy - je výrazem jeho osobité a hluboké demokratičnosti. To je něco jiného než lidumilnost, ta předpokládá "lid" a zvenčí k němu přistupujícího "milovníka lidu". Rasputin nepřichází poučovat milovaný lid, ale propůjčuje

autorským hlasem jeho vědomí rovné právo ve světě. Jak snadné je poučit všechny osmdesátileté babičky, že jsou konzervativní! Jak nesnadné je uplatnit jejich lidskost v sebejistě plánující a skutečnost předělávající civilizaci!

Vraťme se však k svému tématu. Rasputinův vypravěč je epicky suverénní v tom smyslu, že vidí do vědomí hrdinů, takže je může popsat zvnějšku i zevnitř. Zároveň však je svým způsobem vymezen a omezen, totiž tak, že k světu nezaujímá ani výslovně, ani jinými způsoby postoj odlišný od ústředního hrdiny (hrdinky). O světě, o jeho budoucnosti, o jakýchkoli plánech s ním "neví" víc než jeho hrdinové⁶. Vyprávění tíhne k jisté nedořečenosti - k nedořečenosti klíčových motivů, k neurčitému zakončení atp. Tak v Penězích pro Marii se čtenář nedozví, zda bratr Mariina muže půjčí osudnou částku. V Loučení s Maťorou člun plující noční mlhou, aby násilím odvezl zbylé obyvatele, mine ostrov. V Poslední lhůtě zůstává nevyjasněno, proč nepřijela nejmilejší stařenčina dcera. V novele Žij a pamatuj není dovyprávěn osud dezertéra Guskova, jehož zběhnutí vyvolalo celou tragédii Nastony. Tato nedořečenost také staví vypravěče do jedné roviny se skutečností, o níž vypráví. A v zpodobené skutečnosti opět klade důraz nikoli na její praktický výsledek, ale na eticky duchovní stránku. I to je výrazem hmotné destrukce domova a jeho odkázanosti pouze do duchovního vědomí hrdiny.

Syžet Rasputinových novel směřuje k odhalení rozporu mezi destrukcí vesnického a rodinného domova jako topograficky a sociálně vymezeného prostoru a mezi trváním tohoto domova v eticky axiologickém vědomí hrdinů. Vyprávění s tím věrně ladí hlasem propůjčeným tomuto vědomí a zároveň jeho intelektuálně zvládnutým promítnutím z lokality do světa vůbec. Je to opravdu próza "duchovnosti", pojaté jako živá, proměnlivá jednota intelektuálnosti a lidové zkušenosti⁷.

3. Literárněhistorické zařazení

Výhrady literární kritiky, jinak velmi uznalé, vůči Rasputinovi se shodují v požadavku, aby autor zpodobil perspektivy, zacílil obraz dnešní vesnice do budoucnosti. Třebaže to zpravidla neříkají naplno, kritici jsou nejvíc zaraženi právě tím, že z jeho novel žádné radostné perspektivy nevyplynou. Rasputin je bezesporu "konzervativní" v tom smyslu, že staví své syžety na střetnutí mezi tradičním selským domovem a širším novým světem státní moci, městské civilizace a její sobecké soukromé každodennosti, střetnutí, v němž selský domov prohrává ke škodě lidskosti.

Rozpor mezi Rasputinem a kritikou je dán tím, že on usiluje o diagnózu, kdežto kritika žádá prognózu. Na jeho díla se aplikuje mimeticko-ideologická poetika socialistického realismu, avšak jeho etický realismus se jí vzpírá⁸.

Není to jediný případ takového sporu. Podobně se rozchází se socialistickým realismem například Vasilij Šukšin. Tomu umožnila ideologická nepředpojatost vnést do současné ruské literatury nepřeborné bohatství její každodennosti, podobně jako kdysi Čechov vidět příležitost k povídce skoro v každém všedním jevu. A také mu chybějí prognózy a perspektivy, i v jeho próze převažuje diagnóza.

Zároveň však je mezi Šukšinem a Rasputinem velmi markantní rozdíl. Šukšinovy povídky jsou zpravidla založeny na střetnutí hrdiny s rutinním během každodennosti. Hrdina pocítí náhlou úzkost ze svého zmarnění v tomto koloběhu a pokouší se z něho vylomit nějakým extravagantním činem. Mnoho Šukšinových dějů jsou příběhy existenciální úzkosti, třebaže bývají demonstrovány v groteskně komických polohách. Jak postřehla kritika, jsou to situace marnosti, "zbytečnosti", existenciálního tázání, které analyzovala klasická ruská literatura na intelektuálovi a které Šukšin objevil v skrytě výbušné látce živobytí běžného lidového hrdiny⁹.

Šukšiny ústřední postavy jsou vesměs muži. Ženy u něho figurují převážně jako strážkyně každodenní rutiny, z níž právě se hrdinové snaží vymanit. Rasputin se opětovanosti všedního dne nebojí. Jeho hrdinky jsou naopak ztělesněním jejích kladů - stálého, trvalého sepětí s prostředím, života v souladu s cyklickým během denní a roční doby, ale i s cyklem lidského věku a s rytmem střídání generací. Lidová všednodennost v jeho pojetí není pouhá každodennost, opětovanost v měřítku dne, ale také opětovanost v měřítku staletí. Není prázdná, je plná smyslu.

Ženské postavy tedy u Rasputina ztělesňují eticky dominantní duchovní princip domova. Domov je v nich přímo zastoupen - jsou to, co zůstává, když i jeho stěny se hroustí. Vyjadřují kontinuitu, tj. především paměť. Proto Rasputin tak rád staví do středu svých próz stařeny.

V Šukšinově pojetí se syžet rodí z pokusu překonat každodennost jako jednolitý nehybný systém. Hrdina jej porušuje svou extravagantností. U Rasputina není každodennost jednolitá, ale vyskytuje se ve dvou protikladných typech: v patriarchálně lidovém, vesnickém na jedné straně a v moderním, spjatém s městskou civilizací a s mocí na druhé. Lidová každodennost, jako hmotně existující systém rozbitá, ale nabyvší podoby vědomě zastávaných staletých mravních norem, hraje zde právě tu roli, která u Šukšina připadá excentrickým kouskům hrdinů. Tradiční lidová každodennost jako lidové mravní vědomí se dostává do konfliktu s praxí každodennosti nové, moderní a v průběhu této srážky se demonstruje jako struktura, tj. jako jednota duchovního, etického smyslu, kdežto její protiklad sice prakticky vyhrává, ale ve světle archaistické struktury, kterou deptá, vypadá eticky prázdný, astrukturní a destruktivní.

V této souvislosti stojí za zaznamenání rozdíl v pojetí smrti u Šukšina a Rasputina. U Šukšina je vyústěním existenciální úzkosti (srv. Červenou kalinu!), kdežto u Rasputina je přirozeným prvkem každodenní existence (takto přirozeně působí i smrt Nastony v novele Žij a pamatuj).

Jak už jsme však řekli, jedno mají Šukšin a Rasputin společné: diagnostičnost. A shodují se i v tom, že k ní nepřidávají žádný jiný koeficient, který by mohl být náhražkou chybějících perspektiv. V tomto ohledu by bylo plodné srovnat Rasputina s Vasilijem Bělovem, v jehož prózách se také klade velký důraz na mnohonásobnou opětovanost základní všednodenní pozice lidového hrdiny a v souladu s tím se vyzvedá princip domova (srv. příznačně "interativní" sémantiku ruského názvu nejznámější Bělovovy novely "Privyčnoje delo"). I Bělov předvádí destrukce domovů, vyprazdňování jejich prostoru a trvání mravního kodexu selského domova v duši hrdiny. Ale v jeho podání jsou osudy reprezentantů tohoto principu kladeny spíš paralelně se světem jím cizím než do protikladu k němu. K syžetově určujícím střetnutím s cizím světem nedochází, skutečnost se jeví jako amalgám obojího.

Rasputinův kosmos je rozpornější, cizí svět vpadá do domova jako skutečná destruktivní síla a domov si sám sebe uvědomuje, duchovně se manifestuje mnohem určitěji. U Bělova se čtenář neubrání dojmu poetizace božího prostřáčka, idealizace trpné hrdinovy koexistence se zlem. U Rasputina zlo zabíjí a hrdina se ne-li brání, tedy aspoň důstojně vztyčuje proti jeho zásahu. U Bělova je nepateticky statečný ve své trpělivosti a v porozumění pro samozřejmou krutost života, ale jeho ušlechtilost jako by spolu s krutostí životního řádu tvořila celek. Tato próza je snáze přístupná slavjanofilské poetizaci trpného lidového údělu než Rasputinovy novely, které současné Rusko neidealizují, ba zastihují je v mravně dilematické situaci.

Před dvaceti lety ovládala scénu ruské literatury próza velmi odlišného ražení. A. Flaker pro ni použil termínu "mladá próza" a popsal její hlavní rysy: užívání "mladého" vypravěče s ich-formou (tíhnoucí k stylizaci spontánní ústní promluvy), opozice "já" ("my") - "oni" (svět dospělých, svět pevných struktur), ironie vůči "vznešeným" slovům a oficiálnímu stylu vyjadřování vůbec, parodičnost¹⁰.

Syžety této literatury (Aksjonov, Kuzněcov, Gladilin, Koněckij) byly založeny na vybočení mladého hrdiny z normalizovaného oficiálního světa otců, na odlišení, neztožnění. Ale přitom nevylučovaly nové ztotožnění jako výsledek, k němuž hrdina dospěje po svém, samostatně, na konci vybočení, takže jeho podíl na obecném díle je aktem svobodného rozhodnutí a svět jako celek je tím zbaven oficiální neosobnosti a strnulosti. Děj "mladé prózy" je - už pro věk hrdiny - zaměřen k pozitivní budoucnosti. Mimeticko-ideologický princip socialistického realismu je tu porušen pouze ve své erární reprezentativnosti, "vyváženosti", nikoli v orientaci na prognózu.

Rasputinova vesnická próza jako kdyby o této struktuře nic nevěděla. V souvislosti s ní se v debatě sovětských kritiků mluvilo dokonce o "konzervativnosti", o pojmu, jehož ruské pojmenování "sochrannost" prý "obsahuje také hluboký pozitivní smysl", neboť lidé prý "přece konzervují jen to, co chtějí nadlouho uchovat... A uchovávají to nejvzácnější, nejsvětější, bez čeho by život nebyl životem." "Není to náhoda, že myšlenka uchování (sochranosti) - v nejrozmanitějších konkrétních projevech tohoto pojmu v reáliích uměleckého obrazu - se stává ústřední ideou tvorby mnoha našich spisovatelů. ... A kromě jiných hodnot máme za povinnost uchovat také ony duchovní a mravní principy, které došly výrazu v takových 'konzervativně' odvěkých pojmech, jako jsou matka, domov, země."¹¹

Takové (jinak jistě v zemi oficiálního progresivismu překvapující) přihlášení ke konzervativnosti samo o sobě ještě nemusí být rozchodem s mimeticko-ideologickým charakterem socialisticko-realistické estetiky, jestliže tradice není stavěna proti ideologické perspektivě, ale použita k zastření reálných rozporů. Pak je vítána a podporována na způsob oficiálního uctívání folklóru v hudbě a tanci známých erárních souborů.

Rasputinova próza však takový rozchod znamená. Její

tradicionalismus je bojovný a v dané situaci vytváří mnohem otevřenější, znepokojivější pojetí světa než nedávné výpravy zelených mladíků, poměrně snadno končící v nalezení osobní perspektivy uprostřed civilizačního díla. Rasputinova próza se obrací k veškeré budoucnosti s maximalistickými nároky svého hlubokého etického realismu. Je na skutečnosti samé, aby na ně odpověděla, nikoli na autorovi, aby ji ideologickou iluzí vyvázal z odpovědnosti.

- 1 V diskusi o Rasputinově próze, uspořádané časopisem Voprosy literatury, řekl o novele Poslední lhůta O. Salynskij, že domov, vesnický dům v ní "symbolizuje... prazáklady - mravní, rodinné, sociální - jakési konzervativní principy, bez nichž se člověk neobejde ani v tom nejdynamičtějším životě. A v lidské duši je s tím spjata ženskost, trpný princip... Domov, dům se stal jedním z nejdůležitějších motivů i ve všech dalších Rasputinových novelách. V soustředění na domov je zdroj Rasputinovy síly, ale i slabosti..." Voprosy literatury, 1977, No 2, s. 9.
- 2 Literaturnoje obozrenije, 1979, No 9, s. 105. Srv. také v diskusi v čas. Voprosy literatury, 1977, No 2, výroky O. Salynského na str. 5.
- 3 Tato tendence je méně výrazná v Penězích pro Marii, kde děj probíhá jako pokus odčinit bezděčný zločin hrdinky, pokus podle všeho sice marný, ale přece jen na sebe soustřeďující valnou část vyprávění, takže vnitřní svět hrdinky se před čtenářem neotvírá naplno. Shánění peněz jako osa vyprávění dodává textu víc rysů eticko-sociálního obrazu světa než duchovního portréту. Rasputin zde ještě plně nenašel svůj hlas.

- 4 Srv. Voprosy literatury, 1977, No 2, V. Oskockij na str. 38-39, O. Salynskij například v tomto výroku: "A tu se klade otázka pro Rasputinovu tvorbu klíčová: jakýpak postoj zaujímá k tomuto typu světonázoru, který byl v čisté podobě vyjádřen figurou Anny (z Poslední lhůty, M.D.), sám spisovatel, zдалipak vedle jeho dobrých stránek rozpoznává i jeho meze?" (Tamtéž, s. 10.) Salynskij soudí, že ne, že hrdinka je pro Rasputina přímo symbolem všeho kladného. Redakce se v závěrečném slově staví za soudy, podle nichž "autorův hlas jako by se chvílemi rozplýval ve vyprávění, pozice autora splývá s pozicí hrdinky a stává se velice zranitelnou." (S. 80.)
- 5 V. Rasputin, Povesti, Moskva, 1976, s. 397. Zde a v dalších ukázkách z této novely podtrhl M. D.
- 6 Řadu nových rysů, odlišujících současnou ruskou prózu od dřívější, založené na poetice socialistického realismu, popsal W. Schmid v práci Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa, Wiener slavistischer Almanach, 1979, B. 4, S. 55 f. Uvádí mj. protiautoritativní povahu jejích syžetových principů, rezignaci na autorské hodnocení, důslednou perspektivizaci materiálu fabule z hlediska postav; zároveň s ideologickou emancipací postav probíhá jejich emancipace v řeči atd.
- 7 K tomuto splývání intelektuálnosti a lidového etického vědomí poukazuje vlastně výrok B. Možajeva o dnešních vesnických prozaicích, že jsou to spisovatelé "vysoce vzdělaní a přitom skoro ve všech případech přímo vyšlí z tohoto prostonárodního prostředí", čímž se liší od ruských klasiků, kteří sice také kladli důraz na hodnověrné zpodobení prostonárodních charakterů, ale přece jen k nim přistupovali zvenčí. Srv. B. Možajev, Gde dyšit duch?, Literaturnaja gazeta, 31.10.1979, No 44, s. 4.

- ⁸ O překonání normy socialistického realismu v současné ruské próze srv. v cit. práci W. Schmida (pozn. 6).
- ⁹ Srv. o tom podrobněji v našem článku Novele Vasilija Šukšina. Charakteristika umjetničke strukture, Umjetnost riječi, XX (1976), br. 2, s. 217-237.
- ¹⁰ Srv. Aleksandar Flaker, O strukturi "mlade proze". VII međunarodni kongres slavista Warszawa, Zagreb, 1973, s. 49-69. O "mladé próze" viz také ve výše cit. práci W. Schmida, S. 58 f.
- ¹¹ J. Seleznev v cit. diskusi časopisu Voprosy literatury, 1977, No 2, s. 61. Také O. Salynskij tam zdůraznil, že mluvil o "konzervativních principech, bez nichž se člověk neobejde ani v tom nejdynamičtějším životě", "v nejpozitivnější smyslu" (tamtéž).

JIŘÍ F. FRANĚK

ÚVOD KE STUDII O J.I. KOSTROVOVI

Když metodou důvtipnou a překvapivě jednoduchou objevil Julius Dolanský po sto padesát let marně hledaný ossianovský pramen Rukopisů¹, stal se pro nás Jermil Ivanovič Kostrov osobou přinejmenším zajímavou. Do té doby byl u náš prakticky neznám, ale i v Sovětském svazu byl téměř zapomenut. Jeho zapomenutí šlo tak daleko, že leckeré autoritativní příručky neznají ani dobře jeho jméno, tak například první Literární encyklopedie a první vydání Velké sovětské encyklopedie uvádějí jeho křestní jméno jako Jefim - Jefim Kostrov². V jiných základních příručkách se jméno Kostrovovo ani nevyskytuje, tak například v posledním vydání Velké sovětské encyklopedie, v Blagého příručce Istorija ruskoj literatury XVIII veka, v prvním vydání Poety XVIII veka není Kostrov zmíněn ani jedinkrát³. Není divu, že české příručky jméno Kostrovovo neznají vůbec. O Kostrovovi se nezmiňuje Máchal, nemluví o něm Jirásek, nezná jej ani poslední kniha dějin ruské klasické literatury (Parolek-Honzík, Ruská klasická literatura, 1977), není uveden ve Slovníku spisovatelů (Sovětský svaz) nakladatelství Odeon /1977/. Jedinou výjimkou je Slovník ruských spisovatelů Lidového nakladatelství⁴. Ohlas v západních příručkách je poněkud příznivější, ale o tom jindy.

Vysvětlení této situace je nasnadě: Kostrova je těžko prohlásit za velkého původního básníka, byl však významný napodobitel a překladatel. A takový už je osud překladatelů - změní se doba, vkus a literární ovzduší, a kdežto alespoň část básníků zůstává, i nad největšími překladateli se zabírají kruhy zapomnění.

Navíc nenalezl Kostrov - ani jako překladatel - milosti v očích zákonodárce vkusu pozdější ruské inteligence,

V.G. Bělinského. Zmiňuje se o něm celkem třináctkrát, ne zcela negativně vlastně jen dvakrát, a to když se - v obou případech - přimlouvá, aby i Kostrov vyšel řádně⁵, a pak ještě, když haní nedůstojné vydání Smirdinovo⁶. Už daleko problematičtější je, když jej jmenuje mezi autory, kteří sice "pol'zovalis' togda bol'soju izvestnost'ju"⁷, ale to už se dávno rodila nová epocha. K jízlivosti se utíká už ve své rané práci Literární sny: "Kostrov i Bobrov byli v svoje vremja chorošije vergifikatory." Či nakonec, když jej jmenuje mezi dobovými "znamenitostmi"⁸. Snad druhé vydání Velké sovětské encyklopedie mělo na mysli jedno z těchto dvou míst - i když se ani v jednom nemluví o ódách - při tomto konstatování: "V svojem tvorčestve K. ne byl samostojatelen; v toržestvennych odach, o k-rych ironičeski otzyvalsja V.G. Belinskij, on podražal sticham M.V. Lomonosova..."⁹

Ve všech ostatních případech mluví Bělinskij o Kostrovově překladu Iliady, a mluví o něm jako o "nabubřelém", "ztrnulém", "neforemném", "není v něm ani náznak starověké poezie" apod. Na jednom místě uznává, že tento překlad "odpovídal tak dobře tehdejšímu představám o poezii a o Homérovi, že současníci nemohli upřít Kostrovovi ohromné nadání"¹⁰. Tato věta je vlastně základní, určuje pozici překladatele a vnucuje zároveň základní problematiku, nakolik překladatel podléhá dobovému vkusu a nakolik jej sám spoluvytváří. Podotkněme ještě, že k hlubšímu rozboru Kostrova Bělinskij nikde nedošel.

Puškin, narozený tři roky po Kostrovově smrti, má k němu poměr podstatně jiný. Vypráví o něm anekdoty¹¹, a v často citované básni K druhu stichotvorcu (z roku 1814) jej staví hned vedle Camõesa, Rousseaua, Pindara atd. Říká zde: "Kostrov na čerda ke bezvestno umirajet, // Rukami čuždymi mogile pradan on."¹² /15/ Puškin nepochybně zažil ještě Kostrovovy přátele a byl jimi ovlivněn, nicméně jeho vždy tak ostře vnímavý soud je vedle Bělinského dost těžko pochopit. Vždyť o něm dokonce říká, že spolu s Lo-

monosovem, Cheraskovem a Děržavinem stvořil básnický jazyk /1262/, jinde jej (i když jen mechanicky) staví opět vedle Lomonosova /1371/, avšak o překladu Ilijady se i on vyslovuje chladně nebo neutrálně /1172, 1375/.

Snad odsudek Bělinského způsobil, že se Kostrov později stal zcela majetkem tábora vůči Bělinskému opozičního. Tak Bantyš-Kamenskij o něm píše ve svém slovníku¹³ s nadšením, ba v superlativech, a řadí jej po bok nejřednějších a nejslavnějších mužů. Do krajnosti je tento postoj vyhocen u Nestora Kukolnika.

Už fakt, že právě Kukolnik napsal o Kostrovovi drama, je dost výmluvný; je to týž Kukolnik, který píše o carech a knížatech, a když o básnících, tak o knížatech básníků, například o Torquatovi Tassovi. Ovšem proč je námětem Kukolnikova dramatu právě Kostrov a proč je jeho jménem drama dokonce nazváno, není nikterak jasné. Ve fantastické, romantické zápletce je Kostrov zcela zbytečný a náhodný: Suworovův adjutant, generál Selskij, neví dvacet let nic o své dceři Ludmile. Doví se o ní v Moskvě n á h o d o u zrovna v den, kdy její vychovatelka ji pro peníze provdává za zbohatlíka, za jehož hloupou dceru žení svého syna Arkadije, který ovšem miluje - Ludmilu Selskou. Samozřejmě že generál po mnoha peripetiích zasáhne a milenci se dostanou, kdežto generál, z důvodů naprosto nepochopitelných, si bere onu zbohatlíkovu dceru, o níž se ještě před chvílí mluvilo jako o hlupáčku božím. Kostrov v dramatu vystupuje jako deus ex machina, který vždy vše ví, vždy zasáhne v pravý čas a každého přivede právě tam, kam je třeba. Prostě bytost téměř pohádková. Kukolnik využil příběhu anekdoty, které čteme o Kostrovovi u Puškina a Bantyše. Kostrov, ač snad ošklivý, byl prý záletník (o Ludmile: Sto pervaja moja ljubov'!). Do jediného dne se soustředují všechny anekdotické příběhy, ale i historické skutečnosti. Carevna posílá Kostrovovi za překlad Homéra 1000 rublů (skutečnost), ale v anekdotě je Kostrov daroval neznámému důstojníkovi, aby jej za-

chránil před soudem pro zpronevěru; v dramatu je tímto nešťastníkem ovšem Arkadij, milý Ludmily Selské. Týž den přiváží adjutant generál Selskij - jeden ze skutečných hrdinů dramatu - Kostrovovi veršovaný list Suvorovův (tento list je skutečnost). Kostrov věnoval a dedikoval svůj překlad Ossiana Suvorovovi, který mu odpověděl veršovaným dopisem. Ve hře je nejeden verš, který Kostrova nesmírně vyzdvihuje - ovšem nijak to nevyplývá ze struktury či děje dramatu. Kukolnik říká o Kostrovovi, že je to veliký ruský básník, přítel významných velmožů. Klade otázku: "Da ty, Jermil' Ivanjč', ne Gomer?..." /392/ A jinde: Ne dlja nagrad? Poslal' ja, Bog svidětel'!
 Ja - v' gromkij gimn' vseobščago vostorga,
 Chotěl' i ot' sebja prikinut' slovo:
 Trudami mnogolětnimi moimi
 Po mere sil' chotěl' izobrazit':
 Blagogověnije k' Jekaterině,
 K pervějšej Gosudaryně na světě ... /392-393/

Kostrov podle Kukolnika nehledí na slávu:

Doloi zabota slavy!
 Izvěstnosti gnilaja lichoradka!... /393/

Jinde se sám přirovnává k Homérovi a slibuje:

Ja skoro zapoju takija pěsni,
 Čtó achneš'!...

...

Uslyšiš'!
 Oně už' zděs'! Už' duchi strojat' liry!
 I rifmy otklikajutsja tak zvučno...
 Ja ves' gorju i žažda sladko mučit'. /418¹⁴/

Protože děj se odehrává v době, kdy už má Kostrov prakticky celé své dílo za sebou, chce Kukolnik nejspíš naznačit, co vše bylo ještě v Kostrovových silách a schopnostech.

Kostrov prý snad vystupoval jako hrdina dramatu ještě jednou. I.J. Serman¹⁵ píše, že Kostrov inspiroval A.N.

Ostrovského k postavě Ljubima Torcova v komedii Bednost ne porok. Toto tvrzení není ničím dokumentováno a zdá se dost nepravděpodobné. V dramatu jde o kupce "samodura", který chce provdat svou dceru za starce jen z pýchy. Jeho bratr, básník Ljubim, dá nakonec vše do pořádku a jedním rázem předělá i tvrdého kupce. Básník Ljubim je opilec, ale dobrého srdce, všem přeje dobra. Hra má v lecčems podobnou strukturu s hrou Kukolnikovou (také její hodnota, jde o ranou hru Ostrovského, není valná). I zde je básník zachráncem mladé lásky a vůbec deus ex machina. Napadá nás, zda nejde v obou případech o zpracování téže historky, která se o Kostrovovi tradovala. Jinak vzdálenost Ljubima Torcova od Kostrova je nezměřitelná. Avšak Serman je z nejserióznějších nových pracovníků o Kostrovovi, takže vysvětlení bude možné a nutné nalézt u Ostrovského.

V těchto rozporech, které kolem Kostrova existují, je třeba všimnout si ještě jedné věty, a to v hesle před-revolučního naučného slovníku¹⁶: "On` poměstil` takže massu stichotvorenij v` periodičeskich` izdanijach svoego vremeni."

Vengerov přináší v doplňcích¹⁷ ke své Ruské poezii bibliografii Kostrovova díla, kde je jen několik čísel ne- uveřejněných v Kostrovových spisech. Jde v případě naučného slovníku o nepodloženou větu, anebo to znamená, že jsou ještě další Kostrovova díla, která dnes neznáme?

Bělinskij měl nespornou pravdu, když volal po důstojném vydání mnoha starších ruských autorů, a mezi nimi jmenovitě uvedl i Kostrova. Existují jen tři vydání Kostrova vůbec, prakticky nedostupné Polnoje sobranije sočinenij ve dvou dílech z roku 1802, vydání Smirdinova z roku 1849 a konečně téměř stejně rozsáhlý soubor v uvedené již publikaci Vengerovově Russkaja poezija. Vengerovo vydání je nejsolidnější, je opatřeno rozsáhlou úvodní studií a bohatým aparátem, nicméně má přece jen charakter výboru. Nad Smirdinovým vydáním se už před jeho uskutečněním na základě

nejhorších zkušeností s vydavatelem rozčílil Bělinskij ve statí z r. 1848: "Náš známý knihkupec p. Smirdin připravil vydáváním ruských autorů naší kritice (v moderním překladě by bylo vhodnější říci "literární vědě" - pozn. J.F.) hodně práce a starostí a hodlá ještě víc práce a starostí připravit." A dál jmenuje Bělinskij díla takto už vydaná a mezi chystanými uvádí i Kostrova.¹⁸

Vydání je to vsutku hanebné, bez jediného slůvka prostě srovnány za sebou ódy, básně, překlady, nakonec Homér. Ossian pochopitelně chybí, protože sám by vydal za dva uvedené svazky. Rovněž próza není přetištěna. Kostrovův překlad Ossiana nebylo lze vypůjčit ani z jediné knihovny známé svými slavistickými fondy.

Skutečná monografie o Kostrovovi také dosud neexistuje. První fakta o něm, jak jsme již uvedli, snesl Dmitrij Bantyš-Kamenskij. Starší Makarovovu monografii, uváženou v příručkách, se nám nepodařilo získat, monografie Morozovova je celá přetištěná v citovaném svazku Vengerovově (Russkaja poezija, viz pozn. na str. 55). K těmto starším pracem nepřináší nic nového stať Gukovského v akademických dějinách¹⁹, daleko bohatší je úvod a zvláště pak "biografická informace" v knize Poety XVIII veka²⁰.

- - -

Jermil Kostrov se podle většiny pramenů narodil po roce 1750 ve Vjatské gubernii, byl státním mužikem (nepatřil tedy žádnému šlechtici). Většinou se pak uvádí, že není známo, jak se dostal do vjatského duchovního semináře. Teprve Poety XVIII veka²¹ přinášejí zřejmě novější informace o Kostrovově mládí. Narodil se 1753. Jeho otec byl dáček, který zřejmě z ekonomických důvodů "přestoupil" mezi státní mužiky. Tím je i vysvětleno, jak se mladý Kostrov dostal do duchovního semináře, a proč je

tam ještě zapsán v seznamu jako syn duchovního, nadále je pak uváděn už jen jako syn nevolníkův. V semináři začal Kostrov - velice úspěšně - psát verše. Nejstarší jsou pravděpodobně z roku 1773, kdy také píše svou první ve zvláštní brožurce otištěnou báseň: Stichi Svjatějšago Pravitel'stvujuščago Sinoda kontory členu, Novospasskogo Stavropigial'nago Monastyrja Vysokoprepodobnějšemu G o s - p o d i n u Otcu Archimandritu Ioannu, kotoryje v čajaniji milostivago blagoprizrěnija i otečeskogo miloserdija k' nesčastnym' ljubiteljam' nauk' derzajet' prinest' Vjatskoj Seminariji učenik', Voblovitskoj Ekonomičeskoj krest'janin' Jermil' Kostrov'. Tato báseň není uvedena v žádném ze spisů, ale hojně se z ní cituje (např. Vengerov, Gukovskij):

Davno fortuna mnoj igrajet,
 Davno surovo mne veščajet:
 "Gonju tebja, gnat' budu vvek,
 "I kto iz ruk moich ischitit,
 "O ty prezrennyj čelovek!
 Kto predo mnoj tebja zaščitit?"

Báseň přinesla své ovoce, archimandrita Ivan (Ioann) Čeršpanov dal Kostrova studovat, takže od roku 1775 byl na moskevské akademii, v roce 1777 přešel na univerzitu, aby jako básník nebyl vázán povinnostmi duchovními a mohl se cele věnovat činnosti světské. Na univerzitě už zůstal na celý život. 1779 se stal bakalářem, a pak až do smrti byl oficiálním básníkem univerzity. Jeho povinností bylo psát k nejružnějším příležitostem oslavné ódy, nebo jakékoliv básně. Hodnost měl prakticky nejnižší, již mohl získat, od roku 1782 byl "provinciálním sekretářem", a v této hodnosti také zemřel. Marně toužil po celý život stát se univerzitním učitelem literatury. Gukovskij uvádí, že žil z milosti mecenášů a zemřel na "bílou" horečku jako člověk chudý, zlomený, neúspěšný. Ale hned po své smrti se stal "legendou". A vtírá se otázka, proč se stal legendou, když zemřel zlomený a neúspěšný?

Povahu a zevnějšek Kostrovův známe relativně podrobně, líčení Puškinovo a Bantyše-Kamenského můžeme více méně považovat za autentické, i když obojí vzniklo po Kostrovově smrti. Kostrov se přátelsky stýkal s mnoha velmoži své doby, zvláště přátelsky pak zřejmě se Suvorovem, je- muž dedikoval svůj překlad Ossiana. Suvorov, věda asi proč, měl pťý v úmyslu mu za jeho překlad - tak jako carevna za Homéra - zaslat 1500 rublů. Zda se to uskutečnilo, není známo, je však zachován list, kterým Suvorov za Ossiana poděkoval, a ten list je ... v e r š í c h . Není známo, že by byl veliký vojevůdce veršoval, a pro nás je vedlejší, zda tyto verše psal skutečně Suvorov, či zda mu s nimi pomohli jeho adjutanti a sekretáři, dnes bychom řekli kancelářské síly. Fakt sám je dostatečným svědectvím Suvorovova poměru ke Kostrovovi, a nejsou to vždy verše zrovna nelichotivé:

I obožaju vse, čto ty v`menja vperiš'.

K` uslugě obščestva, čto mně ne dostávalo,

To nastavlenije tvoje v` menja vlijalo...

Říká mu "izjaščnejšij Piit", srovnává jej s Vergilem a Homérem atd.²²

Bantyš-Kamenskij líčí Kostrova jako člověka, který chodil ve starém plášti s rozedřenými rukávy, ale pudroval se a podle dobového zvyku si nakrucoval lokny, nosil cop, takže byl zřejmě trochu směšnou směsicí frajerství a naprostého přehlížení zevnějšku. Denně prý "besedoval s Múzou a Bakchem", takže následoval Lomonosova nejen jako ódopisce, ale i v jeho náklonnostem k horkým, nebo jak my dnes říkáme, tvrdým nápojům. Ale bereme-li náklonnost k Bakchovi jako fakt, denní беседа s Múzou by znamenala velikou píli - že by přece jen někde ještě nějaká díla Kostrovova existovala? Byl to prý člověk dobrý a dobrosrdečný, veselý a bezprostřední (to jistě se odráží i v obou dramatech o něm).

Jeho plebejský původ se v jeho díle neodráží, Gukovskij mu to ostře vytýká.

Kostrovovo dílo lze celkem rozdělit do tří částí, první tvoří jeho ódy, druhou část, co do rozsahu daleko nejmenší, jeho ostatní básně původní, a třetí, nejrozsáhlejší, jeho překlady.

Napsal celkem 15 ód, tolik uvádí literatura o něm, a jsou všechny uveřejněny jak Smirdinem, tak Vengerovem. Nejstarší z nich je z roku 1778.

Ódy tedy tvořily oficiální část Kostrovovy činnosti, a snad s výjimkou ód věnovaných Suvorovovi nelze ani v nejmenším v nich hledat inspiraci, básnickovo nitro. O jednom však svědčí nepochybně, i v nich se Kostrov ukazuje jednoznačně jako dokonalý "napodobitel". Vlastně ani chvíli není básník původní, každá jeho řádka je nějakým ohlasem. - Ostatně víme, že básníci ohlasového typu mohou znamenat i ve vývoji literatury mnoho. - Začal nejprve zcela ve stopách Lomonosovových a nejeden z historiků mu vytýká, že vlastně přivedl Lomonosovu ódu (hlavně společně s Petrovem) k úpadku. Tuto situaci napadl Kňaznin, který tvrdil, že óda se dostala do takového stavu, že zajímá jen toho, kdo ji napsal, a toho, k čí oslavě byla napsána²³. Je lehce možné, že i proskribovaní autoři nepovažovali už ódu za svůj básnický projev, ale jen za vyplnění objednávky, splnění povinnosti. Proto je i Kostrovova óda naplněna přejatými obrazy, starým jazykem, pravidelně čtyřstopým jambem, s běžnými a opakovanými rýmy.

Později hledá Kostrov pro svou ódu nový vzor - právě jen vzor - a nalézá jej v Sumarokovovi. - V roce 1782 se objevuje Děržavinova óda na carevnu Kateřinu nazvaná Felica. Tvoří jistý mezník ve vývoji ódy 18. století, znamená její oproštění, oduševnění a zniternění. Tedy jistou renesanci. Kostrov píše v roce 1783 (až tehdy vyšla Felica tiskem) veršované Pis'mo k' tvorcovi ódy, sočinennoj v' pochvalu Felicě, carevně Kirgizskajsackoj. Kostrov nejen ví-

tá Děržavinův čin, ale napříště se pokouší psát v jeho duchu: "Želaju tvojego ja družestva, sojuza." /107/.

Jinde:

Tomu, kto tak` Felicu slavil`,
I novyj vkus` sticham` vozstavil`,
I čest' i pochvala ot` iskrennich serdec`. /111/

Po této básni napsal ještě pět ód, mezi nimi i ódu Suvo-
rovovi:

Primi, primi moj stich`,
čto serdce mně věščalo,
V` sebě pitala grud',
Userd' je načertalo. /144/

Pro poznání Kostrova je významnější jeho ostatní bás-
nická tvorba, i když - pokud ji dnes známe - ji tvoří jen
malý počet čísel. Ve Smirdinově vydání je to osm básní
psaných paralelně s ódami, 30 básní psaných poté, kdy už
se ódám nevěnoval, a dvě věnování, překladu Homéra carev-
ně a Ossiana Suvorovovi.

Najdeme mezi nimi klasicistní veršované dopisy, idy-
ly či ódické písně, později madrigal, stance, písně. Jsou
zde básně vítající Nový rok, bajky, reflexivní lyrika už
značně romantická (Put' žizni), lyrika pastýřská (K` pas-
tuchu, Pěsnja: "Prosti, ljubeznyj moj pastuch`"), galant-
ní lyrika (Anetě, Lizetě) - prostě dobová všehochuť. Jen
zřídka dokáže Kostrov své skutečné básnické nadání:

Duch` i serdce polonja,
Izsušila,
Sokrušila
Ty, prekrasnaja, menja.
Ja skazat' tebě ne směju,
čto davno toboju tlěju.
Ot` tvoich` prelestnych` glaz`,
Um` moj straždet`,
Serdce žaždet`... /191/

Jakkoliv i tato poezie je dokladem malé původnosti Kostrovovy, je na druhé straně zřejmé, že Kostrov nikdy neklesá pod určité, relativně vysoké nivó. Tato Kostrovova poezie je skoro učebnicí ruského básnického vývoje od poloviny 18. století na práh století 19.

Nesporně nejvýznamnější činností Kostrovovou je jeho práce překladatelská.

Kostrovových překladů je také málo, ale jsou v tom dvě díla významem i rozsahem kapitální.

Při charakteru Kostrovovy vlastní poezie lze předpokládat, že i přechod od původní poezie k překladu bude plynulý. Ve Smirdinově vydání jsou mezi původními básněmi zařazeny: Molitva. Iz` Sočinenij g. P o p e /177-180/ a Preloženijs psalma 18go /181-182/. V teoretických dílech nejsou tato malá dílka mezi překlady uváděna.

Nejstarší Kostrovův překlad je překlad Voltairovy Taktiky /1779/, kde se mimo jiné opěvává ruské vítězství nad Turky. Z francouzštiny přeložil Kostrov dvě drobnosti, prózu Zenotemis a poému Elvir²⁴. V obou případech jde o nesmírně sentimentální vyprávění, černě pochmurné.

V roce 1787 vydal Kostrov prvních šest zpěvů Iliady. Přeložil ji přízvučně a v duchu své doby, alexandrinem. Ohlas jeho překladu nebyl takový, jak Kostrov očekával, a proto prý zbytek spálil. Není jasné, jak se zachovaly zpěvy VII, VIII a část zpěvu IX, které byly v roce 1811 vydány z pozůstalosti.

Hned při vydání se vyskytly hlasy velmi pozitivní, jiné volaly po Homérovi v hexametu. Ještě dlouho po vyjití Gnědičova překladu se vyskytovaly hlasy, které tvrdily, že Gnědičovi se nepodařilo překonat Kostrova, a proti těmto staromilcům vystupovali zase krajní radikálové typu Bělinského, kteří nepřiznali Kostrovovi ani stín zduaru a úspěchu.

Konečně přistoupil Kostrov ke svému dílu podle na-

ších dosavadních vědomostí nejvýznamnějšímu, a také pro nás nejdůležitějšímu. V roce 1792, tedy čtyři roky před svou smrtí, vydává ve dvou mnohásetstránkových svazcích knihu nadepsanou: Ossian, syn Fingalov, bard třetího věku: gal'skija stichotvorenija. Perevedeny s' Francuzskago x Je. Kostrovym. Moskva, v' Universitetskoj Tipografii u V. Okorokova. 1792.

Považujeme-li Ossiana přece jen za zpracování původní látky gaelské, tedy za určitý ohlas, jde o svého druhu překlad. Tento "překlad" byl přeložen do francouzštiny: Ossian, fils de Fingal; barde du troisieme siecle. Poésies galiques, traduites sur l'anglois de m. Macpherson par. m. Le tourneur, tom 1-2, Paris 1777. Z tohoto vydání Kostrov svůj překlad pořídil. Je to tedy překlad překladu překladu. Trojnásobný překlad.

Je to kniha už veskrze romantická, jak svou předlohou, tak i pojetím překladu²⁵. Této knize se věnujeme podrobně ve vlastní kapitole naší kostrovovské studie.

Z Kostrova k nám nebyl přeložen ani řádek, jedinou výjimkou je právě Dolanského překlad věnování Ossiana Suvorovovi, který pořídil "ad usum delphini" pro svou knihu. Krácejme i zde ve stopách svého učitele a přidejme vlastní překlad Kostrovova nekrologu, Kostrovových veršů na hrob:

Stichi v' čest' pokojnago Jermila Ivanoviča Kostrova
Kostrov, perevodja božestvenna Gomera
Dlja věčnoj slavy Muz, potomstvu dlja priměra,
V' Rossiju zachatěl Gomera vozrodit;
No Apollon, bojas Gomeru dosadit
Čerez podobnyj dar jemu pěvca drugova,
Mgnovenno žizn' presěk bezsmeťnago Kostrova.

Báseň k uctění zemřelého Jermila Ivanoviče Kostrova
Náš Kostrov když z Homéra dokončil překlad
pro věčnou slávu Múz a pro potomstvu příklad,
chtěl v Rusi navěky jej pevně zasadit.

Bál Apollón se pěvce prosadit,
jenž řadí stejně skvěle slova do strof.
Tak zemřít musel nesmrtelný Kostrov.

- ¹ Julišy Dolanský, Záhada Ossiana v Rukopisech královodvorském a Želenohorském, Academia, Praha 1975.
- ² Literaturnaja enciklopedija, t. pjatyj, izd. Kommunističeskoj akademii, Moskva 1931, str. 516. Bol'saja sovetskaja encyklopedija, t. tridcat' četvertyj, Ogiz, Moskva 1937, str. 448.
- ³ Bol'saja sovetskaja enciklopedija, tret'je izd., t. 13, Sovetskaja enciklopedija, Moskva 1973. V druhém vydání, díl 23, Moskva 1953, je Kostrov zmíněn i se správným křestním jménem. - D. Blagoj, Istorija russkoj literatury XVIII veka, Učpedgiz, Moskva 1946 - 1. vydání, stejně je tomu i ve všech dosažitelných dalších vydáních. - Poety XVIII veka, Biblioteka poeta, malaja serija, No 5, Sov. pisatel', 1936. Předmluva G.A. Gukovskij.
- ⁴ S /= Vladimír Svatoň/, heslo Kostrov Jermil Ivanovič, Slovník ruských spisovatelů, Lidové nakladatelství, Praha 1977, str. 146.
- ⁵ První výrok viz česky, Spisy, Odeon, Praha, sv. III, 1970, str. 54; druhý rusky, Polnoje sobranije sočinenij I-XII, Moskva 1953-1959, sv. VIII, str. 345.
- ⁶ Spisy, česky, sv. V, 1973, str. 30.
- ⁷ Polnoje sobr. soč., sv. VIII, str. 579.
- ⁸ Obojí tamtéž, sv. I, str. 52, sv. IV, str. 120.

- ⁹ BSE, 2. vydání, sv. 23, 1953, str. 129.
- ¹⁰ Spisy, česky, sv. IV, 1955, str. 30.
- ¹¹ Spisy A.S. Puškina, Odeon, Praha, sv. VII, 1974, str. 276.
- ¹² Cituji jen stránky podle vydání A.S. Puškin, Polnoje sobranije sočinenij v odnom tome, GICHL, Moskva 1949.
- ¹³ Slovar' dostopamjatnych ljudej Russkoj zemli, dodatek, část druhá, SP 1847, str. 152-166. Dmitrij Nikolajevič Bantyš-Kamenskij je potomek významné šlechtické rodiny Bantyšů. Jeho děd připojil k rodnému jménu i jméno své ženy. Jeho otec Nikolaj Nikolajevič (1737-1814) byl významný historik, vydavatel, pořadatel, archivář, znalec mnoha jazyků a jazykovědec, polyhistor své doby. Jako významný paleograf byl přizván spolu s Malinovským k prvnímu vydání Slova o pluku Igorově. Na Bantyšovu hlavu nejvíc padá, že jako archeograf, paleograf a archivář nepopsal dostatečně písmo Slova, popřípadě nepořídil věrnou kopii. Bantyš se znal s Kostrovem. Jeho syn Dimitrij (1788-1858) měl složité a zajímavé osudy. Je historikem Ukrajiny. V roce 1836 vydal 5 dílů svého Slovníku a v r. 1837 jej doplnil třemi svazky. Vnější popis Kostrova a anekdoty o něm mohl znát dobře ještě od svého otce.
- ¹⁴ Sočinenija Nestora Kukol'nika, Sočinenija Dramatičeskija III, Fišon, SP 1852.
- ¹⁵ Poety XVIII veka, t. vtoroj, Biblioteka poeta, vtoroje izd., biografičeskaja spravka, Sovetskij pisatel', Leningrad 1972, str. 118.
- ¹⁶ Brokgaus-Efron, SP 1895, díl XVI, str. 404.
- ¹⁷ Russkaja poezija, sobranije proizvedenij russkich poetov', čast'ju v' sostavě, čast'ju v' izvlečenijach',

s` va`znějšimi kritiko-biografičeskimi stat`jami, biografičeskimi priměčanijami i portretami. Izdajetsja pod` redakcijeju S.A. Vengerova, tom` I, XVIII vek`, SP 1892. Na str. 236-237 oddělu Priměčanija je bibliografie odvolávající se na V. Sopikova: Opyt` Rossijskoj bibliografii.

- 18 Spisy, česky, sv. V, str. 500.
- 19 Istorija russkoj literatury, t. IV, lit. XVIII veka, čast` pervaja, AN SSSR, Moskva-Leningrad 1947, glava VI, napsal G.A. Gukovskij, str. 461-472.
- 20 Poety XVIII veka, tom I a II, Biblioteka poeta, bol`šaja serija, vtoroje izd., Sovetskij pisatel`, Leningrad 1972. Vstupitel`naja stat`ja G.N. Makogonenko, biografičeskije spravki I.J. Serman, sostavlenije G.N. Makogonenko i I.J. Serman, podgotovka teksta i primečanija O.S. Tatiščevoj.
- 21 Viz pozn. 20.
- 22 Cituji podle Bantyše-Kamenského, viz pozn.¹³.
- 23 Viz o tom Makogoněnko, op. cit., str. 45.
- 24 Tyto dva překlady z franštiny jsou dokladem neodpovědnosti literárních vědců určitého typu. Zmatek začal sám Kostrov, alespoň podle Smirdinova vydání. Uvádí v poznámce "G. Arnođ". To "G" značí zřejmě "gospodin". Bantyš už má zmatek s Arnođ mladší a starší, Morozov pak jediný cituje Kostrova s touto svou poznámkou: "Arno m l a d š i j , syn s t a r š e g o , pisal pověsti v` tom` že rodě; no zdes` očevídno směšany oba Arno, tak` kak` Zenotemis` nachoditsja v sočinanijach` toho že Baculard d`Arnaud (psáno latinkou), imenno v` "Epreuves du sentiment". Ale pak už to jde jako na drátkách, Arno staršíj, Arno mladšíj, literární vědci o nich (ač jde o jednu osobu) píší jako o

jméně zcela samozřejmém, řekněme na úrovni takového Voltaira. Až teprve Serman opět uvádí, že jde o téhož autora, a uvádí jej v celém znění. Vrchol tomuto šlen-driánu dal Ottův slovník naučný (díl XIV, 1899): "Pře-kládal pilně z B. Arnolda"!!! Poému Elvíra se mi zatím nepodařilo nalézt. Bibliografický údaj o přeložené próze: François-Thomas-Maria de Baculard d'Arnaud (1718-1805). Epreuves du sentiment /= Zkoušky citu/. Oeuvres de M. D'Arnaud, Epreuves du sentiment, t. troisieme, Zénothémis, Anecdote Marseilloise, nakl. Delalain, Paris 1775, str. 1-104.

- 25 Překlad poezie prózou jako typický jev romantický. Viz o tom Jiří Levý, České teorie překladu, KLHU, Praha 1957, str. 128 ad.

SKOVORODŮV ODKAZ

V mnoha starších pracích o Hryhoriji Skovorodovi se setkáme s myšlenkou, že jde o filosofa a spisovatele zapomenutého, nebo přinejmenším málo známého. Na první pohled by se to opravdu mohlo tak zdát. Skovoroda zemřel r. 1794 a během celé první poloviny devatenáctého století se o něm objevilo sotva dvacet nepříliš obsáhlých statí. Jeho dílo skutečně nemělo velké vyhlídky na rozšíření alespoň v takové míře, jak už to tehdy bylo obvyklé. Ani jeden Skovorodův traktát či dialog nebyl za jeho života vydán a dokonce i jeho Narkiss, otištěný jako první spis r. 1798, vyšel vlastně anonymně. Mnozí to považovali za nešťastný osud. Ale tak jednoznačně se to stěží dá hodnotit. Sám Skovoroda neměl zájem na tom, aby se vydával. Nikdy o to neusiloval, psal pro sebe a pro své přátele. Psal výlučně z vnitřní potřeby a nakonec se ukázalo, že právě tento způsob sdělování má velkou kulturotvornou hodnotu. Skovorodovy traktáty a básně se šířily v opisech a tak vytvářely ne snad velký, zato však pevný kruh zaujatých inteligentních čtenářů, silně ovlivněných zejména etickou stránkou jeho učení. Rovnou měrou k tomu přispěl i způsob jeho života, který Skovoroda vědomě uváděl v naprostý soulad se svými filosofickými a mravními názory. Myšlenková a citová celistvost jeho tvorby a konání okouzlovala současníky a dráždila zvědavost následujících generací. Je přirozené, že taková osobnost zasáhla a stále ještě v nějaké formě zasahuje do ukrajinské literatury. Je však zároveň pozoruhodné, že duchovní odkaz tohoto ukrajinského filosofa našel místo i v ruské kultuře, prošel v ní určitými proměnami a prodělal určitý vývoj. Jde tedy o téma značně rozsáhlé, a tak chce tento článek upozornit alespoň na několik výraznějších momentů, charakterizujících

vztah ruské literatury a myslí ke Skovorodově osobnosti.

V rozmezí sta let se Skovoroda stával zdrojem rozmanitých úvah a názorů. Je to poslední vzplanutí ukrajinského baroka, nebo začátek nového literárního období? Je Skovoroda první ruský filosof, předchůdce slavjanofilů, či osvícenec, ovlivněný Spinozou? Nebo předjímá svým životem a dílem ukrajinské narodnictví? V tomto smyslu jako by po dlouhá desetiletí probíhala polemika o pravý smysl a význam jeho literárního a filosofického díla.

Už množství různých hledisek naznačuje složitost Skovorodova zjevu, z níž vyplývá i rozmanitost interpretačních přístupů. Téměř po celé devatenácté století se na Ukrajině ani v Rusku nezajímali především o podrobné poznání Skovorodovy filosofie. Soustřeďovali se spíše na osobnost v její individualitě a plném souboru povahových rysů. Na rozdíl od Skovorodových současníků, pro něž byly jeho spisy přece jen hlavně filosofickým a zvláště mravním poučením, staly se pro další generaci zrcadlem, které odráželo spisovatelův lidský portrét. Tento životopisný a psychologický přístup vyplýval jistě do značné míry z neobvykle přitažlivě napsané Skovorodovy biografie, jejímž autorem byl filosofův blízký přítel Mychajlo Kovalynskýj. Šířila se v mnoha opisech a dlouho působila na vytváření názoru o Skovorodovi. Sama biografie je zajímavou literární památkou 18. století, bylo by však chybou (a té se právě Skovorodovi bezprostřední následovníci dopouštěli) přijímat všechny její interpretace jako naprosto věrohodné a reálné. V duchu starší literatury sem autor přece jen vkomponoval prvky "žitija" a vytvořil legendu. A ta se udržela velmi dlouho. Tím spíš, že život, který si Skovoroda vědomě zvolil, navazoval sice po vnější stránce na putování někdejších ukrajinských potulných "ďaků" a studentů, vnitřně byl však něčím velmi výjimečným v době, kdy na Ukrajině následkem ztracené autonomie vítězil ideál slastného pohodlí, provázeného většinou bezvýznamnou duchovní činností.

V této situaci Skovoroda nepřijal postavení, jež mu společnost mohla poskytnout vzhledem k jeho hlubokému všestrannému vzdělání, a k údivu všech a pohoršení mnohých se spokojil životem žebráka. Rozchod se společností se pak u něho projevil v naprostém antiutilitarismu a společenském indiferentismu.

Právě v tomto pojetí se Skovorodova postava objevila u Narežného. Jeho mudrc Ivan prochází šesti kapitolami páté části románu *Rossijskij Žilblaz a Narežnyj* jej interpretoval zcela v duchu představ, které se tehdy na počátku 19. století o ukrajinském filosofovi šířily. Narežného román vznikl právě v té době, kdy legenda o Skovorodovi nejen žila, ale vlastně se teprve upevňovala. Existovali ještě lidé, kteří Skovorodu osobně znali a mohli ústním podáním dotvořit jeho intimní lidskou podobu, neboť ta z jeho filosofických spisů nikterak výrazně nevyplývala. Z kapitol o Skovorodovi je zřejmé, že Narežnyj se zajímal i o jeho proslulý, téměř neměnný zevnějšek a že portrét, který předkládá svému čtenáři, je sice stylizovaný a přizpůsobený beletristickým potřebám, v podstatě však není autorským výmyslem, ale opírá se o tradované líčení. U Narežného je Skovoroda, podobně jako na dochované podobizně a podle vyprávění současníků, prošedivělý, s typicky krátce přistřiženými vlasy, s pověstnou mošnou na knihy a skrovný osobní majetek, s papírem a tužkou v ruce, v hlubokém zamyšlení. Narežnyj jde ve svém popisu do takových podrobností, že nevynechává ani flétnu, která se v životopisných výkladech o Skovorodově hudebním nadání stala přímo nezbytnou rekvizitou.

I. vnější, ale zvlášť vnitřní Skovorodova podoba se Narežnému hodila do kolekce jeho typů, reprezentujících dobové mravy. Zvolený obraz má vyjádřit hlubokou religiozitu, jež spojuje lidi bratrskou láskou, a jeho prostřednictvím se má ozřejmit atmosféra vysokého mravního idealismu, který je tu vyzdvížen proti světskému epikurejství. V kapitole *Osobnjak* se Narežnyj dotkl přímo Skovorodova

názoru na život. Vytvořil jakýsi sokratovský portrét - jeho filosofický hrdina je moralista, který místo poznání vnějšího světa proklamuje především poznání sebe sama. Svou filosofii realizuje v životním činu, filosofie se mu stává životem samým. Právě tímto snad nejcharakterističtějším rysem Skovorodovy osobnosti byl okouzlen i Narežnyj a náležitě ho zdůraznil. Byla to první fáze hodnocení Skovorodova odkazu, kdy si nikdo nevšímal jisté slabosti jeho postojů, které vynášely pouze mravní čin a nedbaly o soustavné teoretické zpracování vlastních filosofických idejí a neusilovaly tedy o vytvoření uceleného systému. Narežnyj ve svém vyprávění prostě bystře zachycoval zajímavé okruhy úvah a názorů svého prototypu. Antinomická myšlenka (u Skovorody jedna z ústředních) o povýšení přes ponížení se tu uplatnila zvláště výrazně. Úmyslná "prostota" a "nízkost" podtrhovala ušlechtilost a velikost ducha. Narežnyj obrátne využil poutavého kontrastu, vytvořeného ubohým zevnějškem žebráka na jedné straně a zásadní duchovní převahou vzdělance nad oficiálně vysoce postaveným světem na straně druhé. ("Ivan pokazalsja mne čudneje vsjakogo čuda, kto on, ... čto tak vlastno rasporjažajetsja nad postupkami zvezdonoscev?... no on boleje niščij; sam strjapajet u pečki i v to že vremja prepodajet urok vel'može? Čem podderživajetsja takaja vlast' jeho?"¹

Z pojetí života jako téměř absurdního rozporu vyplynula pak sebeironie, za níž se skrývala pýcha člověka nadřazeného a vyvoleného právě pro svou svatou "niščetu" a vysmívané podivínství. Narežnému se podařilo v umělecké formě postihnout tento rys Skovorodova světového názoru daleko lépe a plněji než mnoha pozdějším interpretům, kteří sebeponížení a pohrdání majetkem přičítali pouze solidaritě se sociálně nižšími vrstvami. Úhelným kamenem Skovorodova učení je pojem štěstí. I ten našel u Narežného uplatnění v závěru zahradní scény v kapitole Něudačnyje zatěi. V době, kdy se filosofie v Rusku kultivovala vlastně jen jako pomocný prostředek k dosažení bohosloveckých

cílů, udivoval rozsah Skovorodových zájmů, v nichž se svorně snášeli církevní otcové, bible, Platón, Sokrates i Epiktetos. Volnost v takové volbě pramenů nebyla zdaleka samozřejmá. V bezvýhradném přijetí Skovorodova "pohanství", které dovede těžit z antické filosofie a neupíná se výhradně na křesťanské myslitele, se příznivě odráží i Narežného svobodomyšlnost (závěr kapitoly Mudrec).

V literatuře je V. Narežnyj označován jako přímý předchůdce N.V. Gogola. Dnes by však sotva kdo hledal spojitost Gogola se Skovorodou. Těžko bychom u Gogola mohli nalézt tak nepochybnou stopu, jakou po Skovorodovi zanechal ve svém románě Narežnyj. Není ani jisto, co Gogol o svém krajanovi věděl, i když lze zcela určitě předpokládat, že velmi dobře znal a cítil prostředí, pro něž byl Skovoroda snad nejslavnější postavou nedávné ukrajinské minulosti. A přece existují pokusy² spojit tyto dvě osobnosti v jakési psychologické a osudové návaznosti. Konstatování společných rysů, jako podobné mravní názory, satirické tendence, citovost nebo stesk (toska) osamělého poutníka, je však příliš obecné a nevzbuzuje vyhraněnou představu o vytýčení či řešení literárněvědného problému s reálným výsledkem. Jediným konkrétním poukazem na pravděpodobné prolnutí a rozvinutí totožných motivů u Skovorody a Gogola je Čyževského typologická studie³ o speciálním gogolovském pojmu "vášně" či "zápalu" (zador) a Skovorodově písni Má každé město své zvyky a mrav, která by mohla být inspirátorkou "katalogu" těchto vášní, většinou nízkých a zdůrazněných satiricky (honba za služebním postupem, dům podle nejnovější módy, podvody, karetní hra, majetek atd.). I když v tomto případě posuzujeme skepticky otázku přímého ovlivnění, je podobnost mezi Skovorodovými a Gogolovými typy vskutku nápadná. Gogol jako by rozšířil a nakonec vyplnil Skovorodův typologický záměr, naznačený v desáté písni básnické sbírky Sad božestvennych pesněj. (Jsou různé lásky a různý je vkus, // ten si rád popřeje, ten drží půst. // ... onen chce stavět dům vždy

à la mode, // tomu jen v procentech řeč přijde vhod. // ... ten k lovu vycvičil si smečku fen, // ten hostí ožralky, houf lehkých žen atd.).

Druhá polovina 19. století přinesla v hodnocení Skovorody povlovnou změnu. Teprve r. 1861 vyšlo v Petěrburgu první, velmi neúplné a nedokonalé vydání jeho děl. Přesto se stalo alespoň kusým základem pro rozvinutí nového chápání smyslu celé jeho literární, filosofické a praktické činnosti. Legenda se počala rýsovat v poněkud jiných polohách a v polemice o Skovorodovi se ukázala nutnost poznat nejen osobu a část etických názorů, ale filosofický odkaz v jeho celistvé podobě. Ostrý odsudek V. Krestovského, který nazval Skovorodovy spisy "scholastickou hloupostí" a "seminářskou mrtvotou", vyvolal kritiku. Je na ní zajímavé to, že ani tak vzdělaný a zkušený vědec, jakým byl M. Kostomarov, nebyl s to věcně obhájit platnost a smysuplnost Skovorodovy filosofie⁴. Ve své odpovědi Krestovskému stále ještě vycházel z legendy o podivuhodném mudrci a obhájl Skovorodu jako člověka, nikoli jako filosofa. V oné chvíli si však již uvědomil, že se Skovoroda musí studovat, ne pouze úryvkovitě číst. V tomto směru jako by napravoval tendenci ukrajinských romantiků (sám k nim ostatně v mládí patřil), kteří měli ke Skovorodovi dosti kritický vztah. Někdo považuje ten vztah dokonce za naprosto odmítavý. Nebyl tak zcela negativní, ale pro tvorbu romantiků (např. Kuliše a Ševčenka) měl základní význam jazyk, a protože se Skovorodův jazyk opíral o knižní ruštinu s příměsí církevní slovanštiny a jen nečetných prvků živé ukrajinštiny, stal se pro ně něčím definitivně odeznělým a zavrženíhodným. Lidskou a tvůrčí velikost této postavy však jistě chápali a na jejího živého nezávislého ducha v mnohém i navazovali. V tom se ani oni neodpoutali od legendárního zpodobení.

Teprve v posledním desetiletí 19. století dochází téměř naráz k výrazné přeměně názorů na Skovorodu. R. 1894 vydává známý ukrajinský historik D. Bahalij dlouho

a pečlivě shromažďované filosofovy spisy. Ani toto vydání nebylo sice úplné a dokonalé, ale rozhodně už mohlo sloužit jako solidní základ pro studium jeho filosofického a básnického díla. Avšak nejen vnější akt vydání oživil zájem o Skovorodu. Ten tkvěl také v širokém a bohatém komplexu jevů celé literární epochy konce století, jak na Ukrajině, tak v Rusku, ale především v Rusku. Se svými antitezami, ironií, sarkasmem, zabíhajícím až k nepostižitelné absurditě, Skovoroda jako by vnitřně souvisel s těmi, kdo v té době unikali před průměrnou všedností života a chtěli někam "dál, výš, hlouběji". Svým mystickým zaměřením mohl zase vzbudit zájem těch, kdo hledali kořeny ruského duchovního života a přáli si je nalézt v náboženské filosofii. Proto také Skovorodova osobnost proniká do literatury jinak než dříve. Nestává se nepochybným a popisným prototypem jako u V. Narežného, nebo jednoznačně pojatým hrdinou poémy jako u P. Kuliše, ale je začleněna do uměleckého díla jemněji a rafinovaněji. Nejlépe to dokumentuje Leskovova Zaječí skryš, již uvedl mottem ze Skovorodova traktátu Dialog ili rozglagol o drevněm mire. Neří jisto, do jaké míry znal Leskov Skovorodovu tvorbu ze svého dlouholetého pobytu v Kyjevě. Je víc než pravděpodobné, že se tam mohl setkat s živou skovorodovskou tradicí. Rozhodně se však nechal později důkladně poučit prací F.A. Zelenogorského⁵, která zaujímá v literatuře o Skovorodovi důležité místo. Signalizuje totiž nový přístup k němu, analyzuje ho jako filosofa. Leskov si vypisoval citáty právě z ní⁶. Volba epigrafu měla pro něho klíčový význam. Epigraf udával dílu určitý tón a naznačoval jeho základní záměr⁷. Opravdu se také v Leskovově povídce uplatňuje složka Skovorodova antropologického učení o "vnitřním" člověku, jehož vnější podoba je toliko nicotným odrazem toho skutečného. V souvislosti s tím klade Leskov otázku, jak nalézt rovnováhu mezi rozumným chováním člověka, jenž je podle Skovorody projevem vyššího principu, a reálným světem byrokracie a nemravnosti. Právě tento moment vzbud-

zoval vždy pozornost a byl několikrát objasňován⁸.

V jednom svém dopise⁹ Leskov charakterizoval svou Zaječí skryš velmi lapidárně: "Kolorit malorossijskij i sumasšedšij." Tím byla myšlena nejen vnější okolnost, že hrdina vypravuje svůj příběh v blázinci a sám že je nako- nec nenormální. Leskov jako by tu těžil ze Skovorodova zdánlivě paradoxně převráceného chápání životních postojů a mystifikující ironie a promítl tak jeho rozporné vidění světa do celé své povídky. A chtěl-li důsledně udržet "ma- loruský kolorit" právě v takové groteskně satirické styli- zaci, pak nebylo vhodnějšího navázání než na Skovorodu.

Leskov ostatně znal ukrajinskou literaturu lépe než jiní ruští autoři a jeho zmínky o ní můžeme v jistém smys- lu chápat i jako výzvu ukrajinským spisovatelům. Dost jas- ně to vyplývá z jeho povídky Starinnyje psychopaty, která se sice co do originality nedá se Zaječí skryší srovnávat, zato zcela přímočaře formuluje Leskovovův odmítavý názor na "romantické" pojmání života v tehdejší ukrajinské li- teratuře. Tím, že do Zaječí skryše uvedl tak důmyslně Sko- vorodu, ukázal zároveň, že v řetězci ukrajinských kultur- ních hodnot dává přednost tvůrčímu článku 18. století, který pro rozvoj duchovního života skýtal větší možnosti než soustavné pěstování utilitární idealizující litera- tury století devatenáctého. Místo, které Leskov Skovoro- dovi ve své povídce udělil, není jistě náhodné. Dosvědču- jí to nejspíše kyjevské vlivy na utváření jeho osobnosti, které nemusely být tak konzervativní a brzdicí, jak se někdy zdá. Přišel tam v době živé tradice Cyrilometoděj- ského bratrstva s jeho demokratickou, republikánskou fe- derativní ideou, jejíž působení nelze přeceňovat, ale ani na ně zapomínat. V jeho vztahu k ukrajinské látce jistě hrála svou úlohu i setkání se Ševčenkem a dosti podrobná, byť velmi subjektivně pojímaná, znalost ukrajinského ži- vota.

Asi v té době, kdy Leskov napsal Zaječí skryš, vyno-

řila se náhle myšlenka o sepětí filosofických názorů Skovorody a Lva Tolstého, Pronikla dokonce až k nám¹⁰ a na základě jen přibližně pochopených pramenů přecenila Skovorodův význam pro Tolstého dílo. I tak však svědčila o jiných měřítkách, které se na Skovorodu počínaly klást. Myšlenka o spojitosti mezi Skovorodou a Tolstým nebyla bezpředmětná. Skutečně se ukázalo, že Tolstoj měl o Skovorodu niterný zájem a sám také tyto vnitřní souvislosti vytušil a naznačil. Už r. 1870 píše P.I. Bartěněvovi¹¹ a žádá jej o tituly skovorodovských prací. Nicméně důvod tohoto poměrně raného zájmu zůstal utajen a může být jen předmětem dohadů¹². Teprve začátkem 90. let uvažuje Tolstoj v kruhu nakladatelství Posrednik o vydání alespoň populární monografie o Skovorodovi. K uskutečnění však došlo až r. 1906, kdy vyšla knížečka N.N. Guseva¹³. Je to vskutku jen populární shrnutí Skovorodova života a díla, ale ve vztahu Tolstého ke Skovorodovi mělo svůj význam. Na jeho základě napsal Tolstoj nedokončenou stať o Skovorodovi, která je vlastně úpravou Gusevovy práce a patří do obšírného bloku Tolstého kompilací. Psal ji 21. a 22. května 1907 a zřejmě chtěl poznat Skovorodu hlouběji, neboť 25. května žádá Makovický Guseva o všechny skovorodovské materiály¹⁴. Gusev podal Tolstému všechny prameny, které použil sám, a doporučil mu zvláště Bahalijovo vydání z r. 1894. V oněch dnech (květen, červen 1907), kdy se Tolstoj zabýval Skovorodou dosti intenzívně, došlo však k náhlému přerušení práce. Ještě 23. května 1907 si zapisuje do kapesního deníku: "Čítal Skovorodu. Prekrasno."¹⁵ Ale 3. června následuje další zápis: "Čítal Skovorodu. Ne tak chorošo, kak ožidal."¹⁶ Od té doby už se asi k práci o Skovorodovi nevracel. Co mohlo být příčinou tak rychlého poklesu zájmu? Je velmi pravděpodobné, že dokud četl jen vybraná místa ze Skovorody v jednotlivých statích o něm, vytvořil si představu o pregnantních formulacích zákonů lidského života, o vtipně aforisticky načrtnutých názorech na základní otázky filosofického poznání. Právě toto zcela zapadalo do jeho klasifikace filosofického myšlení, podle níž

se činnost lidského rozumu vzhledem k poznání projevuje vždy dvojím způsobem. Jedni myslitelé vytvářejí filosofické systémy, druzí poznávají zákony lidského života pozorováním, které vtělují do duchaplných výstižných sentencí. Takový způsob myšlení se sice vyznačuje určitou úryvkovitostí a někdy i vnějšími rozpory, zato však přináší rychlé a nové postřehy. K tomuto druhému typu přiřazoval Tolstoj zřejmě i Skovorodu. Ostatně také uvedl do svého sborníku *Na každýj děň*¹⁷ řadu Skovorodových výroků (o lásce k bohu, o štěstí, o tom, že věci potřebné jsou snadné a jen nepotřebné - obtížné, o smrti atd.). U Skovorody se dá skutečně nalézt velmi mnoho hlubokých aforismů. Avšak jeho spisovatelský styl a soubor myšlenek, vzatý vcelku, není tak pregnantní, jak by se mohlo usuzovat z jednotlivých výroků. V. Ern, autor první velmi seriózní monografie o Skovorodovi, vidí v jeho antitetice dokonce nepřehledný a neproniknutelný chaos¹⁸. Není tomu doslova tak, neboť Skovorodova antitetická tvrzení ukazují na typ myslitele, pro něhož všechno dohromady i každý jev zvlášť je ve své podstatě rozporné. Spisovatelsky však tkví plně v tradici ukrajinského barokního písemnictví a jeho dialogická forma působí mnohdy těžkopádně, jelikož nesplývá organicky s obsahem. Otázky nejsou kladeny tak, aby odpovědi šly rychle k vytčenému cíli, nebo je zase materiál dialogu nepřiliš vhodně rozvržen mezi jednotlivé účastníky rozmluvy. Skovorodova síla spočívá ve vyřčené myšlence, v tom, že dovedl do literatury uvést svobodný výraz své individuality a přemoci tak tradiční způsob myšlení Kyjevské akademie.

Čtení Skovorody není tedy snadné a v zásadě nemá ty přednosti, které od něho Tolstoj očekával. Totiž duchaplnost a průzračnost, která před čtenářem jednoznačně odhaluje složité životní pravdy a současně neoslabuje jeho pozornost a neunavuje mysl. Je zajímavé, že ve své statí o Skovorodovi a také v kratičkém několikařádkovém životopisu, jenž vešel do sborníku *Na každýj děň*¹⁹, koncipoval

Tolstoj postavu ukrajinského filosofa přibližně v tom duchu, jak ji předkládala legenda začátku 19. století. V tomto směru mu Skovoroda sloužil jako prostředek k dosažení určitých výchovných a poučných cílů. Jinak je přirozené, že ho u Skovorody zaujal soulad života a učení. Tolstého přece stále pronásledovala nespokojenost z disharmonie mezi skutečným životem a jeho ideálním obrazem. Toužil po "oproštění", kterého Skovoroda tak snadno dosáhl. Stejně tak musela Tolstého překvapit Skovorodova teorie nečinnosti. Práce je pro Skovorodu zdrojem neštěstí v tom smyslu, že člověk nejenže nemá čas zahloubat se sám do sebe a oddat se sebepoznání, ale i proto, že lidé svou prací utvrzují a podporují stát, sňatek a rodinu, peníze a statky, vojsko i soudy. Názory Tolstého se přibližují Skovorodovi ještě v řadě dalších bodů: např. v kritice bible, v přesvědčení, že štěstí je v nitru člověka, v rovině praktické filosofie, v chápání života jako "poutnictví", ve vztahu ke kultuře a vědě. Tato podobnost vedla většinou k poněkud ukvapenému závěru o velmi těsném duchovním dotyku mezi oběma osobnostmi. Zdá se však, že podobnost je spíše v kladení otázek než v jejich řešení. Skovoroda sice zavrhoval činnost, ale jen tu praktickou, nespuladnou s vnitřním uzpůsobením člověka. Kritizoval i bibli, ale jeho výtky nevyplývaly z racionalistického moralismu jako u Tolstého nebo z kritiky filologické či historické, ale výlučně ze složité interpretace bible jako symbolického výtvoru. Štěstí bylo pro Skovorodu jen v nitru člověka, tedy, jak říkal antiteticky, všude a nikde. Byl však složitější, než Tolstoj předpokládal, neboť nitro nebylo pro něho jednoduše protestantské a neznamenal duši, právě tak jako "vnější" člověk neznamenal jen tělo. Tolstoj v něm hledá pouze moralistu a odděluje u něho mravnost od filosofického poznání teoretické pravdy. Ale pro Skovorodu byla mravnost vnitřně absolutní a s životem a myšlením tvořila organickou jednotu. V zásadě neodmítal kulturu ani vědu, jen jejich pokřivenou a zpotvořenou podobu. Necenil

si vědy jen z hlediska jejího utilitárního významu a praktického výsledku. Tolstoj a Skovoroda se nedají dost dobře srovnat ani v pověstném "poutnictví", jemuž se v ruském duchovním životě přikládal tak hluboký význam. Skovoroda na rozdíl od Tolstého vedl život poutníka přes dvacet let a každodenním konáním dotvrzoval své přesvědčení, že jedinou věcí, která ochuzuje člověka, je majetek.

V deníkových zápisech Tolstého se vedle Skovorody objevuje jméno Angela Silesia. Může to být náhoda. Tolstoj si přece Silesia oblíbil, dokonce ho i překládal. Možná však, že ho zaujal právě tento typ mystického myšlení a že viděl duchovní spoj mezi Skovorodou a Silesiem, neboť v metafyzice, antropologii a náboženské filosofii je mezi německým a ukrajinským filosofem mnoho příbuzného. Antite-
tické aforistické výroky, které měl Tolstoj tak rád, jsou charakteristickými formulami mystického literárního stylu a jsou vlastní jak Silesiovi, tak Skovorodovi. Tím jako by Tolstoj mimoděk potvrdil, k jakému filosofickému okruhu Skovoroda patří. Že totiž není racionalista, osvícenec, jak se někdy soudí na základě jeho jednotlivých úvah (o bibli, hmotě atd.). Ze zápisů Makovického a zvláště pak ze vzpomínek A. Izmajlova²⁰ vysvítá, že přes kritický vztah, který Tolstoj nakonec k Skovorodovým spisům měl, nepřestával ho považovat za pozoruhodného myslitele. Jeho život však stavěl nad jeho dílo.

Do začátku našeho století se Skovoroda uplatňoval v literatuře vlastně jen v jedné své složce - etické. Nyní dozrála potřeba syntetického shrnutí. Vykonal ji svou knihou ruský náboženský filosof Vladimír Ern. Zabýval se Skovorodou velmi důkladně a připravil se na svou monografii několika studiemi. Argumentoval Skovorodou dokonce v polemickém ohlasu na nový filosofický časopis Logos²¹, když kritizoval jeho novokantovské zaměření a obhajoval tradice ruské náboženské filosofie. Se vší rozhodností oddělil Skovorodu od tří základních rysů, které podle jeho názoru charakterizují moderní filozofii, tj. od racio-

nalismu a z něho vyplývajícího meonismu a impersonalismu. Řadí ho k východoslovanskému myšlení, které navazuje na řecký logos, adoptovaný křesťanským světovým názorem. Skovoroda je pro něho prvním oprávněným ruským filosofem v tom smyslu, že stojí proti neoriginálním směrům ruského myšlení (materialismus, pozitivismus, novokantovství) a je výchozím bodem hlavně filozofie Chomjakova, V. Solovjova a V. Ivanova. Jakýkoli vliv německé filozofie odmítá, ačkoli je znám Skovorodův vztah k západnímu duchovnímu světu, který sám na svých cestách poznal, a ačkoli už v jednom z prvních shrnutí dějin ruské filozofie se praví: "Sočetav religioznost' svoju s idejami germanskoj filosofii, Skovoroda vozvratilsja v otečestvo."²² V současné době analyzoval sepětí Skovorodovy filozofie s německou mystikou D. Čyževskij²³. V. Ern nalézá u Skovorody několik výrazných rysů blízkého příbuzenství s ruským filosofickým myšlením. Skovorodův interiorismus v protikladu k exteriorismu novoevropského racionalismu se projevuje především v jeho symbolickém vnímání. A tady právě podle Erna navazuje na Skovorodu ruské myšlení nejtěsněji. Ťutčev, Dostojevskij, Solovjov i další provádějí řadu tvůrčích transformací symbolismu Skovorodova. Tyto proměny symbolického principu probíhají sice nesmírně daleko od Skovorody, ale přece jen právě on byl v Rusku první, kdo udělil symbolu základní význam. Byl zcela svérázný, vyrostl z vlastní půdy, závislé přímo jen na filosofii církevních otců. Pro Erna je tedy Skovoroda jednoznačným předchůdcem slavjanofilů, je přímo jejich "tajným" otcem. Ovšemže se tak autoritativně formulované subjektivní názory setkaly s velkým odporem hned po vyjití Ernovy monografie²⁴ a i v pozdějších pracích o Skovorodovi²⁵. Jedno bylo však jisté. Ernova kniha tu poprvé ve vší obšírnosti podávala nejen Skovorodův životopisný portrét, ale interpretovala poutavě celý jeho filozofický odkaz. Gusevova práce se s ní ve své pedagogické jednoduchosti nemohla rovnat. A tak Vladimír Ern vytvořil pro ruské kruhy novou legendu. O filozofovi se specifickým kouzlem primitiva, v němž se genialita

pojí s naivní a čistou spoutaností kulturních forem, a v němž lze spatřovat vtělení zásady celistvosti ducha, vlastní právě slavjanofilům.

S takto pochopenou postavou Skovorody se pak setkáváme i u Andreje Bělého. Na první pohled se může zdát, že v závěru románu Petěrburg užil Bělyj Skovorodova jména jen dekorativně. Podle názoru Čyževského je Bělého zmínka náhodná a sám autor by jistě nemohl říci, kam Skovoroda Nikolaje Ableuchova nakonec přivede. Bělyj se však neomezuje jen touto zmínkou a je tedy pravděpodobné, že jeho vztah k ukrajinskému filozofovi měl přece jen vyhraněnější ráz. Píše o tom i A. Lavrov²⁶ a je dokonce přesvědčen, že Skovorodovo jméno v závěru románu má základní význam pro celou jeho koncepci. O takovém určujícím významu se tu asi sotva dá hovořit, rozhodně však není nárazka užita tak zcela mimovolně. Bělyj se přátelil s Ernem a jeho prostřednictvím se seznámil se Skovorodovou filosofií. Přejal ji tak, jak ji Ern vyložil. Bylo to právě tehdy, kdy v mnohém souhlasil s Ernovými názory, v době odmítavého postoje k západnímu kulturnímu světu. Lavrov uvádí dva dotud neuveřejněné dopisy, potvrzující Bělého nálady v době "vznikání Petěrburgu"²⁷.

V rámci dvou kulturněhistorických pojmů - východu a západu - postihuje Bělyj Petěrburg, výtvor Petrův, jako oporu Evropy. Všechno, co nese v Rusku pečeť evropanství, je odsouzeno k zániku. Hlavní město se tedy stává pouhým přízrakem. Skovorodovo jméno jako by vážně nabádalo k návratu do vlastní duchovní sféry a k vlastním duchovním zdrojům. Ale pro toho, kdo zná nebo alespoň jen tuší Skovorodovo tíhnutí k paradoxnímu vidění světa, zní to jméno jako ironie. Ještě výrazněji ji lze pocítit v Bělého verších o proměně vztahu ke Kantovi. Do básně Iskusitel' z r. 1908 uvedl r. 1913-14 nové sloky a mezi nimi i tuto:

Ostav'te... V etom foliante
My vse utonem bez sleda!...

Ne govorite mne o Kante!!
Čto Kant?... Vot... jest'... Skovoroda.
Filosof russkij, a ne nemec²⁸

Později začlenil tuto sloku do básně Premudrost', kde je ironický prvek také zcela zjevný. Zdůrazňuje ho i zvuková hra se slabikou da. Jméno Skovoroda da posloužilo zřejmou inspirací.

S učenym sporit učenyj:

"V tumane vysprennich voprosov

My - da: utonem bez sleda...

Da, gospoda: Čto Kant? Filosof

Otličnejšij - Skovoroda..."²⁹

Ve dvacátých letech doznívá v Rusku ten názor na Skovorodu, který v rámci mýtu upraveného podle subjektivních představ, vytvořil Tolstoj a hlavně Ern. Pro Gustava Špetu³⁰ je sice Skovoroda ve vývoji ruské filosofie vedle Novikova, Ščerbatova a Radiščeva jedním z typů, které později směřují k vytvoření nové inteligence, nepovažuje ho však za filosofa spekulativního, nýbrž za pouhého moralistu. Ačkoli sám hodnotí velmi kriticky Ernovu práci, blíží se k ní mimoděk v hodnocení Skovorody jako odpůrce tradiční evropské kultury a filosofie a představitele linie typického "oproštění", která se v Rusku vyvinula snad jako paralela k čistě národní "jurodivosti".

Špet uzavírá třicetiletí oživeného zájmu o Skovorodu, jehož pochopení krystalizovalo zhruba dvěma směry: Skovoroda - mudrc, ideální představitel základů ruského myšlení, první osobnost, která v Rusku vytvořila z filosofie samostatnou, na náboženství nezávislou oblast poznání, a Skovoroda - moralista, myslitel paradoxní, nejasný a "kosnojazyčnyj". Do zcela jiného světla je Skovoroda postaven koncem dvacátých a začátkem třicátých let monografií a celou sérií článků D. Čyževského. Neuplatňuje se v nich ani starší, ani novější mýtus. Čyževskyj podrobně analyzuje všechny složky Skovorodova filosofického myšlení, v němž splývají prvky

antické filosofie se svébytnými transformacemi středověké mystiky. Tyto jeho práce byly patrně vyvolány bouřlivou vlnou ukrajinského obrození dvacátých let, které v mnoha svých projevech navazovalo na ukrajinskou barokní kulturu a tím i na Skovorodu, jenž byl její nejsilnější a nejplodnější osobností. V Rusku se pak Skovoroda stal už jen jevem okrajovým.

- ¹ Narežnyj, V.T., Izbrannyje sočinenija, M. 1956, t. 1, 531.
- ² Žiteckij, I.P., Gogol' - propovednik i pisatel', ŽMNP, avgust-sentjabr', 1909.
- ³ Tchižewskij, D., Skovoroda - Gogol', Die Welt der Slaven, 1968, Heft 3.
- ⁴ Kostomarov, M.I., Slovo o Skovorode, Tvory, K. 1967, t. 2, 412.
- ⁵ Zelenogorskij, F.A., Filosofija Grigorija Savviča Skovorody, ukrajinskogo filosofa XVIII stoletija, Vopr. filosofii i psichologii, 1894, kn. 23 maj, kn. 34 sentjabr'.
- ⁶ Levandovskij, L.I., K tvorčeskoj istorii Leskova "Za-jačij remiz", Russkaja literatura, 1971, 4, 127.
- ⁷ Gebel', Valentina, N.S. Leskov, M. 1945, 105.
- ⁸ Ankušdinova, O.V., Leskov i Skovoroda, Voprosy russkoj literatury, vyp. 1(21), L'vov 1973; Zadražil, L., Plo-
dy zrání. N.S. Leskov, Údolí slz, Praha 1977.
- ⁹ Leskov, N.S., Sobr. soč. v 11-ti tomach, M. 1958, t. 1, 599.

- 10 - gn - , Předchůdce hr. Lva Tolstého, Vyšehrad, 6, 1893, 405.
- 11 Tolstoj, L.N., Poln. sobr. soč., M. 1956, t. 61, 229.
- 12 Bažynov, Y.D., Etyčna koncepcija H.S. Skovorody v ocinci L.M. Tolstoho. Gryhorij Skovoroda, Materialy pro vidznačennja 250-riččja z dnja naroždennja, K. 1975, 157.
- 13 Gusev, N.N., Narodnyj ukrainskij mudrec Grigorij Savvič Skovoroda, M. 1906.
- 14 Tolstoj, L.N., Polnoje sobr. soč., M. 1928-1958, t. 39-40.
- 15 Ibidem, t. 56, 196.
- 16 Ibidem, t. 56, 197.
- 17 Ibidem, t. 43, 95, 119, 120, 179, 359.
- 18 Ern, V., Grigorij Savvič Skovoroda. Žizn' i učenije. M. 1912.
- 19 Tolstoj, L.N., Poln. sobr. soč., M. 1929, t. 43, 239.
- 20 Izmajlov, A., Dve legendy (Lev Tolstoj i Grigorij Skovoroda), Russkoje slovo, 1910, No 254.
- 21 Ern, V., Nečto o logose, russkoj filosofii i naučnos-ti, Moskovskij ježenedel'nik, 1910, No 29-32, 24.7.-14.8.
- 22 Gavriil archimand., Istorija russkoj filosofii, 6, Kazan' 1840.
- 23 Tschizewskij, D., Skovoroda. Dichter, Denker, Mystiker. München 1974.

- 24 Filosofov, D.V., G.S. Skovoroda. Reč', 1913, 20.5., No 135; Jakovenko, B., Novaja kniga o Skovorode. Russkije vedomosti 1913, 20.2., No 42; Sumcov, Mykola, Skovoroda i Ern, Lit.-nauk. vistnyk, 69 (1918).
- 25 Bahalij, D.I., Ukrajins'kyj mandrovanyj filosof Hr. Sav. Skovoroda, DVU 1926, 333; Špet, Gustav, Očerk razvitija russkoj filosofii, Petrograd 1922, 70.
- 26 Lavrov, A., Andrej Belyj i Grigorij Skovoroda, Studia slavica Hung. XXI, 1975, 395-404.
- 27 "Vozvraščajus' v desjat' raz boleje russkim; pjatimesjačnoje otnošenijsje s jevropejcami, etimi chodjačimi palačami žizni, obozlilo menja očen': my, slava bogu russkije - ne Jevropa; nado svoje nejevropejstvo vysoko deržat'."... "Kul'turu Jevropy pridumali russkije; na zapade jest' civilizacii; zapadnoj kul'tury v našem smysle slova net; takaja kul'tura v začatočnom vide jest' tol'ko v Rossií... Vot uže mesjac, kak vse buntujet vo mne pri slove Jevropa. Gordost' naša v tom, čto my ne Jevropa, ili tol'ko my - podlinnaja Jevropa." (Op. cit., 398)
- 28 Belyj, Andrej, Stichotvorenija i poemy. M.-L. 1966, 609-610.
- 29 Belyj, A. Stichotvorenija, Berlin 1923, 304.
- 30 Špet, G., Očerk razvitija russkoj filosofii. Pervaja čast', Petrograd 1922.

JIRÍ HONZÍK

LYRIK NA KŘIŽOVATCE

(Skica k portrétu Alexandra Bloka)

Jako většina tvůrčích lidí jeho doby a zaměření byl také Alexandr Blok přitahován a rozptylován mnoha nejrůznějšími, často protichůdnými a navzájem si odporujícími zájmy. Ale své nejvlastnější poselství, podstatu svého životního poznání a usilování, to, zač je "každému ruskému, a snad nejen ruskému srdci tak drahý", uložil ve své umělecké tvorbě. Zde - v hojných lyrických básních a několika silně lyricky laděných poémách a dramatech - se dobral hodnot, které patří k vrcholům ruské a evropské poezie první čtvrtiny našeho století, znamenají jednu z nejvýznamnějších kapitol v dějinách světové literární moderny. Bývá proto někdy apostrofován jako největší ruský básník po Někrasovovi a před Majakovským, jindy zas označován za hlavní mezičlánek v linii vedoucí od Žukovského, Baratynského, Ťutčeva a Feta k Achmatovové a Pasternakovi. Rádo se rovněž hovoří o puškinovských, lermontovovských, heinovských, verlainovských, wildeovských, mallarméovských, verhaerenovských, maeterlinckovských, rilkovských, wagnerovských a kdoví jakých ještě rysech a souvislostech jeho umění. A také o smělosti jeho aktualizujících renovací rozčarovaneckého elegismu Nadsonovy generace nebo o tom, že právě v něm si "cikánské" polohy u Apollona Grigorjeva podávají ruku s "krčemnými" polohami v Sergeji Jeseninovi. Nemluvě o všeobecném uznání, jež si získal, když po desetiletích planého, byť zpravidla brilantního napodobování konečně naznačil nové, novým poměrům odpovídající možnosti využití folklorních a polofolklorních projevů v umělé poezii.

Nicméně daleko nejčastěji a nejpřesvědčivěji Blok před námi vystupuje s aureolou geniálního, umělecky nej-

závažnějšího, doma i za hranicemi nejznámějšího představitele ruského symbolismu, hlavně jeho takzvané druhé, mladší a názorově i ve specificky básnických otázkách obvykle dynamičtější vlny. Ani v nejmenším tomu neprotiřečí, že tu zároveň máme co činit s autorem, který mnoha důležitými položkami svého díla, zejména jeho jednoznačně Říjnu přitakávajícím závěrem, pronikavě ovlivnil samy počátky rodící se sovětské literatury a bezpečně si vybojoval čelné místo mezi jejími zakladatelskými osobnostmi. Blokova tvorba na jedné straně vskutku s obzvláštním zdarem realizovala stěžejní gnozeologické a tvárné zásady symbolismu, vdechovala jim patřičný smyslově konkrétní a lidsky věrojatný patos individuálních prožitků a takřka beze zbytku je z roviny spíše programatických požadavků a spekulativně odtažitých pojmů a představ převáděla do roviny svrchovaných obrazně slovesných činů. Na druhé straně k nim však nejpozději už od poloviny devítistých let zaujímala stále kritičtější stanovisko, urputně s nimi v skrytu i zevně zápolila a houževnatě se je snažila uzpůsobovat a přetvářet v souladu s rychlými proměnami v básníkově vědomí i ve vědomí a realitě okolního světa. Právě tento ustavičně s vypjetím zdolávaný a ustavičně přesto nanovo propukající rozpor do ní vnášel plodný pohyb, výrazně rozšiřoval, obohacoval a rozrůžňoval Blokův tematický a stylový repertoár, nedovoľoval mu ani setrvačně ulpívat na původní symbolistické estetice, ani se k ní prostě obrátit zády. Zato mu do značné míry umožňoval vyhnout se dobovým kanonům a šablonám, zaujmout autorsky poměrně samostatné postavení a postupně si vypracovávat svůj velice osobitý a jen stěží zaměnitelný, typicky blokovský způsob vidění a ztvárňování skutečností. Což za dané situace znamenalo jednak dovršit a ve smyslu hegelovského aufheben na ruské půdě překonat symbolismus jako určitý společensko-historicky podmíněný a ideologicko-esteticky vyhraněný umělecký směr a hnutí, jednak to nejčennější z něho do sebe vstřebat a v sobě přepodstatnit natolik, že

se to stalo organickou součástí celého dalšího ruského básnického vývoje.

Přitom Blok pochopitelně nepředstavuje pouze významný vývojový předěl mezi zrale symbolistickou a těsně post-symbolistickou érou ruské poezie, literárněhistoricky pozoruhodnou křižovatkou na její cestě z předrevolučního do porevolučního období. Především to je doopravdy velký a přímo, bezprostřední vahou samého díla působící slovesný tvůrce, vynikající, vysoce kultivovaný umělec, který - jak už bývá šťastným údělem vynikajících umělců - podstatně přesáhl nejen hranice doby, ale i pouhého umění, aniž se době či umění v nejmenším zpronevěřil. V jeho případě se o to rozhodující měrou přičinil jeho nesmlouvavý duchovní maximalismus, bytostná žízeň po absolutnu a vášnivě zaujatý, takřka milenecky vytržený a náročný poměr k životu, který ho nutil, aby každý, i sebenepatrnější a sebeodlehlejší jev okamžitě chápal jako osudovou záležitost své nejintimnější osobní zkušenosti a odpovědnosti, a zároveň mu nedovoloval nahlížet ho jinak než ve vztahu k nekonečnu. Tento dvojčediný a ani na chvíli neutuchající tlak nejenže Blokovi tvorbě dodal neobyčejně silný emocionální a také etický náboj a nezávisle na jeho generačních a skupinových výhradách vůči "odkazu otců" ji po svém pevně spjal jak s aktivně humanistickými a pokrokově demokratickými tak sociálně chiliastickými, vizionářskými tradicemi velké ruské literární klasiky. Především ji jako celek proměnil ve vzácně ozvučnou rezonanční desku pohnutí dobového dění a hledání, vybavil ji schopností věrně odrážet ne-li všechny, tedy většinu nejenom pocitů a nálad, ale i myšlenek, věr, prognóz a projektů, ideových a politických sporů a bojů, jimiž žilo, vřelo a mučilo se Rusko v posledních dvou desetiletích před říjnovým zvratem, eventuálně i první čas po něm. A paralelně s tím ji celou prostoupil a prodchnul povznášejícím a úlevným vědomím jakéhosi nadosobního a nadčasového "vyššího" smyslu a účelu všeho bytí, otevřel ji - mluveno jazykem dobové

kritiky - "blahodárným poryvům" mohutného "niterného a vesmírného pnutí" a dalekosáhlé všeobsáhlým "kosmicky světodějným" výhledům a perspektivám, které nejenže daly Blokově okusit toho, čemu se říkává "metafyzická závrať", ale rovněž nezanedbatelně přispěly k tomu, že správně odhadl a vytušil základní směřování neúprosného chodu historie.

Podivuhodně mnohostranné rozpětí Blokovy tvorby však nevyplývalo pouze z jeho mimořádně citlivé pozornosti a vnímavosti ke všemu kolem sebe i v sobě. Souviselo i s odvahou zmocňovat se skutečností hned v několika ontologických a sémantických rovinách naráz, vtahovat do svého zorného pole, slučovat v něm, nezřídka nadto uvnitř téhož textu, v jednom obraze, verši nebo řádku zdánlivě neslučitelné krajnosti a protivy. Zejména u Bloka, pro nějž celá proslulá a důmyslně navzájem propojená a odstíněná soustava mnohoznačných náповědí, náznaků, odvolávek, poukazů, jinotajů a symbolů nebyla ani tak atributem příslušnosti k určité básnické škole jako spíš výrazem jeho vlastního lidského i uměleckého ustrojení, vyvstávala před ním jako jedinečná příležitost, jak dát co nejpresvědčivější průchod zásadně bipolárnímu, janusovsky dvojtvárnému, dvojlomnému pojetí jsoucna. Neboli: jak naplno rozehrát šalebně úchvatnou a strhující hru, založenou nejen na rafinovaných záměrech pravého a nepravého, přímého a nepřímého, zjevného a skrytého významu věcí. Avšak také na ustavičném jiskření mezi "zázračnem reality" a "realitou zázračna", mezi pravdou a fikcí, vzletem a ironií, krásou a hnusem, láskou a nenávistí, dokonce mezi "světlem" a "stínem", "slyšením" a "hluchotou", "metelící" a "závětřím", "černou" a "bílou". A to nejen v detailech, v jednotlivých dílčích obrazných pojmenováních, nýbrž ve složitě odvíjených metaforických řetězcích, v magicky transparentních záběrech zpola skutečných, zpola pomyslných figur, scén, výjevů a dějů, které pokaždé jednak označují něco naprosto konkrétního, jednak zákonitě pře-

růstají v symbolické generalizace nějakých zásadnějších a hlouběji důsažných procesů a událostí, probíhajících ať už v básnickově nitru, v celkovém ideově společenském vývoji nebo - což byl případ nejčastější - v obou sférách zároveň.

Vytvoření takových komplexních tajuplně rozplývavých a přitom osobně, dobově a národně ostře typických obrazů-vidin představuje jeden z největších a nejpodnětnějších výbojů Blokova tvorby, opravdový i v evropském měřítku ojedinělý triumf moderní básnické imaginace. Přitom se na jeho pozadí nejvýrazněji uplatňovala také další Blokova přednost: mistrné zvládnutí zejména zvukových stránek poezie, jeho vrozený, i když teorií a praxí symbolismu výdatně podpořený sklon čarovat už samým jazykem, hudbou slova, spontánně umocňovat účinek veršového projevu prostředky vemlouvavé eufonie, intonace, instrumentace, vhodně volenými rýmy, novátorskými rytmy, aliteracemi. Jenomže právě tady obzvlášť nápadně vynikl i fakt, který bývá často u Bloka nedoceňován, ačkoli patrně v něm tkví hlavní důvod jeho nepochybného prvenství mezi básníky takzvaného stříbrného věku ruské poezie. Totiž to, že Blok nikdy nestavěl jenom na bezpečně ověřené a jakoby samočinné emocionálně senzuální podmanivosti svého talentu a naopak se vždy chtěl médiem umění především dopátrat pravdy života nebo se jí alespoň co nejvíce přiblížit. Však také přes všechno cit pro barevné nuance a šerosvitně kmitavou prchavost chvíle se ani v obrazně a melodicky nejexponovanějších textech nespokojoval nezávaznou tékavostí volných impresí, nesměřoval k pouhému navozování a vyvolávání dojmů, ale z duše dychtil něco závažného, i když racionálně logickým pojmoslovím snad obtížně definovatelného postihovat a sdělovat, pokud možno demonstrovat, hlásat a zvěstovat. A tedy koneckonců otevřeně, silou svých umělecky transformovaných a transponovaných idejí, žářem svého básnického slova působit na životní realitu, zasahovat do ní a podílet se na jejím přetváření a modelování k podobě, kterou považoval za lepší, krásnější a člověka důstojnější.

Na velkém objektivním významu základní aktivně humanistické intence Blokova díla mnoho nemění značná problematičnost jeho světonázorových východisek a předpokladů. Do jisté míry už proto, že Blok svůj hlavní filozofický zdroj - mystické učení Vladimíra Solovjova - i ostatní proudy starší a soudobé idealistické filozofie, pod jejichž vlivem se ocítil, pojímal zpravidla dost po svém a především tak, že jejich supranaturalistické, v říši nadpozemského pomyslna rozvíjené koncepce ideálního bytí mu zároveň sloužily jako zrcadla nastavovaná prázdnotě, pitvorné přízračnosti a trapné banalitě tehdejšího "reálného" světa. Ještě důležitější však byl básníkův záhy procitlý a stěží jen tradicemi ruského osvětářského filantropismu, otřeseným svědomím syna privilegované vzdělanecké vrstvy vysvětlitelný zájem o živou sociální problematiku, koncentrace na moderní kapitalistické velkoměsto, zejména na méně lesklý rub "oslnivých" vymožeností novodobé průmyslově technické civilizace. Odtud přece vedla takřka přímá cesta k hlubšímu zamyšlení nad celkově nenáležitým uspořádáním soudobé ruské i evropské společnosti, k brisknímu odvratu od okázale sebeuspokojeneckého blahobytu měšťácké belle époque, k tomu, že u Bloka běžná nechuť umělce vůči šosákoví přerostla v zásadnější a důsaznější "svatou zlobu" proti "sytým" jako zvlášť odpudivé inkarnaci všemocného společenského mravního zla. Odtud - z nekompromisního nahlédnutí "pod povrch" doby - ovšem také zákonitě vyplynulo Blokovo vážné pochopení pro všechny formy a důsledky pauperismu, pro zoufalou bídu, ale i stále narůstající nespokojenost, radikalizaci vyděděnecky proletářských a později rovněž venkovských rolnických mas. V neposlední řadě také jeho spontánní lidské a umělecké souznění s prudkým sociálně odbojným kvasem a pohybem v Rusku, jeho víra nejen v aktuální společenskou nezbytnost a oprávněnost, ale v dlouhodobě kladnou, všeobecně obrodnou perspektivu všech tří velkých revolučních výbuchů, jež na vlastní oči zažil, především konečného a nejmohutnějšího v říjnu 1917.

Říjnová revoluce se Blokovì vůbec jevila jako velkolepé rozetnutí osudového gordického uzlu ruských i světových dějin a v souladu s jeho přesvědčením o "hudební podstatě" všeho dobrého a krásného na světě, mu byla "nádherným burácením", vrcholným výrazem "hudby historie", "hudby v lidu", dokonce i "hudbou vesmírné spravedlnosti", "muzikálním" jevem, kterému patří "budoucnost". Za těchto okolností se nelze divit, vplétal-li do jejích básnických apoteóz a apologií obrazy inspirované raně křesťanskými podáními o Ježíši a dvanácti apoštolech, chápal-li ji jako jednorázovou odplatu za všechny křivdy minulosti, jako "rabsky" přímočarou výzvu churavějící, zjemnělé a panské Evropě. Ani tomu, že ji spojoval s utopickou představou brzkého ráje na zemi, opájel se její absolutní alternativou "všechno nebo nic", vkládal do ní naději, že se jí podaří "vyvolat světovou smršť, která zanese do zemí zavátých sněhem teplý vítr a jemnou vůni pomerančových hájů, a jižní stepi vyprahlé sluncem osvěží chladivým severním deštěm".

Tento bezelstně citový a vzrušený přístup mu sice svého času vynesl výtku příliš živelného, anarchizujícího pojetí revoluce, vyvolal výhrady vůči prý nadměrnému důrazu na její eruptivní, bořivé, eventuálně charismatické a nikoli konkrétně konstruktivní složky, vedl k dohadům, zda v jeho případě spíš než "revolučního básníka", "básníka revoluce" nemáme před sebou pouze "básníka píšícího o revoluci". Ve skutečnosti však Blok - a novější sovětská věda to potvrzuje jednoznačně - nejenže jako málokdo dokázal vyjádřit vypjatě heroickou čistotu a dynamiku prvních pořijnových měsíců, nezlomnou vnitřní duchovní energii právě zvítězivší a hned nato smrtelně ohrožené revoluce. Zároveň - či přesněji: už dávno předtím, vlastně už od svých literárních počátků - s obdobnou přesvědčivostí a naléhavostí, nejednou i s obdobnou expresivitou vyjadřoval přece obecný pocit nestability stávajících poměrů, vyslovoval svou verzi hromadného, pro tehdejší stav ruského myšlení

příznačného očekávání jakési nezbytné a rozhodné změny, svým způsobem ji dokonce někdy s obavami, jindy s radostnou důvěřivostí jako by přivolával a už předem vzýval a pozdravoval.

V tom ohledu Blokovo dílo už před rokem 1917 nejen z logiky příslušnosti k téže národní literatuře, ale mnohem hlouběji a zásadněji, celým svým základním smyslem a posláním souviselo s ruskou literaturou sovětské éry, znamenalo - podobně jako například předříjnové dílo Gorkého nebo Majakovského - její vynikající, dosud podmanivý prolog a ouverturu. A Blok sám, i z tohoto hlediska právem pokládáný za směrodatného básnického "představitele epochy", také ani zdaleka nebyl jen všeho si vědomým a nic neretušujícím pěvcem "hrozných roků Rusi", jímavým hlesem hluché prázdnoty, drtivě dusného ticha před bouří. Přinejmenším stejně tak, ne-li především byl přes všechnu spodní tragickou notu svého prorockého lyrismu neméně opravdovým pěvcem "revolučních předtuch", apoštolem "brzkého rozbřesku", "šarlatové záře" příchodu nového života. A tedy průkopníkem, předjimatelem, či - vypůjčíme-li si a příslušně obměníme příléhavou charakteristiku úlohy Antonína Sovy v českém literárním vývoji - Janem Křtitelem ruské socialistické poezie.

MILENA HONZÍKOVÁ

ANTAL STAŠEK A VILÉM MRŠTÍK, DVĚ CESTY NA RUS

Náš vztah k Rusku začal vlastně až naším obrozením, do té doby o něm nemůže být řeči. A podoba, kterou na sebe tehdy vzal, zůstala v podstatě nezměněna. Jaké byly její hlavní znaky?

Především touha přimknout se až k rozplynutí, setřít rozdíly, být pojat do celku, protože češství, to je slovanství a slovanství je Rusko. Vztah k ostatním slovanským národům měl dosti jiný, mnohem věcnější charakter, což platilo na rozdíl od nás, zase o jejich vztahu k Rusku.

Náš vztah byl od samého počátku především emocionální, povrchní a plný nedorozumění, které způsobovala hluboká nechuť vidět věci tak, jak jsou. Stačí povšimnout si až anekdotických historek o českých vlastencích, kteří proplétali ruskými slovy již konstituovaný jazyk ještě v osmdesátých letech (viz vypravování Antala Staška o dr. Braunerovi a jiné), stačí rozčarování z kritického pohledu, který vyvolaly Havlíčkovy Obrazy z Ruska.

Je vůbec zajímavé, že národu, který byl v patnáctém a šestnáctém století dle tehdejších měřítek neobyčejně gramotný a evropsky emancipovaný, se od obrození věší na paty mýty a legendy, které si sám vymýšlí, a které mu zpětně zatemňují rozhled. Nedostatek sebevědomí, sebereflexe a pocitu identity jsme nahrazovali hlasitým přesvědčováním o své dostatečnosti a o neposkvrněnosti vzorů, jež jsme přijali. Rusko bylo jedním z nich.

Skutečně to byl Havlíček, kdo se první podíval na Rusko svýma, konvencí nezaslepenýma očima. Domnívám se, že na otázku, proč jeho Obrazy nevyvolaly ani nadšení, ani zvláštní odpor, by bylo možno odpovědět tak, že se výrazně

nezabývaly naším vztahem k Rusku. Konstatovaly sice nepříjemné poznatky o Rusku jako celku, ale za východiško považovaly prosperující střední stav. A to bylo příjemné.

Značně odlišná situace nastala v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy po osudovém rakousko-uherském vyrovnaní obecné nadšení pro Rusko a zájem o ně ještě vzrostly. V té době k nám ovšem také s překlady ruské klasické literatury začala vpadat dosti jiná ruská skutečnost a nihilisté, anarchisté a slavjanofilové, kteří sem zajížděli, její obraz ještě víc komplikovali.

Antal Stašek navštívil Rusko právě v těchto letech. Odjížděl z domova s pocitem, že musí pryč.

"Pryč z Prahy... pryč z Čech, do ciziny!" (Antal Stašek, Vzpomínky, Borový 1926, str. 383).

Za jakých všech dob a podmínek měli Češi pocit, že musejí pryč?

Odjížděl a domníval se, že nemá nejmenší iluze o tom, kam jede. "...hrozil jsem se nad tím, že nebylo, až na nepatrné výjimky, ruského vynikajícího pokrokového člověka, který by si nebyl odpykal trest vyhnanství na Sibiři."

"Viděl jsem před sebou v duchu zemi tak jako ohromný kriminál, kam by carská vláda byla nejraději strčila nejen ze svých oblastí, nýbrž z celého světa všechny nespokojence." (tamtéž, str. 387-388).

Jeho první rozčarování bylo - z Čechů. Shledal, že - ať už inteligenti, ať řemeslníci či Volyňští Češi - mají o Rusku v podstatě stejné představy jako vlastenci na Ferdinandově třídě, a o jakékoliv opozici v zemi nemají většinou ani potuchy. A navíc ještě nade vším českým, tedy "malým", už také ohrnují nos.

Je jenom pochopitelné, že jedním z prvních Staškových postřehů bylo konstatování, že právě tak jako Rusové z protektorské výšky shlížejí na Čechy a pletou si je tu s Čuchonci, tu je považují za Němce, Německu se ve všem

všudy z hloubi duše obdivují; Německu, této "Gestützte des russischen Hofes", jak pravil Heine. České naděje v ruskou pomoc považoval Stašek za iluzivní, českou znalost Ruska za povrchní a zprávy těch, kteří na Rus zajížděli, za ovlivněné vnějším zdáním a nechápající podstatu jevů.

Druhým, a přes všechno očekávání šokujícím poznáním, byla pro Staška hluboká nedemokratičnost ruské společnosti.

"Bývalo mně s počátku hrozno dívat se na to ponížení lidské důstojnosti, a trvalo hodně dlouho, než jsem tomu zvykl. Takhle viděl anglický mořeplavec Cook před sto-padesáti lety divochy na nově jím objevených Sandwichských ostrovech, jak se před ním jak před vyšší bytostí plazí po zemi. Takovou vyšší bytostí byl tehdy carský úředník."
(tamtéž, str. 406)

Staškovy poznatky z cesty na Rus byly v Praze přijaty s odporem, nebo alespoň s nedůvěrou. Jediní, kdo mu naslouchali, byli Václav Vlček a Jan Neruda. Pravdu totiž v obrozeneckých Čechách na rozdíl od sebeprůhlednějších legend rádi neviděli. Vzpomeňme na tvrdošíjnost bojů o Rukopisy a na Masaryka, který jako by páchal zločinnou svato-krádež. Ani ne tak proto, že falzifikaci vědecky dokázal, ale že o ní veřejně mluvil. Tohle mu vyčítal i Neruda.

- - -

Nemá smyslu, abych demonstrovala vztah Viléma Mrštíka k literárnímu Rusku, jubilant o něm ví mnohem víc než já. Chtěla bych jen zdůraznit, že šlo podle mne opravdu především o vztah literární.

Tak jako tohoto autora výtečných črt a impresionistických obrázků okouzlovaly rozsáhlé romány a eposy Julia Zeyera, tím víc ho fascinovala dokonalá stavba děl ruské klasické literatury, která v jednom století předložila světu jako na podnosu celé Rusko.

Mrštíkova touha vyrovnat se těmto vzorům, jej dovedla až k zoufalé práci na nedokončených Zumrech, jejichž skutečný půvab spočívá v originální drobnokresbě, a kde ztroskotat právě na neschopnosti vytvořit zřetelný románový půdorys.

První Mrštíkovo setkání s ruskou neliterární skutečností přišlo v červnu roku 1896, kdy odjíždí jako korespondent časopisu Politik na Všeruskou výstavu do Nižního Novgorodu. Strávil v Rusku celkem čtyři neděle.

Cesta tedy spadá do samého středu Mrštíkova nejpłodnějšího tvůrčího období. V roce 1893 vydal Santu Luciu, v roce 1894 Stíny, 1895 Maryšu (s bratrem Aloisem) a v roce 1897 Pohádku máje. Z korespondence, kterou psal přímo z cesty nebo bezprostředně po ní (Růženě Vystavělové, Kamprovi, Štolcovi a Ottovi), vyplývá, že na první pohled byl tím, co v Rusku viděl a zažil, velice nadšen, a pak postupně začalo převažovat kritické pozorování. To také zřejmě způsobilo, že byl uveřejněn pouze malý zlomek toho, co Mrštík z cesty napsal, alespoň si už v lednu 1897 stěžuje Herbenovi, že panslavističtí nadšenci intervenovali v Politice proti kritickému duchu jeho fejetonů a vyzdvihovali jednoznačně obdivný Táboorského Týden na Všeruské výstavě. A tak Mrštík práci ani nedokončil.

Rukopis Mrštíkových fejetonů z cesty do Nižního Novgorodu je zachycen na 93 arších papíru velkého formátu, z velké části zachovalých. Je rozdělen do sedmi kapitol:

Rozloučení s domovem /4 str./
Ke Krakowu /9 str./
Polky /4 str./
Czenstochowa /7 str./
Do Moskvy /13 str./
Moskva /32 str./
Nižní Novgorod /25 str./

Rukopis nebyl dosud nikdy otištěn. V německém překladu vyšlo v průběhu roku 1896 líčení cesty Polskem a úvodní dojmy z Nižního Novgorodu.

Lze říci, že oněch 93 stran, právě tak jako všechno ostatní, co Mrštík napsal, je věrným obrazem toho, co Mrštík uměl a neuměl. První čtyři strany (Rozloučení s domovem) slibují vtipné a neobyčejně svižné vyprávění. Nelze ani říci, že další fejetony - Ke Krakowu, Polky a Czenstochowa (celkem dvacet stran) - jsou nezajímavé. Rozhodně ne. Ale s úvodní částí cestopisu mají, bohužel, velice málo společného. Ovšem třináct stránek fejetonu Do Moskvy je zase malý skvost. Kolik konkrétních, drobných, a přitom obecně platných postřehů je tu shromážděno, kolik brilantně formulovaných úvah, kolik humoru a ironie! Jako příklad by stačilo uvést autorovo setkání s "čínovníkem" v kupé vagonu, či vylíčení, co všechno může ruský průvodčí ve vlaku, a co všechno znamená.

Zato v oddíle Moskva čteme pouze po svěžím začátku o zmatku na moskevském nádraží a úvahy o duši ruského izvozcika, už jenom horlení a kárání a navíc čím dál tím víc uniká, že jde opravdu o Moskvu, protože tu Mrštík z nepochopitelných důvodů zeširoka popisuje historický rozvoj Paříže. Poslední oddíl, Nižní Novgorod, to už jsou jen drobníčky bez ladu a skladu. A tím rukopis končí.

Napsala jsem, že podle mne byl Mrštíkův vztah k Rusku především literární. Potvrzuje to svým způsobem i záměr jeho cesty do Nižního Novgorodu. Ale i tak, bylo toto krátké setkání s živou ruskou skutečností přechodem od

nadšeného obdivu ke kritickému nadhledu a rozčarování, což je tak příznačné pro většinu podobných cest na Rus. A reakce byla také stejná. Noviny přestaly fejetony tisknout, protože svým duchem neodpovídaly tomu, co v Praze chtěli slyšet. A byly to německé noviny!

Jaká zvláštní vytrvalost, jaké zarputilé odmítání skutečnosti, a jaký div, že postoje české národní reprezentace, opírající se znovu a znovu o mýty a nikoliv o fakta, měly znovu a znovu tragické následky.

BOHUSLAV ILEK

KOMUNIKACE MILENCŮ V EVŽENU ONĚGINOVI

I

Jde o dva dopisy a dvě ústní repliky.

Dopis Taťány Larinové /3. kap./ a dopis Evžena Oněgina /8. kap./ mají v Puškinově epose významné postavení a vnějšně se vydělují v proudu sledu oněginských strof jako souvislý celek nestrofický. Obsahově mají oba dopisy mnoho společného:

1/ V obou se připomíná osamocenost pisatele, jeho odcizenost v okolí:

T: Nikto menja ne ponimajet. - E. Čužoj dlja vsech.

2/ Oba pisatelé si uvědomují chůlostivost situace, v níž navazují korespondenci:

T: V vašej vole menja prezrenijem nakazat'.

E: Kakoje gordoje prezrenije vaš gordyj vzgljad voobrazit.

3/ Oba naznačují marnost sporu rozumu s vášní:

T: Rassudok moj iznemogajet. -

E: Pylat' - i razumom vsečasno Smirjat' volnenije v krovi.

4/ Oba mluví o trýzni lásky a slzách:

T: Pered toboju slezy l'ju, Tvojej zaščity umoljaju.

E: I, zarydav, u vašich nog Izlit' mol' by, priznan'-ja, peni.

5/ Oba osudově vyhrocují situaci:

T: No tak i byt'... - E: No tak i byt'... vse rešeno.

6/ Oba se odevzdávají do vůle adresáta:

T: Svoju sud'bu Otnyne ja tebe vručaju.

E: Ja v vašej vole I predajus' svojej sud'be.

Tato podobnost není náhodná. Paralelismem formulací představ a citů zdůraznil Puškin paralelismus i rozdílnost situací: Oněgin a Taťána jako by si vyměnili úlohy. Nezřídka při stejném výrazu je motiv jiný:

T: (nadežda) v derevne našej videt' vas, Čtob tol'ko slyšat' vaši reči, vam slovo molvit'...

E: Net, pomnutno videt' vas, povsjudu sledovat' za vami... vnimat' vam... vot blaženstvo

II

Prostota, nehledanost, vyznání důvěřivé duše, výlevy nevinné lásky... atd. - tak shodně charakterizují dopis Taťanin autor eposu i adresát dopisu. Avšak při pozorném pročtení vidíme v dopise dvojí styl. Uvedená charakteristika se hodí na první část dopisu až po slova Net, nikomu na svete Ne otdala by serdca ja. Kdežto v druhé části, od těchto slov, nastupuje jiný styl, nad kterým žasne sám autor /3.31/: Kto jej vnušal...etu nežnost'..., atd. Ja ne mogu ponjat'. Taťána přechází najednou na tykání. Nejen samo setkání s Oněginem, ale přímo manželský svazek s ním se tu staví jako něco osudového. Oněgin byl poslán Bohem jako Taťanin ochránce, zjevoval se jí, mluvil s ní ve snu. Proto se Taťána obrací k minulosti, ke svému snění, a v celém tomto úseku vystupuje Oněgin jako aktivní činitel (gramatický subjekt) a Taťána jako přímý nebo nepřímý objekt: ty mne poslan Bogom...ty ochranitel' moj... ty v snoviden' jax mne javljalsja...tvoj čudnyj vzgljad...tvoj golos... Místo přímého tvrzení v dalším nastupují otázky: Ne pravda l'? Ja tebjja slyšala...Ne ty li mel'-knul...? ne ty l' slova nadeždy šepnul? I když pro Taťanu jsou to řečnické otázky, jistý podíl pochyb v nich je a jasně se ty pochyby promítají v alternativě : Kto ty, moj angel li chranitel' Ili kovarnyj iskusitel'?...Obman neopytnoj duši? - Celý tento úsek má elegický nádech a jeho

elegičnost je umocněna i ve výraze několikerým rýmovým opakováním koncovky -aju, -alsja a zejména -ala (elegickou tonálnost konc. -ala připomněla S. Mathauserová v jiné souvislosti). - Teprve v předposlední řádce dopisu se Taťána vrací ke střízlivému vykání: mne porukoj vaša čest'.

Co se v této druhé části dopisu předkládá jako bezprostřední, nepřipravený výlev horečných citů, je ve skutečnosti prosyceno reflexy z četby, jež jsou pro genezi dopisu zvlášť důležité a jsou připomenuty autorem v II. kap. a začátku kap. III: Ona vľjubljalasja v obmany i Ričardsona i Russo /2.29/ ... Duša ždala - kogo-nibud' /3.7/ I doždalas'...Otkrylis' oči, Ona skazala: eto on! /3.8/ Teprve ona s kakim vniman'jem Čitajet sladostnyj roman /3.9/ ...Všechny šťastnou silou snění procítěné představy blouznící dívky splynuly v postavě Oněgina.

A tu se dovídáme /3.10/, že už v tomto vzrušeném opojení vznikl koncept dopisu: T. Vzdychajet, i sebe prisvoja Čužoj vostorg, čužuju grust', V zabven' je šepčet naizust' Pis'mo dlja milogo geroja.../3.10/. Tím se také vysvětluje, proč básník vydává text Taťanina dopisu za neúplný překlad francouzského originálu. Zbytečně bychom v něm hledali stopy francouzské interference, "milé galicismy" /3.29/. Strastnoj devy inoplemennyje slova /3.30/ jsou tedy míněna spíš jako celkový styl druhé části dopisu /Kto jej vnušal umil'nyj vzdor?/. Básník marně předstírá, že předkládá čtenáři s živou kartinou spisok blednyj. Už sama stavba dopisu ho usvědčuje. Dopis není sice členěn stroficky, nýbrž na tematické odstavce, avšak přesto v dopise prosvítá oněginská strofa zřetelně na třech místech. (Rovněž v Oněginově dopise představuje retrospektivní úryvek úplnou oněginskou strofu, ovšem příznačně v převráceném sledu : napřed oba tercety, pak oba kvartety.)

III

Přes shodu v jednotlivých motivech a formulacích se dopis Oněginův podstatně liší od dopisu Taťánina. Taťána ví, co chce, a říká to jasně: ja tvoja. Oněgin píše svůj dopis a neví, co chce, co může chtít: Čego choču? S kako-ju cel'ju Otkroju dušu vam svoju? Na dopise je patrná neucelenost, úryvkovitost. Na všem leží vědomí viny a pocit zmarnění. Vyznání blaženosti z letmých styků s Taťánou je vystřídáno tušením blízké smrti a hned nato zoufalstvím neukojené milostné posedlosti (ja lišen toho...). Přitom si je Oněgin vědom společenské choulostivosti svého dvoření Taťáně a snaží se vyvrátit jakékoliv její podezření. Rozháranost se projevuje i v rytmicko-syntaktické stavbě verše: na 60 veršů připadá 13 přesahů, tj. jeden přesah na každých 4-5 veršů (v dopise T. 1 na 10 veršů!). V podstatě je tu jen Oněginova vášeň, Taťána se jako aktivní činitel ztrácí a je exponována jen jako předmět-přímý nebo nepřímý: videt' vas...vnimat' vam...pred vami zamirat' ---. Po jejích citech se Oněgin vůbec neptá. Dojem jisté všeobecnosti předmětu vášně je zvýšen i vysokou frekvencí nejabstraktnějšího slovesného tvaru - infinitivu, v 60 verších je 17 infinitivů. Oněginův dopis, označený jím jako "pokorná prosba", je ve skutečnosti výrazně agresivní a égocentrický, pravý opak altrocentrického dopisu Taťánina. Jeho vyznání je nadnesené a dělá dojem prázdného gesta: ja lišen toho - jako by měl samozřejmé právo na Taťáninu lásku!...sud'boj otsčitannyje dni...kogda by vy znali, kak užasno Tomit'sja žaždoju ljubvi, Pylat'...ja sam sebe protivit'sja ne v silach bole; vse rešeno.

Avšak rozhodnuto bylo i pro Taťánu. Nemohla přece upřímnou odpověď na takový dopis (a na oba další) svěřit papíru, musila vyčkat rozmluvy mezi čtyřma očima. A k té došlo při nenadálé Oněginově návštěvě. Tím se dostáváme k replikám na dopisy.

IV

Jestliže v případě dopisů se mohl básník odvolávat na zachovaný text (Pis'mo Tat'jany predo mnoju...3.31), musí v případě ústních replik, jež byly předneseny beze svědků, přijmout pozici vševědouceho autora. Proto je podává stejnou formou jako ostatní části autorského pásma, tj. formou oněginské strofy (ovšem v úvozovkách jako přímou řeč). To je odlišuje od dopisů, reprodukováných souvislým textem. Je tu však i další odlišnost: zatímco mezi oběma dopisy nacházíme jistou paralelnost, jakousi ozvěnovost formulací, mají obě repliky po té stránce málo shody. Pro zdůraznění závažnosti jsou obě monologické rozmluvy při setkání uvedeny dlouhým mlčením.

Ústní odpověď Oněginova na Taťanin dopis je v básni označována jako lekce, poučení. Není to označení zcela přesné. Oněgin sám mluví o přiznání bez umělosti, o zpovědi. Oba tyto aspekty - zpověď i poučení - skutečně v jeho projevu nalézáme. Pokud jako krajní individualista mluví o svých citech, názorech na lásku a na manželství, je to zpověď. Kde přechází k obecným úvahám o manželství a radí "mladé děvě" : ...učites' vlastnovat' soboju... lze to označit jako poučování. Puškinova závěrečná klasifikace Tak propovedoval Evgenij navazuje právě na tento poslední odstavec.

Je ovšem zřejmé, že Oněginův projev jako celek dělá dojem promyšleného řečnického výkonu s klasickou stavbou: 1 úvod, captatio benevolentiae 2 hlavní téma, náznak možnosti sňatku (syntakticky kondicionál s paralelismem podmíněčných vět) 3 argumentace proti, ad personam (No ja ne sozdan...) 4 rozvedení konkrétní argumentace do obecných poloh (Čto možet byt' na svete chuže...) 5 návrat k hlavnímu tématu: možnost jiného sňatku pro Taťanu (Poljubite vy snova...) + konečné mravní naučení. - Pro tento řečnický ráz vane z Oněginova projevu jistý chlad,

i když jeho projev je míněn upřímně. Svou vyrovnaností je jeho ústní projev opakem horečné neuspořádanosti jeho dopisu.

V

I Taťána dlouho mlčí, když Evžen kleče u jejích nohou vášnivě líbá její bezvládnou ruku. Její první tiše pronesená slova jsou rozkazem (Dovol'no, vstan'te!) a vytyčují směr další rozmluvy. Taťána je hluboce dojata, ale v jejím projevu je i rozhodnost a vyrovnanost. Příznačná je vysoká frekvence otázek - je jich tu třináct - a tázací věty zaplňují téměř třetinu projevu. Svými otázkami nutí Taťána Oněgina, aby se znovu vmyslí do složité situace jejich první rozmluvy a připomenul si drsný chlad své tehdejší odpovědi, zároveň však ve svých otázkách vyslovuje pochyby o podstatě jeho nynějšího vztahu k ní. Jsou tu rozvedeny pochyby vyjádřené kdysi v jejím dopise slovy kovarnyj iskusitel'. I stavba je paralelní:

T. dopis

T. ústní odpověď

Ne pravda l'?

Ne pravda li?...
172

Ne ty li.....?

Ne potomu l'?...
173

Ne ty l.....?

Ne potomu l'?...
174

Jestliže ve svém dopise nechávala Taťána otázku skutečných záměrů Oněginových otevřenou (Moi somnenija razreši...), ve své promluvě Oněginovo okázalé dvoření odsuzuje jako duchovní malost a otročení nicotnému citu. O svých citech a vztazích mluví s krajní upřímností. Staví do protikladu svůj úspěch ve vysoké společnosti, kterou pohrdá (nabubřelost, pozlátka, veteš maškarády) a skromné prostředí svých dívčích let, idealizované v elegických vzpomínkách. Střízlivě hodnotí své rozhodnutí provdat se bez lásky (dlja bednoj Tani Vse byli žrebiu ravny...), dovolává se hrdosti a cti Oněginovy a přerušuje s ním další

styky (Ja vas prošu, menja ostavit'). Lakonicky uzavírá básník tuto poslední rozmluvu: Ona ušla. Stoit Evgenij, kak budto gromom poražen....

V Taťanině promluvě není ani stopy po nějaké řečnický promyšlené výstavbě a tím kontrastuje s promluvou Oněginovou. Na druhé straně svou draze vykoupenou vyrovnaností stojí v kontrastu i proti bouřlivému zmatku citového vzrušení v Oněginově dopise. Proti úpornému, do poslední chvíle vystupňovanému úsilí Oněginovu dosáhnout svého stojí odhodlaná resignace Taťanina. Je rozhodnuto s konečnou platností. Avšak přece jen nemůžeme nechat bez povšimnutí jeden důležitý styčný bod obou ústních projevů: je to přiznání k lásce, vyznávané s vědomím, že ji nelze dále realizovat! Ja vas ljublju, říká Oněgin, no ja ne sozdan dlja blaženstva. - Ja vas ljublju, přiznává se Taťana, no ja drugomu otdana.

VI

V souhrnu dostáváme toto schéma komunikace milenců v EO.

Výchozí komunikační situace: Na zapadlém venkově pod vlivem četby si Taťana vytváří ve svém snění představu milovaného muže, který ji vysvobodí z prostředí jí cizího. Tento ideál se konkretizuje v Oněginovi, odlišném od lidí, kteří ji obklopují. Taťana sprádá myšlenky o ideálním manželském svazku a pod vlivem četby koncipuje a uloží v paměti dopis. Komunikace pak probíhá tak, že na dopis následuje ústní odpověď, přitom na každého z partnerů připadá jeden dopis a jedna promluva. Mezi ústní odpovědí Oněginovou a jeho dopisem uplyne několik let. Po návratu z dalekých cest se úlohy obracejí, situace je jiná. Oněgin, který odmítl Taťanu, uchází se o její lásku, oslněn jejím zjevem ve vysoké společnosti. V komunikaci jsou vztahy lásky spjatý s otázkami životních osudů, svobody a nutnosti.

1. Taťána se odhodlá, napíše Oněginovi dopis, vyznává mu svou lásku a touhu získat ho za manžela. V manželství vidí východisko z tísnivého prostředí.

2. Oněginova ústní odpověď na dopis. Oněgin je dojat jejím vyznáním, ale nechce ztratit svou "pochybnou" svobodu.

3. Oněgin v dopise odhaluje své "tajemství" - lásku k vdané Taťáně, naléhá o slitování a uchází se o její přízeň. Uznává, že se osudně zmýlil, když dal volnosti přednost před štěstím.

4. V ústní odpovědi odmítá Taťána jeho záměry jako nedůstojné čestného muže. Přiznává, že ho dosud miluje, ale rozhoduje se pro spoutanost konvencemi, společností, do níž vstoupila svým sňatkem.

JURAJ KOPANIČÁK .

K MANŽELSKEJ TRAGÉDII LEVA TOLSTÉHO

Denníky Leva Tolstého svedčia o tom, aké hlboké výčitky svedomia prožíval geniálny spisovateľ pre svoj nespútany život. Aj v intímnej sfére bol Tolstoj neobyčajne rozpornou osobnosťou. Stále v ňom zápasili dve krajné tendencie - vášnivá túžba po zmyselnom ukájaní s úpornou snahou osedlať vôľu a žiť ako panic. Zaujímavé, že Tolstoj nespájajal lásku s ideou manželstva, naopak, manželstvo chápal ako vhodný liek proti nemravnosti. Preto na slobodné ženy sa skoro začal pozeráť z hľadiska ženby, hodnotil ich zo všetkých strán, analyzoval ich duševné vlastnosti a zvažoval, či by boli schopné poskytnúť mu tiché rodinné šťastie. Analytickým umom prenikal do duší a všade nachádzal niečo, čo ho odrádzalo od rozhodného kroku a bránilo mu zahoriť skutočnou láskou. Tolstoj si uvedomuje, že analýza zabíja lásku, a začína pochybovať vo vlastnú schopnosť milovať. A má pravdu: analytik nie je schopný lásky. Zmieta sa, vrhá sa od ženy k žene, zo dňa na deň mení svoje hodnotenie tej istej ženy a nie a nie nájsť ženu, ktorá by mu bola schopná poskytnúť ilúziu lásky. Teda tá istá vlastnosť, ktorá mu pomohla vyšvihnúť sa do závratnej výšky v umeleckej tvorbe, dlho mu znemožňovala prežiť najkrajší cit, ktorý dáva život smrteľníkom, a neskôršie mu ho navyždy odňala a aj ona prispela k rozvráteniu rodinného šťastia. A preto sa aj po preštudovaní jeho denníkov možno právom pýtať, či to bola naozaj láska, čo ho priviedla do manželského prístavu, alebo či to bola len chvíľková slabosť starého mládenca, ktorý svoju túžbu po láske omylom pokladal za samu lásku.

Prvé dojmy z manželského života Tolstoj verne zachytil v Anne Kareninovej v postave Levina ako mladoženáča. Na každom kroku ho čakalo rozčarovanie, lebo sa mu rozpa-

dávala vysnená idyla, ale súčasne nachádzal nové, nečakane čaro. V listoch grófke A.A. Tolstej a básnikovi Fetovi rozpráva o svojom šťastí, ktoré sa vôbec nepodobalo rodinnému šťastiu, aké si predstavoval pred svadbou. Pár dní po svadbe sa odohrala prvá manželská scéna a odrazu mu začalo byť smutno, že i jeho manželstvo sa podobá tisícom iných, že aj jeho manželský život sa skladá z tých istých drobných malicherností, ktorými predtým tak opovrhoval a ktoré teraz proti jeho vôli nadobúdajú neobyčajný význam. Teda prvá kolízia, ktorá vnášala disharmóniu do manželského života, bol konflikt medzi idealizovanou predstavou rodinného šťastia a tvrdou prózaickou realitou. Táto kolízia je zvyčajným javom vo všetkých manželstvách, keď sa brúsia povahové hrany a uvádzajú sa do súladu odlišné návyky a záľuby. Ani v prípade Tolstého manželstva táto kolízia nehrozila katastrofou, iba regulovala idealizáciu a napomáhala formovaniu realistického náhľadu na lásku a na manželské spolunažívanie.

Oveľa nebezpečnejšia bola kolízia charakterov a temperamentov. V porovnaní s manželom Sofia Andrejevna bola podstatne chladnejšia. Ani nie mesiac po svadbe si do denníka zapísala: "Také odporné sú mi všetky telesné prejavy." Počas tehotenstva táto jej chladnosť prerástala často do otvoreného protestu, ktorý sa vekom stále prehľboval. Odlišnosť ich temperamentov sa spájala s odlišnosťou ich pováh a s priamo protikladným zameraním ich životnej energie. Pri spoločnom krbe sa stretli tridsaťštyriročný životom skúsený muž, ktorý v manželstve hľadá vhodné podmienky pre uplatnenie svojej tvorivej energie, a osemnásťročné dievča, ktoré v manželstve vidí možnosť realizácie svojich snov o duševnej láske; pre neho je manželstvo prostriedkom, pre ňu cieľom. Preto on hľadá v manželke milenku, priateľa a pomocníka a životnú náplň mu poskytuje čínorodá práca, zatiaľ čo pre ňu je životnou náplňou samo manželstvo. Kým niet detí, jej pozornosť sa upína výlučne naňho, on je pre ňu všetkým, a žiada, aby aj ona bola pre neho všetkým.

On so svojím analytickým umom chápe lásku ako doplnok a korenie spoločného života s priateľkou a pomocníčkou a v súlade s tým vášň oddeľuje od ostatných manželských vzťahov. Aj ona oddeľuje vášň od manželských vzťahov, lenže na rozdiel od neho nepovažuje ju za prejav lásky, ale za zlo, nepríjemne narušajúce jej predstavu o idealizovanej a vysnenej vznešenej láske, ktorú chápe ako súzvuk duší. V tejto kolízii klíči zárodok budúcej manželskej tragédie. U každého z manželov sa táto kolízia prejavuje svojrázne. Sofia Andrejevna je žiarlivá; žiarli na Aksinju, s ktorou mal Tolstoj pred svadbou pomer, žiarli na celú manželovu minulosť, na všetky ženy, ba aj na vlastnú sestru Taťjanu, žiarli aj na jeho duševnú prácu, ktorá jej ho odníma. Lev Nikolajevič je zasa podráždený, nervózny, sám so sebou nespokojný. Manželstvo samo o sebe a obzvlášť Sofia Andrejevna vyžadujú od neho zvýšenú starostlivosť o hospodárstvo, ale hospodárenie, ktoré má zveľaďovať rodinné šťastie, ho odvádza od literárnej práce, ku ktorej sa cíti byť povolaný, a tak pred ním vyrastá antagonistický rozpor medzi egoisticko-rodinnými záujmami a záujmami spisovateľa a verejného činiteľa.

V júni 1863 sa Tolstým narodil prvý syn Sergej. Za ním v krátkych prestávkach prichádzajú na svet ďalšie deti: v októbri 1864 dcéra Taťjana, v máji 1866 syn Ilja, v máji 1869 syn Lev. Sofii Andrejevne sa naplnil život a pribudli nové milé starosti. Stala sa z nej dobrá mať v tom najkrajšom slova zmysle: materinská nežnosť, obetavá starostlivosť a určitá exaltovanosť sa v nej spájali s gazdovlivou šetrnosťou, pedagogickým taktom a intelektuálnymi záujmami. Lev Nikolajevič s uznávaním hodnotí tieto jej kvality a v jeho vedomí sa vytvára nový vzťah k manželke i k žene vôbec: nad všetky hodnoty stavia materinstvo a nad ženu matku. Odteraz sa mení aj jeho vzťah k láske. Zmysel telesného styku už nevidí v ukájaní vášne, ale mu prikladá služobnú funkciu ako prostriedku na vytváranie rodiny. Tak sa v rodine Tolstých prehĺbuje ilúzia lásky a nastupuje obdobie opravdového ro-

dinného šťastia. 16. apríla 1868 Tolstoj píše v denníku: "Spokojný a šťastný, ako je to len možné, aj vo vonkajších životných podmienkach, aj v práci, aj v rodine." Aj listy, ktoré si manželia v tom období písali, sú plné nehy, porozumenia a dôvery. Sofia Andrejevna pri všetkých starostiach o deti a domácnosť sa živo zaujíma o manželovu prácu na románe *Vojna a mier* a pomáha mu najmä prepisovaním. Manželskú idylu zriedka zvlňujú prejavy žiarlivosti a drobné nedorozumenia.

Podľa svedectva Leva Nikolajeviča a Sofie Andrejevny ich vzájomné vzťahy sa začali priostrováť po narodení piateho dieťaťa - dcéry Márie (narodila sa vo februári 1871). Sám Tolstoj v zápise 7.VI.1884 hovorí, že v tej dobe "praskla struna" a on pochopil svoju opustenosť. Ale podľa denníkov a korešpondencie o začiatku manželskej krízy sa ešte nedá hovoriť. K najvážnejšiemu rozporu dochádza roku 1874, keď Lev Nikolajevič začal zanedbávať prácu na románe *Anna Kareninová* a viac sa venoval aktivite v prospech roľníckeho ľudu. Sofia Andrejevna protestuje proti tomu, v listoch sestre Taťjane sa sťažuje, že rodina rastie a Lev Nikolajevič sa nestará o jej hmotné zabezpečenie, že redakcie čakajú na ďalšie pokračovanie románu a Lev Nikolajevič nedbá na jej dohováranie. A naozaj, rodina Tolstých má tendenciu ďalej sa rozrastať. Roku 1872 sa narodilo šieste dieťa syn Peter, ktorý v nasledujúcom roku zomrel, v apríli 1874 sa narodil syn Nikolaj, ale aj ten o rok zomrel. Tento nesúlad však netrvá dlho. Po smrti syna Nikolaja sa Lev Nikolajevič s novou energiou pustil do práce. Sofia Andrejevna sa úplne zmierila a výborne pomáhala manželovi a pri bežných povinnostiach gazdinej a matky vyučovala ešte v jasnopolianskej škole.

Existenciu manželskej krízy v tomto čase popiera aj obsah *Anny Kareninovej*, jedného z najsubjektívnejších Tolstého diel. *Anna Kareninová* je v podstate oslavou manželstva, a autobiografický ráz sujetovej línie, spojenej s postavou Levina, presvedčivo dokazuje, že k tejto oslave

manželstva a materинства ho inšpirovala vlastná životná skúsenosť. Práve v Anne Kareninovej Tolstoj definitívne vybojoval zápas dvoch protikladných náhľadov na lásku: láska - cieľ contra láska - prostriedok. Podľa Tolstého názoru Anna porušila mravný zákon nie tým, že šla za Vronským, ale tým, že ženu-milenku povýšila nad ženu-matku. Kladný princíp Tolstoj vtelil do sujetovej línie Levin - Kitty a do monumentálneho obrazu materинства v postave Dolly Oblonskej. A to bol obraz reálneho manželstva Tolstých. Lev Nikolajevič akútne pociťoval veľkú odlišnosť, ktorá ho oddeľovala od Sofie Andrejevny nielen čo do veku, ale hlavne vo sfére intelektuálnej a povahovej, lenže práve spomínaný náhľad na poslanie lásky a manželstva, umocnený pocitom mravnej zodpovednosti, pomohol mu preklenúť túto priepasť.

Celkový obraz manželského života Tolstých v tomto období by nebol úplne pravdivý, keby som zamlčal dôležitú skutočnosť, ktorá potvrdzuje možnosť existencie manželskej krízy. Sofia Andrejevna sa v listoch sestre Taťjane často sťažuje, že je smutná, opustená, že sa jej cnie; aj v denníkových zápisoch vyjadľuje niekedy depresívnu náladu. Keďže v manželskom živote nenachádzame také reálne fakty, ktoré by mohli byť príčinou týchto duševných stavov, hádam bude správne hľadať ich zdroj v samej psychológii Sofie Andrejevny. Snáď významnú úlohu pritom mala jej ustavičná prepracovanosť: starala sa o deti, a ako vieme, v tej dobe ich bolo už neúrekom, bývali choré, ba aj umierali, čo muselo hlboko ovplyvniť duševný stav takej obetavej a vrele milujúcej matky; Sofia Andrejevna bola zároveň veľmi starostlivou gazdinou a postupne celé hospodárstvo prechádzalo do jej rúk. Okrem toho Sofia Andrejevna bola manželovi usilovnou pomocníčkou - mnohokrát mu prepisovala rukopisy a osobne sa zapojila do pedagogickej práce v jasnopolianskej škole. Táto obdivuhodná aktivita vyžadovala vypätie všetkých fyzických a duševných síl. A ak uvážime, že všetku túto prácu vykonávala žena psychicky labilná a nevyrovnaná,

náchylná k hystérii a iným duševným chorobám, čo sa prejavovalo od mladosti, niet sa čo diviť prejavom depresie.

Depresívne stavy Sofie Andrejevny mohli mať však ešte iný zdroj. Od dôb práce na Vojne a mieri Leva Nikolajeviča neopúšťa duševné napätie, ktoré bolo sprievodným javom jeho úporného hľadania nového životného programu s novou filozofiou a novým svetonázorom. Sofia Andrejevna ako hlboko milujúca a neobyčajne citlivá žena so znepokojením pozoruje manželov nepokoj, tuší, že sa v jeho duši odohráva čosi osudové, nevie, čo je to, ale bojí sa toho. Túto moju domnienku dostatočne presvedčivo podopiera zápis v denníku 18. augusta 1871. Sofia Andrejevna s obavami hovorí o manželovej "sklíčenosti a beznádejnosti" a bojí sa, aby i ju do nich nezaťahol.

Obavy Sofie Andrejevny neboli neodôvodnené. Zápas o nový svetonázor v Tolstom vyvrcholil v rokoch 1877 - 1879. Pre Tolstého boli to mučivé roky hľadania zmyslu vlastného života a práce, horúčkovitého riešenia filozofických a náboženských problémov boha, smrti, životného zmyslu a t.d. Všetky tieto osudové otázky Tolstoj ríši nie v čisto filozoficko-náboženských polohách, ale predovšetkým ako problémy vlastnej životnej praxe a hľadá odpoveď na otázku, ako žiť. Aj keď Tolstého život navonok nevybočuje zo starých koláží, ešte vždy sa stará o hospodárstvo, venuje sa pedagogickej činnosti, dokončuje Annu Kareninová, vzniká určité napätie medzi manželmi. Sofia Andrejevna sa bezradne pozerá na duševné muky milovaného muža, ale pochopiť ho nevie a nemôže; nevie si vysvetliť jeho ustavičnú zachmúrenosť, nemá rada jeho pochmúrne myšlienky a nálady, chce ho mať zábavného a veselého a netuší, že je na pokraji zúfalstva. Lev Nikolajevič naďalej prechováva k žene priateľské city, ale súčasne si veľmi jasne uvedomuje, ako sa mu duševne stále viac vzdáľuje. Vidí v nej ženu, teda človeka, ktorý je egoisticky založený a nemôže pochopiť vyššie ideály, ku ktorým smeruje on, preto svoju osamelosť považuje za prirodzený jav. Do tejto situácie zasiahla

udalosť, ktorá vyostрила ich vzťahy. Roku 1877 Sofia Andrejevna znovu otehotnela; pretože ťažko znášala pôrod, a najmä kojenie jej vždy spôsobovalo veľké utrpenie, chcela prerušiť tehotenstvo. Došlo k ostrému konfliktu. Lev Nikolajevič ostro protestoval a prvý raz ho napadla myšlienka na rozvod. Pôrod šťastne prebehol, narodil sa syn Andrej a manželský život sa prechodne ustáľuje, lenže trhlina už ostáva.

Roku 1879 sa definitívne formuje Tolstého nový nábožensko-filozofický svetonáhľad, ktorý od základu mení Tolstého vzťah k rodine a manželke. Nový svetonázor a nový vzťah k rodine bol v hlbokom rozpore s náhľadom a životnou praxou Sofie Andrejevny.

Z hľadiska nového svetonázoru Tolstoj podrobuje kritike všetky "večné" hodnoty. V prvom rade začal dôsledne zatracovať súkromné vlastníctvo. Znenávidel štát, pretože stál na stráži tohto súkromného vlastníctva. Odsúdil vedu, lebo podporovala nadvládu kapitálu. Dôsledne začal zatracovať vládu sexu a preto znenávidel aj manželstvo ako pokrytecký plášť nemravnosti a konzervatívneho ochráncu súkromného vlastníctva. Stal sa nepriateľom cirkvi, lebo ochraňovala násilie a posväcovala vládu sexu. Tak Tolstoj zavrhol celé súčasné spoločenské zriadenie so všetkými jeho ustanovizňami a vytváral nové náboženstvo lásky k bližnému bez boha a bez kléru. Hlavným jeho cieľom sa stáva "oprosenie" a hlavným prostriedkom k nemu sebazdokonaľovanie.

Tolstoj ako človek neobyčajne dôsledný, nekompromisný a obdarený pomerne silnou vôľou nemohol ostať len pri teórii. Všetky svoje teoretické náhľady považoval za návod k životnej praxi a začal ich uplatňovať v živote. Tak došlo k ostrému konfliktu dvoch životných preštáv - Sofie Andrejevny a Leva Nikolajeviča.

Prvé roky po prelome uplynuli bez vážnejších konfliktov a scén, ale obaja si uvedomujú výrazné ochladenie

vztahov. Roku 1881 Sofia Andrejevna nalieha, aby sa presťahovali do Moskvy, Lev Nikolajevič nesúhlasí, nakoniec neochotne ustupuje. V jeseni Sofia Andrejevna čaká ďalšie dieťa a preto Lev Nikolajevič prichádza do Moskvy k rodine. 31. októbra sa narodil syn Alexej, ale k zbliženiu medzi manželmi nedošlo. Naopak, v Moskve si Tolstoj ešte viac uvedomuje svoju osihotenosť a rozpor medzi jeho novými náhľadmi a prostredím, v ktorom so svojou rodinou žil. Roztržka sa prehlbuje roku 1883, keď Sofia Andrejevna znovu otehotnela. Jej protest proti tehotenstvu hraničí priamo so zúfalstvom. Medzi tým Lev Nikolajevič sa stále viac izoluje, záujmy manželky a rodiny sú mu stále cudzejšie, uzatvára sa do seba a "oproštuje sa". Sofia Andrejevna mu vyčíta, že sa vyhýba rodine, lebo väčšinu roka trávi sám v Jasnej Polane, že sa nezaujíma o deti a ich blahobyť a najmä, že naďalej trvá na obvyklých formách manželského života, hoci jej je citovo cudzí. Dochádza k ostrým konfliktom a scénam. Zdá sa, že významným faktorom prehlbovania krízy bol chorobný stav Sofie Andrejevny, ktorá upadla do hystérie. V prvej polovici 1884 roku bolo možné ešte dúfať, že ide o prechodný stav počas tehotenstva, ale úľavu nepriniesol ani šťastný pôrod, keď sa v júni narodila dcéra Alexandra. Zloba a hystéria vyvolávajú v Tolstom pochopiteľný odpor a podráždenosť. Pod ich vplyvom si vytvára nový náhľad na manželstvo ako na zväzok, založený na princípoch vnútornej lži, a píše novelu Smrť Ivana Iljiča, v ktorej prvý raz vyslovuje svoj tvrdý ortiel nad manželstvom a rodinou. Nevidí v nich už nič cenné, len reťaz lží a pokrytectva. Pomery v rodine začínajú byť neznesiteľné, roztržka medzi manželmi je už úplná, hoci každý z nich ešte dúfa, že sa ten druhý zmení. Preto búrlivé obdobia zloby a podráždenia sa rýchle striedajú s krátkymi obdobiami zmierenia. Z listov oboch cítiť hlboký smútok, niekedy až beznádejnosť. Leva Nikolajeviča zvlášť ztrápi morálny vývoj rodiny, za ktorý obviňuje Sofiu Andrejevnu. Vidí, že jeho vplyv na rodinu je aj bude minimálny, pretože Sofia

Andrejevna jeho nové názory považuje nielen za škodlivé, ale za nenormálne a všemožne sa usiluje diskreditovať ich v očiach dospievajúcich detí. Preto Lev Nikolajevič stále častejšie pomýšľa na rozvod alebo na útek z domova. Už roku 1888 sa črtá rozdelenie rodiny: na otcovej strane je iba dcéra Maša, ostatné deti sú na strane matky. Od toho istého roku sa datuje nevraživosť Sofie Andrejevny k všetkým prívržencom Tolstého učenia, najmä k jeho priateľom V.I. Alexejevovi, I.B. Fernermanovi a V.G. Čertkovovi.

Lev Nikolajevič v túžbe po pokoji a tichej práci krátko po narodení posledného dieťaťa, syna Ivana v marci 1888 odchádza sám do Jasnej Poľany. Prehlbuje sa jeho záporný vzťah k manželstvu, ktoré považuje za morálny úpadok. Ak doteraz pohlavný styk bol ochotný ospravedlňovať plodením detí, odteraz telesná stránka lásky ho privádza do úžasu. Pod dojmom tohto náhľadu na lásku a manželstvo píše Kreutzerovu sonátu.

Nekompromisne odmietavý postoj k láske bol v príkrom rozpore s jeho temperamentnou osobnosťou a odmietavý vzťah k rodine a manželstvu do hlbky duše urazil Sofiu Andrejevnu. To bol ďalší olej na oheň, kto požieral rodinné šťastie a osobný pokoj Leva Nikolajeviča. Asketa nepremohol bašibuzuka, temperament sa rezolutne dožadoval svojho a tento protiklad bol zdrojom nových duševných múk, ktoré prehlboval ešte pocit hanby pred ľuďmi a vlastným svedomím. 6. augusta si zapisuje do denníka: "A čo ak sa nám ešte narodí dieťa? Buďe mi hanba najmä pred deťmi. Vypočítajú si, kedy sa to stalo, a prečítajú, čo som práve v tej dobe písal. Tak sa hanbím a tak mi je trápne..." A Tolstého temperament ako na zlosť ešte aj v sedemdesiatke dosahoval povážlivých rozmerov. Je pravdepodobné, že nové silné vzplanutie pohlavnej vášne vyvolala v Tolstom žiarlivosť na hudobného skladateľa a interpretu Tanejeva, ktorý Sofiu Andrejevnu utešoval svojou hrou po smrti najmladšieho syna. Svoje nadšenie k hudbe Sofia Andrejevna preniesla na osobu Tanejeva a tento "román" trval temer tri roky.

Pravda, bol to svejrázny "lúboštný román", lebo šlo o — lásku čisto duševnú a nemôže byť ani len pochybnosť o — porušení manželskej vernosti. A koniec koncov ak vôbec možno hovoriť o lúboštnom románe, potom láska bola určite iba jednostranná a pravdepodobne Tanejev ani netušil, že by mohol byť predmetom lásky; v moskovskej spoločnosti bolo všeobecne známe, že bol úplne ľahostajný k ženám. Napriek tomu však exaltovaný vzťah Sofie Andrejevny k Tanejevovi sa čoskoro stal obecné známy, bol nepríjemný celej rodine a zvlášť tragicky ho prežíval Lev Nikolajevič. Sofia Andrejevna dobre vedela, že jej vzťah manžela depri- muje, že Lev Nikolajevič prežíva veľké muky, ale zdráhala sa prerušiť svoje styky s Tanejevom, navyiac svojím ľahostajným postojom k dramatickému prožívaniu manžela a hysterickou škodoradosťou zabíjala v Tolstého duši poslednú nádej na možnosť zlepšenia manželských vzťahov. Nie div preto, že sa Tolstoj definitívne utvrdzuje v zápornom vzťahu — nielen k Sofii Andrejevne, ale zaneviera na ženy vôbec a považuje ich za akýsi nižší druh ľudí, rozumovo a morálne menejcenných. Pod dojmom týchto duševných útrap v Tolstom silnie túžba ujsť z domova. Prvý raz oznámil svoje rozhodnutie rozlúčiť sa s rodinou v decembri 1885, druhý raz sa rozhodoval v júni 1897, keď napísal Sofii Andrejevne na rozlúčku dva listy, z ktorých sa zachoval iba jeden, datovaný 8. júnom 1897, z ktorého citujem: "Druhá Soňa, už dávno ma trápi rozpor medzi mojim životom a mojou vierou. Nepodarilo sa mi zmeniť Váš život a Vaše zvyky, ktorým som Vás sám naučil. Doteraz som nemohol od Vás odísť, lebo som sa nazdával, že stratím aj ten nepatrný vplyv na deti, kým sú malé, a že Vám to bude nepríjemné. Ale ďalej už nevládzem žiť tak, ako som žil celých čestnásť rokov; zápasil som s Vami, dráždil som Vás a sám som vyhľadával pokušenie, na ktoré som si zvykol a ktoré ma obklopovalo. Nevládzem už a teraz som sa rozhodol urobiť to, čo som už dávno chcel: — odísť... Môj odchod nie je dôkazom, že by som bol s Tebou nespokojný. Viem, že si nemohla, doslova nemohla a nemôžeš

zmeniť svoj život a prinášať obete tomu, čo necítiš. A preto Ťa neodsudzujem, naopak, s láskou a vďačnosťou spomínam na celých tridsaťpäť rokov nášho spoločného života..."

Tolstoj neodovzdal ten list žene, do rúk sa jej dostal až po jeho smrti. Z listu je zrejmé, že Tolstého rozhodnutie bolo dosť pevné, preto sa logicky natíska otázka, prečo ho náhle zmenil a ostal doma. Iste veľký vplyv na jeho rozhodovanie mal hlboký súcit so Sofiou Andrejevnu, lebo sa nazdával, že jej záporné povahové vlastnosti sú dôsledkom jej duševnej choroby. Možno však predpokladať aj druhú príčinu. V tom čase Sofia Andrejevna ešte stále bola v zajatí svojej náruživosti k Tanejevovi, čo - ako som povedal - vyvolávalo v Tolstom nielen žiarlivosť, ale burcovalo aj jeho vášeň.

Ale kríza medzimanželských vzťahov sa naďalej prehľbovala. Nevraživý postoj Sofie Andrejevny k novému svetonázoru Leva Nikolajeviča a najmä k jeho úsiliu zladíť svoj život s novými náhľadmi dosahuje vrchol v období, keď sa Tolstoj utvrdzuje v svojom odmietavom postoji k telesnej stránke lásky, k manželstvu a k rodine. Sofia Andrejevna ani netuší, aký tragický boj sa odohráva v manželovej duši, v jeho rozpornosti nevidí drámu človeka, nesnaží sa ho pochopiť, ale stavia sa do pózy urazenej manželky a neúčastného sudcu. V jej vzťahu k manželovi prevláda zlostná irónia, obviňuje ho z farizejstva, z egoistickej slávybažnosti, z márnivosti a t.d. Z tohto hľadiska hodnotí aj jeho filantropickú obetavú prácu počas hladu a jeho snahu žiť v chudobe. Neobyčajne zlostne reagovala na jeho úmysel zriecť sa autorských práv a v úlohe obhájcu materiálneho zabezpečenia detí šla do krajnosti a vyhrážala sa, že dá ho vyhlásiť za choromyseľného a teda neschopného rozhodovať o majetkových záležitostiach. Nie div, že sa Lev Tolstoj vzdal myšlienky odovzdať zem roľníkom a súhlasil s rozdelením majetku medzi deti. Práve tak zlostne Sofia Andrejevna odsudzuje Tolstého práce, v ktorých odsudzuje súčasné spoločnosť.

ské nešváry a protiľudovú politiku vlády; v obave, že za buričské články pošlú Leva Nikolajeviča do vyhnanstva a že tým utrpí celá rodina, obviňuje Leva Nikolajeviča z egoizmu a úplnej ľahostajnosti k osudu rodiny.

Manželská dráma Tolstých dostáva zreteľné známky opravdovej tragédie. Manželský život sa stáva ozajstnou krížovou cestou pre oboch manželov, ale zvlášť neznesiteľný je pre Leva Nikolajeviča. Snaží sa odosobniť, uzavrieť sa do seba, núti sa do pokojného tónu, ale Sofia Andrejevna s energiou paranoika vyhľadáva najrafinovanejšie spôsoby, ako ho mravne mučiť: raz sú to záchvaty žiarlivosti, druhý raz hysterické scény zúrivosti, úteky z domova a pokusy o sebevraždu, inokedy iba posmeškárstvo a irónia. Posledné desaťročie v živote Tolstého je ozajstným martyrologom. Manželská dráma sa skomplikovala aj rozporom s deťmi. Už som spomenul, že Sofia Andrejevna vedome sa snažila postaviť dospievajúce deti proti otcovi, čo sa jej aj čiastočne podarilo. Rodina sa zreteľne diferencovala: dcéry - Mária, Alexandra a Taťjana a dvaja synovia - Sergej a Ilja mali k otcovi veľmi pekný vzťah, ale ostatné deti boli na strane Sofie Andrejevny a správali sa k otcovi veľmi nepekne. Najnešetrnejší a najneúctivejší bol k otcovi Andrej a Lev dokonca aj v tlači vystupoval proti otcovi ako jeho úhlavný ideový odporca. Život v rodinnom kruhu sa stáva pre Leva Nikolajeviča stále neznesiteľnejší. K nevyberavým výčinom Sofie Andrejevny a niektorých z detí pristupujú teraz aj výčitky nezainteresovaných a cudzích ľudí, že Lev Nikolajevič voďu káže a víno pije, že nežije v súlade so svojím učením. V tejto situácii ho mnohokrát napadá myšlienka na odchod; vyslovil ju nielen v denníku, ale aj v liste Čertkovovi z 24. júna 1909, v liste M. Šmidtovej z 8. augusta 1909 a toho istého dňa sa s touto myšlienkou zdôveril aj Dušanovi Makovickému.

S takýmto duševným napätím a v takejto zložitej situácii privítal Tolstoj 1910. rok. Viniť za tragédiu samého Tolstého by bolo nezmyselné, pretože on len šiel

— dôsledne za hlasom svojho svedomia a plnil poslanie, v ktoré veril. Nespravodlivé by však bolo obviňovať jednostranne aj Sofiu Andrejevnu nielen preto, že jej psychológia bola zrejme citeľne narušená, ale aj preto, že sa svojím duševným založením nemohla pochopiť závratnú hĺbku manželovej myšlienky a jej životná energia bola osudovo determinovaná ako protiklad manželovej altruistickej energie. Jej tragédia spočíva podľa mojej skromnej mienky v tom, že svoju hlbokú a ozaj úprimnú lásku k Levovi Nikolajevičovi energicky hájila takými prostriedkami, ktoré vzbudzovali skôr odpor ako súcit. To si občas sama uvedomovala, niekedy sa obviňovala zo zloby, ale ešte častejšie si zúfala, a zúfalstvo je veľmi zlý radca najmä v láske. Jej duševné napätie sa prehlbuje, prerastá do abnormálnych stavov a v zúfalom snažení zachovať si lásku slávneho manžela nevyberá prostriedky. Jej zúfalstvo sa prehlbuje, keď si uvedomuje, že je pre neho len ťažkým krížom, ktorý musí niesť na ceste k dokonalosti, kým pre ňu je on všetkým, celým životom. Jej sa vyhýba, ale k cudzím je priateľský, láskavý. Čím ďalej tým viac nenávidí "temných", ako nazýva prívržencov Tolstého učenia, začína sa cítiť cudzou vo vlastnom dome, lebo manželovi priatelia sa jej vyhýbajú a počúvajú ju iba zo zdvorilosti. A je to naozaj tak, pretože Sofia Andrejevna sa neovláda v zlosti na nich, je k nim často neprívetivá, ba až vulgárna. Napätie vzrastá, výbuchy sú stále častejšie, život je dusný, neznesiteľný pre obe strany. Muky Sofie Andrejevny znásobuje strach pred súdom dejín. Bojí sa, že budú o nej písať ako o zlej manželke geniálneho človeka, ktorého trápila, bojí sa jeho denníkov, ktoré raz môžu svedčiť proti nej. V zúfalstve sa zmieta, s neústupnosťou hysteričky bojuje o manželove denníky a horúčkovite hľadá východisko zo strašného labyrintu, v ktorom zablúdila. Aby našla ospravedlnenie pred svetom, pred sebou a pred súdom dejín, usiluje sa nájsť príčinu svojej manželskej tragédie a zároveň hlavného vinníka. Každý hľadajúci nájde, našla aj Sofia Andrejevna. Vytiahla z denníka mla-

dého Leva Nikolajeviča zápis z 29. novembra 1851, v ktorom čítala: "Nikdy som nebol zamilovaný do žien... Do mužov som sa veľmi často zamilovával. Prvou mojou láskou boli dvaja Pučkinovia, druhou Saburov, treťou Zybin a Džakov, štvrtou Obolenskij... Zo všetkých týchto ľudí doteraz milujem iba Džakova... Zamilovával som sa do mužov prv, než som sa dozvedel o možnosti homosexuality; ale aj potom, čo som sa o nej dozvedel, nikdy som nepomýšľal na možnosť pohlavného obcovania. - Zvláštny prípad ničím nevysvetliteľnej sympatie je Goťje. - Nemal som s ním vôbec žiadne styky okrem toho, že som u nich kupoval knihy. Bol som celý v ohni, keď vstúpil do izby. - Láska k Islavinovi mi zničila celých osem mesiacov života v Petrohrade. - O nič som sa nestaral, hoci aj podvedome, iba o to, aby som sa mu zapáčil. - Všetci, ktorých som miloval, to cítili, a pozoroval som, že im bolo trápne pri pohľade na mňa... Vždy som miloval takých ľudí, ktorí boli ku mne chladnokrvní a si ma iba vážili. Čím som starší, tým zriedkavejšie prežívam takýto cit. - A aj keď prežívam, už nie tak vášnivo a k tomu k ľuďom, ktorí ma majú radi, teda naopak, než to bolo predtým. Krása mala vždy veľký vplyv na môj výber; príkladom je Džakov. Nikdy nezabudnem na tie noci, keď sme spolu cestovali z Pirogova a keď skrútený pod dekou chcelo sa mi bozkávať ho a plakať. - V tom cite bola aj pohlavná túžba, ale ako sa sem priplietla, neviem povedať, lebo, ako som už povedal, moja obrazotvornosť nikdy nevybavovala smilné predstavy, naopak, cítim veľký odpor."

Túto úprimnú spoveď citov Sofia Andrejevna zovšeobecnila na obdobie celého života Leva Nikolajeviča s prehĺasila, že nikdy nebol schopný milovať, že sa vedel oddávať iba zmyselnej stránke lásky a otvorene narážala na jeho homosexuálne založenie. V zápätí našla aj hlavného vinníka: bol to ňou už dávno nenávidený V.G. Čertkov, do ktorého sa vraj Lev Nikolajevič zamiloval a ktorý jej ho odňal. Svedčí o tom, napríklad, list Sofie Andrejevny z 25. júla 1910, z ktorého citujem: "Sbohom, Ľovočka. Ďakujem Ti za

moje bývalé šťastie. Vymenil si ma za Čertkova; o čomsi ste sa dnes obaja tajne radili a večer si prohlásil, že si sa rozhodol zachovať si slobodu konania a že nebudeš brať na nič ohľad. Čo to znamená? Aká sloboda? Lekári mi radili odcestovať, ja som odcestovala. Užívaj úplne slobodu pre svoje tajemstvá a osamelé stretania s Čertkovom.

— Ja sa už na to všetko nemôžem pozeráť... Utrápili ma žiarlivosť, podozrenia a ľútosť, že mi Ťa navždy zvali...

Oplúvaná dcérou, zavrhnutá mužom opúšťam svoj dom, kým v ňom moje miesto zaberá Čertkov, a nevrátim sa, dokiaľ on neodíde... Buď zdravý a šťastný so svojou kresťanskou láskou k Čertkovovi a k celému ľudstvu, z ktorého pre čosi vylučuješ svoju nešťastnú ženu."

Je pochopiteľné, že nová fixná idea Sofie Andrejevny hlboko ranila Tolstého tým viac, že s Čertkovom ho spájalo veľmi hlboké a nežné priateľstvo. Kalich horkosti sa naplnil. Pri prvej príležitosti sa Tolstoj rozhodol odísť a svoje rozhodnutie teraz už aj splnil, lenže pri prvých krokoch na ceste k novému životu ho očakával osud. Bojom vysilený starec podľahol prechladnutiu.

Sofia Andrejevna zostala hrozne opustená. Ani mŕtvy jej nepatrilo, hoci ho tak zúfalo milovala. Jej túžbou bolo, aby ju aspoň pochovali vedľa manžela - prívrženci Tolstého ani to nedovolili.

STANISLAV MÁŠLO

K OTÁZCE ESTETICKÉHO CÍTĚNÍ SMĚREM
K "VĚČNÉMU" PUŠKINOVÍ

Nadhozený problém patří k otázkám neobyčejně zajímavým, ovšem plně uspokojivá odpověď na ně sotva existuje, účastní-li se jí tak subtilní a sporná veličina jako osobní vkus.

Na malé plošce našeho příspěvku chceme učinit pouhý náznak konfrontace estetického cítění jednak po ose vertikální (V.V. Majakovskij jakožto typický už reprezentant našeho věku a A.S. Puškin s vžitým přídomek "věčný"), jednak po ose horizontální (Puškin a jeho vrstevníci, básníci Děkabru). Snad nám toto srovnání pomůže při studiu proměny estetiky, emblematicky vyjádřeno "Estetika včera a dnes", a zčásti nám přiblíží dva světy s rozdílnou stupnicí hodnot - ideových, mravních i estetických, mimo jiné i proto, že kultura a étos doby před sto padesáti lety v Rusku jsou námi dosud v mnoha směrech živě a naléhavě po-
ciťovány.

Estetickým cítěním rozumíme v první řadě stupeň jistoty či bezpečného odhadu při v o l b ě uměleckých prostředků a postupů vzhledem k ideovému obsahu díla, a to v daném, historicky podmíněném hodnotovém systému. Přičemž společenskopolitický kontext, jehož příznakem dílo je, budou spolupřetvářet a doplňovat všechny druhy umění: slovesné dílo například musí nějak korespondovat nebo vést jakýsi utajený dialog s uměním výtvarným, architekturou, hudbou atp. Takovýto přístup k uměleckým projevům pak umožní rozlišit, co je poplatno dobovému vkusu a co tvůrce p ř e s á h l o jako estetický fenomén trvalé platnosti. S tím souvisí i otázka po smyslu a vhodnosti uměleckého díla neboli jakým způsobem dovedl umělec reagovat na příkaz prožívané doby.

Právě z tohoto hlediska se nám jeví jako užitečný pokus soustředit se na poezii agitační povahy. - V dějinách nezřídka vykrystalizují podmínky, jež přímo volají po agitačním žánru. Jde nejspíš o převratné epochy, vyznačující se nebyvale prudkým pohybem ve společnosti, kdy agitační útvar se stává nejvhodnějším komunikačním prostředkem. Na rozdíl od uměleckých děl, jež S. Šabouk pracovníčně označuje jako "umělecká díla sensu stricto" se schopností "dlouhodobého informačního procesu" a s nároky na čas i prostor¹, dílo agitačně komponované obnažuje myšlenku, takže její vnější habitus odmítá přepych ornamentu, sděluje se v prostoru mnohem omezenějším a leckdy telegraficky, myšlenku tendenčně vyznačuje a vyostřuje, disponuje značným ideologickým nábojem, neboť mu záleží na okamžitém účinku s cílem aktivizovat co největší množství účastníků společenského západu, "posílit společenskými událostmi již iniciovaný proces harmonizace individuálních a kolektivních zájmů"².

Nuže, jako klasický příklad poezie agitačně účelové a programové, jejíž "užitná hodnota" se vyčerpává již názvem, poslouží Agitační písně K.F. Rylejeva a A.A. Bestuževa z let 1823-1824. Tento nástroj politické propagandy, kalkulující s možností fungovat jako leták, musí věci nazývat pravým jménem, bez slovního balastu, telegraficky stručně, ovšem i příjemně, chce-li adresátovo vědomí zasáhnout okamžitě, tak, aby příjemce nemusel o informacích dlouho přemýšlet a mohl eventuálně i jednat. Proto volí prostředky lidového popěvku ("Aj da car', aj da car', / Pravoslavnyj gosudar'!") a neváhá využít ani rytmického půdorysu skladby vniklé do povědomí normálního konzumenta tak trochu jako šlágr: máme na mysli populární dobovou romanci J.A. Něledinského-Meleckého, jež byla obratně naplněna obsahem překvapivě útočné revoluční síly. Není divu, že úzký kroužek stoupenců revoluce pro lid, ale zásadně bez lidu drží raději píseň Smutno je mi v rodné zemi! s nebezpečnou výzvou "Však co vzali násilím, / zase zpátky

vyrvem jim" takříkajíc pod pokličkou a zpívá si ji jen pro vlastní potěšení ve svém salónním interiéru.

Pro posouzení umělecké hodnoty tohoto typu prakticky účelové poezie, vzdáleně připomínající rytmus známých selských písní českého folklóru z dob zvýšeného feudálního útisku, nemusí být zajiště směřodátným kritériem pouhá srozumitelnost či blízkost chápání lidového posluchače. Nicméně fakt, že se staly drahocenným majetkem řadového vojáka z kasáren, že vstoupily do paměti lidu, jak pěkně dokládá N. Bestužev ve své Vzpomínce na Rylejeva, není rozhodně zanedbatelný. Nejspíš zde totiž, uchylující se k řízně tvrdému realistickému slovu, místy ostrému jako nůž, překročili tvůrci písní sféru vymezenou kánony klasicismu, byť roubovaného romantismem. Stvořili poezii z tohoto světa a pro tento svět.

Takže jejich pojetí krásy výrazně kontrastuje s "palácovým romantismem"³ Žukovského, s koncepcí vycházející z rousseauovského "il n'y a de beau ce qui n'est pas". I děkabrističtí básníci vzhlížejí s romantickým vytržením a pokorou k vůdčí (putevodnoj) hvězdě poezie na temném nebi, např. Kjuhelbekera vábí její dokonce "nadhvězdný chrám" (báseň Vjazemskému, 1823), ale to proto jen, že umění a krásu stavějí nejvýše v hierarchii hodnot. Krása idejí, pro něž básnický artefakt vůbec vznikl, se má pak odpovídajícím způsobem odrazit v životní praxi, měnící svět, tedy "zkrásnit ho" ve smyslu - lidsky ho zušlechtit. Kdežto romantická koncepce Žukovského chápe poezii jako krásu, která nikdy nesestupuje na zem. Jsme v tajemné říši mystéria, čehosi mysticky transcendentního, co jen v řídkých chvílích vytržení dává tušit svoji velikost a krásu. Okamžik vrcholně šťastného zření vystřídá pocit smutku, bolesti. Ovšem ani Žukovského smutek není jen holá pasivita, "unynije", nýbrž něco sladkého, s pružinou jakéhosi nejasného, neurčitého chtění, aby se hvězda štěstí opět ukázala. A tak dále a tak dále. - Jak přitom nevzpomenout schel-

lingovské iracionality tvořivého života a jejích důsledků, totiž mytologizace světa⁴.

Pojem agitační poezie lze - bez podezření jakkoli snížit její hodnotu - vztáhnout na úhrn veškeré básnické tvorby děkabristické. Vždyť poezie se stala nanejvýš důležitou složkou děkabristického revolucionismu. Neobešlo se to ovšem bez vytváření romanticky vysněných světů, to znamená postupu, který R. Parolek označuje jako z á k l a d - n í⁵.

Rylejev a většina jeho přátel tříbí svůj vkus v Petrohradě. Česká edice Modří husaři z roku 1967 evokuje zásluhou V. Svatoně jedinečným způsobem, citacemi a obrazovými dokumenty, osobitost kamenného Petrova města, jeho vzosnou klasicistní architekturu, jeho "vzorovost" ("Petrohrad je celému Rusku vzorem, pokud jde o formy života - počínaje módou a konče společenským chováním, od způsobu klást cihly po nejvyšší jemnosti architektury, od typografické úpravy pro žurnály, bezvýhradně ovládající názor publika." - V.G. Bělinskij⁶), porovnává evropský ráz a otevřenost Petrohradu s typicky ruskou patriarchálností a uzavřeností Moskvy. Petrohradská škola vkusu zahrnuje přirozeně i konvenční představy o úspěšném a pokud možno pohodlném životě. Procházky po nábřeží, vysedávání v kavárnách, divadla a plesy ..., ano, Oněgin je ještě v Petrohradě. Jako dobový příznak se vynoří šlechtic duelant, ačkoliv čest se podle Kjučelbekera stala "v našem praktickém století"⁷ naprosto bezobsažným slovem. Jeho čas horečného stavění budov pro státní úřady, staví se podle generálních plánů a "vzorových" projektů, jež nedbají na prostředí ani na přírodní podmínky (tento úkaz se ovšem daleko víc týká provinčních měst, Petrohrad je už na štěstí téměř hotov: i ve stavebním podnikání se z rozhodnutí vlády postupuje byrokraticky a kasárensky⁸).

Sféru výtvarného umění ovládá portrét a klasicky monumentálně rozvržená kompozice, spíš stylizace než skuteč-

ný život. A.G. Veněcianov se prosazuje mnohem obtížněji než K. Brjullov. A M.I. Glinka je v první polovině dvacátých let znám pouze jako neobyčejně nadaný klavírista a zpěvák, jako komponista teprve začíná (skladby pro klavír v nokturnovém a tanečním rytmu, klavírní variace, první romance z let 1824 a 1825); pamatujme, že opera Ivan Susanin, "la musique des cochers", jak se o ní opovržlivě vyjádřily oficiální kruhy, bude mít premiéru až v roce 1836.

Formování ovšem v první řadě uměním slovesným, najdou si básníci děkabristé jako přímí účastníci vášnivých polemik na téma klasicismus - romantismus místo pro svůj dějinný úkol a cíl na literárním zápasišti. A jen jimi, nadosobním úkolem a cílem, se vysvětluje existence typologicky diferencovaných a zároveň tak blízkých vysněných světů se společným jmenovatelem abstraktně chápané svobody. Lze tím vysvětlit i značně úzký repertoár vhodných žánrů (óda, tragédie atd.). Vznešenost a náročnost politického úkolu vyžadují adekvátní estetický ekvivalent v podobě "vysoké" poezie, jenomže z jejích výšin se bohužel ztrácí všední život dole na zemi. Zásadně se neuvolňuje prostor pro poezii - hru. Jak vidno, veliký úkol počítá s řeholí, askezí.

Nahlédneme-li do uměleckého světa K.F. Rylejeva, spatříme v něm především ideální obraz o b č a n a , s nímž se básník jako silná individualita nadšeně ztotožňuje. Čili z antropologické problematiky jeho básní vychází i normativně pojatý autoportrét. Všechna vlastní jména - muž dvanáctého roku Jermolov, státník Mordvinov, antický Brutus, španělský buřič Riego a rozumí se Byron ve svém principiálně romantickém životním finále - jsou pak jen jakousi konkretizací občanského ideálu.

Konečně ani v epickém světě Rylejevově, často se směřovkou na Malorusko (dokonce i ze Sibiře ve Vojnarovském), nevystupují historičtí hrdinové jinak než jako modifikace už hotového občanského ideálu, jako vzory pro současníka.

Obdobně bychom mohli nahlížet do zajímavého světa

nejvýraznějšího romantizujícího klasicisty V.K. Kjuhelbeka, čerpajícího ze zásob lycejniho vzdělání a z úzkého kontaktu s literaturou německou. Rád prodlévá ve vysněné společnosti básníků - proroků, žije představou osobní fyzické účasti v osvobozeneckém boji Řeků. Antiku děkabristicky aktualizuje před povstáním v tragédii Argejci a po povstání v osobně pojatém fragmentu Archiloch. V pekle vězeňské samoty i v osamocení sibiřského výhnance je schopen žít jen z minulosti (návštěvy "stínů", např. popraveného Rylejeva, dialogy na nepřekonatelnou dálku s živými ještě přáteli, především s Puškinem). Má však ještě možnost kreslit hrdiny z národní historie (Prokofij Ljapunov), dokonce z renesanční Itálie (román Poslední Colonna), využít se v žánrových dispozicích folklóru (pohádka, mystérium) s jednotící ovšem děkabristickou intencí. Kjuhelbekerovský typ chce zřejmě soutěžit s univerzalismem Puškinovým.

Poezii V.F. Rajevského lze krátce charakterizovat jako svérázné veršované dopisy z vězení, adresované přátelům, např. v Kišiněvě. Tragická současnost se v nich poměřuje reminiscencemi na romanticky uchopenou minulost Novgorodu a Pskova.

Poděkabrový svět vězeňské katorgy dostal svůj umělecky nejpřesvědčivější výraz v básních A.I. Odojevského, F.N. Glínku klasifikuje R. Parolek jako typ básníka biblického⁹.

Po této letné typologické exkurzi můžeme tedy přistoupit k jádru položené otázky. Když v roce 1824 napsali Rylejev s Kjuhelbekerem své známé chvalořečné básně o Byronovi; stali se o něco později - přesněji jejich způsob tvorby - terčem Puškinovy parodie v Ódě na jeho jasnost hraběte Chvostova, 1825¹⁰. Puškinův neomylný estetický cit shledává v těchto dlouhých chvalozpěvech nepochybně něco esteticky anachronického. Puškin v té době volí z alternativy óda - elegie spíš elegii (viz báseň André Chénier

z r. 1825) a tíhne k žánru balady, mimochodem po příkladu P.A. Katěnina. Co je však neméně podstatné - Kjuchelbeker vychází z naivní představy, že velikánu Byronovi bude slušet monumentální expozice à la Děržavinův Vodopád, jenže zapomíná na nebezpečí "vodopádové" jednotvárnosti celku. Sotva už tehdy byly Puškinovým tykadlům příjemné prostředky jako apostrofa Británie v obou básních, navíc s didaktickou zátěží v tónu i ve slovech, nebo nadsazená šokující gradace u Rylejeva ("Byl on / Umom Sokrat, dušoj Katon / I pobeditelem Šekspira"). Rétoričnost, byť ji vyznačoval upřímný patos, ještě není opravdová poezie.

Je známa i Puškinova špička, jež zasáhla nešťastně tvořené Kjuchelbekerovo epiteton "reevo-skačušaja" ke "krov' " v básni Gribojedovovi, 1821. J. Tyňanov oprávněně uvažuje o německém substrátu Kjuchelbekerovy básnické langue, což přispívá k dojmu značné těžkopádnosti a neumělosti. V básni K Vjazemskému pokrývá přesně polovinu, tj. 19 veršů, klasická humanistická perioda; Puškin by se jí určitě zřekl. - Vůbec umělecká langue děkabristů, zejména slovník, frekvence výrazů se symbolickým významem, jinotajnost a zašifrovanost fixních spojení jakožto příznak konspirativní komunikace, působí jinak než jazyk Puškinův, občas i zajímavě, leč přemírou archaismů a slavjanismů knižně a jaksi ztěžkle.

K bazovým slovům děkabristického slovníku, jako je boj, bitva a jim podobná: skutečný pohyb v lyrickém i epickém syžetu mnoha básní pouze suplují. Čteme-li například Rylejevovu dumu Oleg moudrý, jsme zakrátko znaveni přemírou dynamických, významově však dosti vyprázdněných sloves a celých obrátů. Aniž si dal záležet na motivaci "hrdinského činu předka" Olega (ta spočívá jen v informaci "Naskučiv mirnoj tišinoju", ačkoliv i toto sdělení může mít aktuálně politickou sémantickou vrstvu, třeba jde o narážku na nicnedělání v době, kdy by se něco dělat mělo), zpracovává autor přímočaře a značně staticky, bez vnitřního pohybu jednoduchý motiv, upouští je od vý-

raznějšího dobového koloritu. Naopak dává vystoupit eticky a politicky závažnému významosloví s průhlednou tendencí výchovně zapůsobit na současníky: podívejte se, Oleg a lid jedno byli. Šalda by si asi neodpustil poznámku o "věšácích a holích na ideje". Ve srovnání s jinými dumami, např. s Dmitrijem Donským, se však v Olegovi děkabristická ideologie neprezentuje křiklavě, zejména formou vzrušené monologické tirády hrdinovy, a báseň má i pěknou koncovku.

Úplně jinak, se zcela odlišnou představou o exploataci historické látky přistupuje k olegovské pověsti Puškin ve známé Písni o moudrém Olegovi, 1822. Rozhodně nechce materiál znásilňovat pro agitační účel. Výsledkem jeho tvůrčího soustředění je bohatýrský zpěv s folklórními příznaky, včetně konstantních epitet a kvalifikujících přívlastků ("Kon' retivyj", "vernyj", "cholm krutoj" atd.). To, co děkabristé neustále proklamovali, totiž požadavek národnosti v umění, Puškin předvádí bez křečovitosti a názorně, o b r a z e m, z něhož cítíme dech historie, vnutí času (všimněme si zklidňujícího písňového rámce baladického dramatu: "Bojcy pominajut minuvšie dni / I' bitvy, gde vmeste rubilis' oni"). Jako málokdo zná Puškin tajemství velkého umění. S požitkem vnímáme potřebný klid a lehkost, zároveň však přísnou monumentálnost ve stavbě, kde funguje jako svorník věstcovo fatální proroctví: "No primeš' ty smert' ot konja svojego". Po expozici, do níž vměstnal všechnu Olegovu slávu, aniž přitom ošidil psychologii, pořádá autor syžetové složky tak, aby dramatické napětí vzniklé rázem po augurově výroku vyvolalo pohyb, komplikovaný Olegovým zlehčujícím zpochybňováním věštby. Neméně fascinuje Puškinova schopnost zachytit život v jeho přepestrém úhrnu smyslově předmětných podrobností a pomocí takových výrazových prostředků, jež nevtíravě konotují s významovým okolím.

A to je možná meritum celého problému. Puškin zrovna pookřál, když se při četbě Rylejevova Ivana Susanina setkal

s živými konkréty všedního života - džbánem piva a vína, ruskou kaší a polévkou. Od N. Bestuževa víme, že Rylejevovo "A vysoukal si rukávy ..." komentoval charakteristickou poznámkou: "Prodej mně tenhle verš!"

Jakkoli krátkozraké, i když vysvětlitelné právě jejich světonázorovou a estetickou orientací, byly postoje děkabristů k Puškinovu závratně rychlému uměleckému směřování (např. Kjuhelbeker se s časovým odstupem projeví přesvědčeně "antioněginovsky" v Ižorském), bez výhrad a s nadšením přijali Puškinovy verše občansky exponované. Básník volnosti tak v jejich očích vyrostl v obdivuhodnou, ba směrodatnou autoritu, živenou ovšem jejich - děkabristickou - ideologií.

V čem hledat zdroje nevažnoucí krásy třeba už takové Vesnice, 1819, básně, jež koresponduje s politickými koncepcemi raného děkabristu? Zajisté v autorově citovém zaujetí myšlenkou a tématem, o tom nikdy nebylo sporu, ale též ve formální vynalézavosti, v kompozičním postupu, založeném na střetu dvou principů - karamzinovského a radiščevovského¹¹. Kdyby zůstalo jen u citového zeměpisu první části, totiž krajinomalby inspirované pobytem v Michajlovském, vnikl by celkem vzato konvenční obrázek na způsob patriarchální venkovské idyly veněcianovských pláten. Pravda, i sem vložil autor díl nálože myšlenkové třaskaviny, mluví-li o potřebě svobodně vydechnout ve volné přírodě, na vesnici vzdálené "lesku a třpytu dvora" "i s jeho neřestí". Všimněme si přitom ještě jedné básnickovy potřeby - cítit a "duší svobodnou odevzdaně ctíti" řád venkovského života. To jsou myšlenková východiska první poloviny básně, v podstatě popisné a statické. Verš "Žár práce ve mně zapaluje zas" zůstává rovněž v rovině pouhých oznamovacích signálů.

Ale náhle z tetelivě nehybné atmosféry letního dne vyvstane na nebi černé mračno a z něho sjede blesk, který zasáhne nejcitlivější místo společenského systému - ohavnou

nevolnickou skutečnost i s její ekonomickou podstatou, tak pregnančně básníkem pojmenovanou. Slovní "žár práce" se změní ve skutečný žár básníkovy citu, v upřímnou nenávisť, jež radikálně popře sladké sny o svobodné ruské vesnici. Ta neexistuje, tak vypadá obnažená pravda. Úchvatná dynamičnost básně koření tudíž v konfliktu "zářící krásy", symbolizované ve druhé části vesnickou dívkou, a toho, co ji ničí. Puškin má neobyčejný dar trvale zakotvit v naší paměti obrazem, jako je kresba chudého rolníka, jenž "se vláčí brázdou sveřepého vládce, nad cizí skloněn pluh a biče poslušen".

Tímto způsobem bychom mohli postupovat od čísla k číslu Puškinovy občansky zaujaté, agitačně útočné lyriky, jíž si vydobyl právo na věčnost. Ale z nedostatku místa se spokojme alespoň uvedenými příklady u vědomí, jak tato poezie získává v kontextu vlastní Puškinovy tvorby politicky neangažované i sousedstvím s poezií děkabristickou. Přičemž zase děkabristus, konkrétně Rylejevova poprava, obohatí o nový, konotovaný význam třeba připomenutou báseň André Chénier, báseň možná rozvleklou, umělecky dosti konvenční neboli značně poplatnou staré škole, jak poznamenal už Bělinskij ve své známé kritické stati o Puškinovi, leč také báseň s nezapomenutelnými děkabristicky zastřenými ideovými dominantami. A dlužno ještě uvést, že děkabristé, podníceni Puškinovým příkladem, nejednou v lyrické soutěži s ním čestně obstáli (nejlépe snad A.I. Odojevskij v Odpovědi na Puškinovo poslání).

Zopakujme, že Puškinův jazyk organizovaný metrem je něco na výsost plynulého, co působí dojmem přirozenosti a dokonce jakési zázračné samozřejmosti. Vnitřní rytmická hodnota Puškinova verše učarovala M.I. Glinkovi, který tuto spontánní hudebnost potvrdil a umocnil.

"Alexandře Sergějiči, dovolte, abych se představil - Majakovskij." V našem rozvrhu synchronně - diachronního kontinua má své opodstatnění Majakovského básně Jubilejní, v níž "pohlavár agitátorů" sovětské epochy podává přes století ruku největšímu klasikovi, aby i takto proklamativně revidoval někdejší nihilistické účtování futuristů s kulturním dědictvím a svoji spoluúčast v něm. Básník prošlý futuristickou praxí "děláním věcí", a polemický zápal ruských futuristů je srovnatelný snad jen s dvacátými lety minulého století, vsál do sebe zážitek vítězné revoluce i se svobodou touto revolucí konkretizovanou a rozumí se determinovanou. Revoluce přinesla dosud nepoznané hodnoty - pospolitost a družnost při tvorbě grandiózního kolektivního díla i novou lásku, před níž se privátní intimita lásky oněginské žalostně ztrácí. Ale skutečnost básníkovy vnitřního ztotožnění s činem ruského proletariátu provází pocit lze říci antiapologetické nespokojenosti, vyjádřený konstatováním: "Jenomže, běda, básníků tu není ..." Neboť revoluce ještě nemusí automaticky vést k úrodě dobrých poetů. Ovšem vzápětí cosi programově lefovského: "... ba, mimochodem, ani to není nutno snad" (rozuměj: budoucnost se bez básníků obejde).

Jubilejní puškinovský rok 1924 zapadá do let, kdy Majakovskij a jeho přátelé budovali "laboratoř" Lefu. Lefovská kritická a umělecká praxe¹², odvrhující jako zděděné břímě nadbytečné filozofování a psychologismus, estetizování a tradicionalismus, směřuje zásadně utilitaristicky a účelově k autentické skutečnosti s jejími neakademickými, civilními, přirozeně hovorovými intonacemi. Důsledkem je rušení hranic mezi uměním a skutečností ve smyslu zcivilňování umění a naopak estetizování skutečnosti, což je na lefovském antiestetismu nejzajímavější (uveďme např. originální výtvarné návrhy Majakovského na reklamy a obaly cukrovinek¹³).

Při poslechu Jubilejní se nám sotva asi bude zdát, že vnímáme pokojovou hudbu. Její rytmus souhlasí s rytmem na-

šeho století, vyplňuje volný prostor. Vyžaduje exteriér, bytí noc s lunou hluk Tverského bulváru ztišila. Dodejme při té příležitosti, že lunu, ten zvětšely prostředek romantismu, autor "omladil" náležitým přídělem parodie.

I pro tuto báseň je charakteristická snaha ztéci při práci na konkrétním tématu novou realitu v její totalitě "řečí pravdivou a pravou". To lze provést metodou spočívající na futuristických principech souřadnosti, polytematičnosti a dynamičnosti. To umožňuje též svérázná, neobyčejně šťastná forma rozhovoru s pomníkovým Puškinem na Tverském. Kdyby žil Majakovskij o sto let dříve, napsal by pravděpodobně poslání s logickou vazbou. Takto však díky moderní formě může zdánlivě chaoticky přeskakovat z věci na věc, jak už to při konverzaci bývá, a volit důvěrný tón /"entre nous"/. A výsledek? Jevová struktura netradičně uvolněná v logickém ohledu, nicméně s logikou latentní, která nezadržitelně spěje k lyrické proklamaci ideje: nikoli Puškin mumifikovaný, čítankový, kanonizovaný, nýbrž Puškin živý. Tečkou básně je apoteóza života s důrazným odmítnutím případného kultu jeho - Majakovského - osoby.

Bývalé futuristické "lvíče" Majakovskij zásadně nehistorizuje, ač Puškin je téma historické a psát o Puškinovi znamená v básni prosáklé přítomností nenápadně, po kapkách rekonstruovat jeho biografii. Všechno jiné, jen ne laudator temporis acti provede tvůrce Jubilejní originální operaci, ovšemže se smyslem pro humor - Puškina přesadí do lefovského kontextu, pasuje ho na spoluredaktora Lefu. A zároveň tak bleskově vyjeví i podstatu proměny estetiky: Puškin by musel přestat s "kulhavým" jambem, v němž zanikají souhlásky r a l, a rozhodnout se pro rytmus revolučních bitev, tedy takový rytmus, aby vynikla souhláska r jako zvuková dominanta. Majakovskij by mu svěřil agitky, což ovšem zdaleka není jen další důvod k úsměvu. Nezapomeňme, že Lef dlouhou dobu uznával jako "jedině možnou formu masové práce novinový list /agitku/"¹⁴, neboli že se agitační žánr dostal v žánrové hierarchizaci nejvyšš.

Pro Puškina vyznamenání, nikoli zneuctění. Ostatně Puškin měl pro takovouto práci dobrou průpravu.

Čím by však bylo i to nejnovátorštější umění bez zrnka konvence? - ptáme se s V. Nezvalet. Paralelismus Puškin - Majakovskij, tvořící žebroví konstrukce zkoumané básně, svědčí o hlubokém estetickém souznění moderního básníka s klasikem 19. století, o vědomí souvislostí, respektujícím zákon kontinuity v umění. I Puškin byl totiž ve své době novátorem, a jakým, i on uměl "předběhnout čas". Majakovskij, blíženec Puškinův naturelem "ostrým jak líc" i třiceti sedmi lety života (řízení osudu?), ví nejlépe, proč píše verš "Snad mně jedinému opravdu je líto, že dnes nejste mezi živými". Stačí přece poukázat na prostředky ironie a parodie. Jak nevzpomenout nad Majakovského verši určenými hlídačům umění a morálky, kteří by rádi básníkovi zakázali i snít, na "jedovaté" verše Puškinovy!

Náš pokus o konfrontaci uzavírá zjištění, že oba básníci mají "dost věčnosti do zásoby", že v obou je "to pravé". A i když dlouho trvá cesta od básníků děkabristů k Majakovskému, asi tak dlouho jako cesta od prosincového puče v roce 1825 k Říjnu, Puškinovo médium tuto vzdálenost zkracuje a dialog s ním nekončí.

¹ S. Šabouk, Současná teorie umění a její perspektivy IV, in Estetika č. 3, 1979, str. 142.

² Tamtéž.

³ Termín knížete Vjazemského.

⁴ Bylo by ostatně zajímavé zkoumat styčné body a diference v relaci Žukovskij - novoromantik F.X. Šalda, autor eseje Nová krása: její genese a charakter (in Dílo F.X.

Šaldy, sv. 3, Boje o zítřek, Praha 1941); inspirace se tu interpretuje jako šťastný okamžik, kdy dochází k "temnému" spojení vzpomínky na krásu s "tajemným" očekáváním čehosi v budoucnu.

- 5 R. Parolek, Poznámky k nerovnoměrnosti vývoje slovan-
ských literatur, in: Československé přednášky pro VI.
mezinár. sjezd slavistů v Praze, Academia, Praha 1968,
str. 209.
- 6 Modří husaři, Odeon, Praha 1967, str. 52.
- 7 Tamtéž, str. 44
- 8 Tak o tom vykládá T.M. Sytinová. Tamtéž, str. 69.
- 9 R. Parolek, Poznámky k nerovnoměrnosti vývoje slovan.
literatur, in: Čsl. přednášky pro VI. mezinár. sjezd
slavistů v Praze, Academia, Praha 1968, str. 209.
- 10 Viz studii J. Tyňanova Archaisté a Puškin, in: Archais-
té a novátoři.
- 11 Srovnej s: D.D. Blagoj, A.S. Puškin, Československý spi-
sovatel, Praha 1952, str. 188.
- 12 Opíráme se o práci: M. Drozda a M. Hrala, Dvacátá léta
sovětské literární kritiky, Universita Karlova, Praha
1968, zejména strany 23 - 55, a příslušná hesla v publi-
kaci: Vlašín a kol., Slovník lit. směrů a skupin, Orbis,
Praha 1976.
- 13 Na tomto místě by bylo vhodné pohovořit o Majakovském
výtvarníkovi, a nejen o něm. Odkazujeme na titul: D. Ko-
nečný, Futurismus, Odeon, Praha 1974, str. 35 - 60.
- 14 M. Drozda a M. Hrala, op. cit., str. 50.

VLADIMÍR SMETÁČEK

POJEM "ŽIVOT" V POÉMĚ HORY MARINY CVETAJEVOVÉ

Marina Cvetajevová je především milostný lyrik. Její lyrická hrdinka se však podstatně odlišuje od většiny lyrických hrdinek jiných básnířek. Skutečnosti, které ji formují, se neodehrávají především v jejím nitru, ale v "prostoru", který lyrickou hrdinku obklopuje.

Používání pojmů označujících fyzický prostor k vyjádření vnitřních stavů umožňuje Marině Cvetajevové mimo jiné měnit obsah těchto pojmů v závislosti na prostorovém kontextu básně. Využívání implicitního prostorového kontextu k sémantickým účelům činí z vrcholných děl Cvetajevové nesmírně působivé, ale zároveň velmi obtížné útvary, k jejichž plnému pochopení potřebuje čtenář nejen citovou, ale také prostorovou představivost a logické myšlení.

Cvetajevová jako básnířka centrovaná téměř výlučně na sebe se nutně dostává do konfliktu s okolním světem, a proto se její základní pojmy občas liší od pojmů běžně používaných. Tohoto odlišení dosahuje buď vytvářením nových, vlastních pojmů nebo vnášením odlišných významů do pojmů již utvořených.

Každý základní pojem, kterého Cvetajevová používá, je pro ni zároveň pojmem nepřátelského světa a má z hlediska její představy o tomto světě dva významové póly: záporný, náležející tomuto cizímu a nepřátelskému světu, a kladný, náležející básnířce samotné. V Poémě hory jsou to zejména pojmy "hora" a "život", bez kterých se ostatní základní pojmy zde používané (především město, moře, voda) nedají vysvětlit.

Pojem život bývá obvykle v poezii jedním z ústředních a také nejvíce protikladných pojmů. Tak např. Majakovskij označoval v souladu s ruským územ kladný pól života

pojmem žizň a jeho záporný pól pojmem byt. Cvetajevová tyto dva póly, které jsou u ní dokonce ostřeji protikladné než u Majakovského, vyjadřuje jedním slovem, ale rozlišuje je zařazením do kontextu.

V raných básních, kdy ještě básnířka nepociťovala svou vyloučenost ze života, byl obsah, který dávala pojmu život, vcelku tradiční.¹

Tento život byl životem, který se sice stále sráží se smrtí, ale sama smrt nebyla ještě životem, nýbrž je to tradiční, dokonce romantický protiklad života tak trochu ve stylu akmeistů².

Teprve postupem doby, kdy se u autorky stupňuje pocit výlučnosti (který sice existoval vždy, ale nebyl ještě domýšlen ve své tragičnosti), začíná se u ní objevovat jiný pojem života, života jako bolesti, života jako něčeho, co má z hlediska individua vlastně záporný význam.

Velmi brzo, snad v souvislosti s nešťastnou láskou, o které píše v roce 1920, dochází poprvé k autostylizaci básnířky jako tragického vydědence, jehož údělem, záchranou i prokletím je láska³.

Láska se stává čímśi, co není dáno prostým smrtelníkům. Od počátku dvacátých let se stále častěji objevují zmínky o tom, že její láska, právě díky své síle a tragice, není láskou pozemskou, je láskou "nebožitelej". Celá ruská poezie první čtvrtiny dvacátého století si - jistě v duchu romantické tradice - oblíbila obraz boje člověka s bohem, jejich soupeření. U Cvetajevové je to soupeření o štěstí soukromé, ale člověk, který není uzpůsoben pro takovou velkou lásku, je předem odsouzen k porážce žárlivými bohy.

Právě vytváření protikladu mezi nebem a zemí, v němž se promítá protiklad mezi láskou a neláskou, vede k tomu, že prostorové vztahy nahoře a dole začínají hrát v její poezii významnou úlohu⁴. V souvislosti s tím se také za-

čínají v básních opakovat pojmy "nahoře" a "hora" a jejich protiklady "dole" a "bezdna".

Pojem hory se dostává do repertoáru básnířky těsně před vytvořením Poémy hory. Hora se jí stává místem, kam je dovolen vstup jen těm, kdo pohrdnou životem dole, a přitom vědí, že jsou odsouzeni za krátké štěstí k porážce. Zároveň se k pojmu nahoře postupně pojí kontextový význam tíhy⁵.

Pojmy "život" i "hora" byly tedy do poezie Cvetajevové uváděny postupně a jejich použití v Poémě hory není nic neočekávaného.

Stavba poémy a mnohé detaily prostorového členění ukazují, že předlohou hory je pravděpodobně Petřín. Petřín a Praha jsou reálnou korespondencí mýtického protikladu nahoře a dole.

Pokusíme-li se vyjádřit prozaicky stručný děj Poémy hory, je ho možno při velkém zjednodušení zapsat takto: hrdinka vzpomíná na okamžiky lásky na hoře, na návrat milenců, kteří vědí, že jejich láska dole skončí, do města, které leží pod horou, a na konec lásky a vlastně i "života" ve městě dole. Ve druhé části, která se odehrává v představované budoucnosti, hora, obsazená lidmi z města, se jim pomstí tím, že je změní v nešťastné hledače lásky. Hrdinka se mstí milenci i sobě tím, že s ním v duchu zůstává.

Z tohoto zjednodušeného zápisu jasně vyniká úloha hory (a tím vlastně úloha prostorového pojmu nahoře) a města (a tím vlastně prostorového pojmu dole). V první části poémy, kde jsou stanoveny všechny prostorové vztahy (druhá část je z hlediska prostorového jenom domyšlením první části), je hora popisována jako místo boje, jako předmět plný napětí, jako živá bytost, která sama dokáže cítit, zejména bolest.

Popisy hory však mají nejen podtext boje, ale podtext boje již prohraného, skončeného⁶. Titánská vzpoura⁷ nava-

zuje na mytologii: titani svou vzpourou proti nebi prohráli. Popis hory se tedy prolíná s výbuchem vášně, který je odsouzen k porážce. To je možné jen proto, že příběh se již odehrává ve vzpomínce a lyrická hrdinka nejen ví, že k boji dojde, ale ví také, že boj již skončil. Proto se setkáváme od počátku s pocitem hotovosti, dokončenosti děje.

"Vzdrogneš' i gory s pleč - a duša gore" jsou první slova poémy. Už sám výraz: "i duša gore" ukazuje na pouze vzpomínkový návrat na horu.

Pojem žizn' se vyskytuje vždy v kontextové situaci: město dole pod horou. Jeho atributy jsou jednoznačně záporné, tlupové, popírající individualitu (sbrod, rynek, barak, tabor, niščaja i tesnaja atd.). Jedinkrát se pojem života objevuje bez těchto negativních přívlastků ve verších:

"Žizn' svoju kak kartu b'jem
strastnyje, ne byt' uporstvujem."

Není zde sice jasně řečeno, jaký je to život, nejsou s ním spojeny žádné přívlastky, ale zato je tu jasně vyjádřen vztah k individualitě: žizn' svoju. Nikde jinde není v poémě řeč o individuálním životě; vždy jde o život jako obecný stav. Toto dvojverší se tak stává do značné míry klíčovým bodem celé Poémy hory.

Právě vzhledem k tomuto individuálnímu životu platí: "strastnyje, ne byt' uporstvujem". Bit' kartu znamená zvládnout něco, překonat něco něčím silnějším, zrušit něco. A tu vyniká celý verš ve svém podstatném významu: "žizn' svoju kak kartu b'jem"; přebíjíme, tedy končíme, rušíme svůj individuální život. "Strastnyje, ne byt' uporstvujem." Nechceme už zde dole býti individui, žít, neboť to nemá smysl a působí to jen bolest.

Poéma tak získává přísně logickou prostorovou stavbu: "život" má dva významy podle toho, kde se odehrává. Na hoře individuální, skutečný život, dole zdánlivý, masový ži-

vot, vlastně neživot. Také většina ostatních pojmů získává dva významy v rámci základního členění nahoře a dole.

Existence dvou rovin nahoře a dole je spojena i s postavením lyrické hrdinky vůči hoře. Zde se jasně rysují tři různá postavení:

1. Lyrická hrdinka je na hoře, kde prožívá okamžiky štěstí nebo alespoň vzpomínky na štěstí, které se rovná životu.
2. Lyrická hrdinka je pod horou. Hora leží na ní (nadgrobijem), přičemž už není jen fyzickou horou, ale je i psychickým protikladem hory⁸.
3. Lyrická hrdinka se pohybuje shora dolů. Tento pohyb mezi nahoře a dole tvoří vnitřní hybnou sílu poemy. Ve vzpomínkách se hrdinka snaží dostat nahoru, přitom si však stále připamatovává, že z hory již odešla⁹.

Cvetajevová tedy není jen čistě citová básnířka, ale její citovost je zapojena do přesné logické stavby, která sice může být v jednotlivých básních a obdobích různě významná a různě modelovaná, ale alespoň v některých obdobích hraje podstatnou úlohu. Cvetajevová konstruuje zdánlivou nevyváženost svých přecitlivělých poém jako logik a architekt.

¹ "Žit', kak pišu, obrazcovo i sžato" (str. 141). Všechny citace se opírají o vydání: Marina Cvetajeva, Izbrannoje. Moskva 1966.

² "I serdce doblestno, - a vpročem / ne vsem že umirat' v posteli" ... (str. 157).

³ "Vroždennaja rana vysokich duš / o zavist' moja. O revnost' / O vseh mne Adamov zatmivšij muž / Krylatoje

solnce drevnich" ... (str. 174).

- 4 "Ja tebja vysoko ljubila: Ja sebja schoronila v nebe"
(str. 242 - 3. červen 1923)
"Drug, ja ljublju tebja svyšē. / Slyš' i vstan'."
(str. 254, srpen 1923)
- 5 "Dolg Nebesnyj časovoj. Belyj pamjatnik nadgrobnyj
na grudi mojej živoj" (str. 131)
- 6 "Ta gora byla kak grud'
rekruta snarjadom svalennogo."
- 7 "Grud' titanami razygrannaja."
- 8 "opoznajete vsej sem'jej - goru zapovedi sed'moj",
(ve druhé části poémy).
- 9 "Gora gorevala o tom, što vroz' nam / vniz po takoj
grjazi ... v žizn'."

LADISLAV ZADRAŽIL

K POJETÍ "PROROCKÉHO" REALISMU

U F.M. DOSTOJEVSKÉHO

Vymezit specifickou svému umění na tom nejužším myslitelném pozadí - mezi ostatními ruskými klasiky - pokoušel se svou dobou sám Dostojevskij. Již tento postoj vtiskl také jeho lakonickým autocharakteristikám neobyčejně obecný a obsažný ráz. Jedné z prvních příležitostí využil k tomu, aby se na příkladu dramatika Ostrovského energicky distancoval od mravoličného realismu příznačných obrázků ze současného života (409)¹. On, který na samém počátku své zralé tvorby (v souvislosti s prvním velkým problémovým románem Zločin a trest) zdůvodňoval pomalost své práce čekáním na "syntézu" a po Gogolově příkladu odkazoval na "kolosální" hrdiny v "kolosálních" dílech (381), poměřuje přitom mělkost realismu v běžném dobovém chápání pouhým malicherně žánrovým charakterem postav v mravoličných dílech svých současníků. Milosti v jeho očích nedošel jako hrdina, který neumožňuje autorovi ani pochopit, ani vyložit žádné nové či podstatné skutečnosti v soudobém ruském životě ani Gončarovův mnohem intelektuálnějším a ideálnějším, nad všední, banální skutečnost povznesený Rajskij.

Za základní rys realismu vskutku koncepčního (řečeno současnějším termínem) měl Dostojevskij naopak sklon považovat "fantastičnost" záměrně vybraných složek skutečnosti: "Mám svůj zvláštní názor na skutečnost (v umění), a to, co většina označuje za téměř fantastické a výjimečné, je pro mne právě podstatou skutečnosti. Banální jevy a tuctový názor na ně nejsou podle mě ještě realismem, ba spíše naopak. V každém čísle novin najdete zprávy o nejskutečnějších a zároveň nejpodivuhodnějších faktech. Naši spisovatelé je pokládají za fantastické, a

tak je prostě přecházejí; jenomže ona jsou skutečná, protože jsou to fakta." (410)

Už tento precisní a pregnantní výklad nám zabrání, abychom pod běžnou etiketou fantastického realismu Dostojevského hledali prostě a jednoduše obvyklé ireálné, nadpřirozené příhody, scény a přízraky z říše folklórních pohádek a romantických smyšlenek. S jejich posledními ozvuky se fantastický realista Dostojevskij definitivně rozloučil už na počátku své tvorby v Bytné a nevrátil se k nim ani na jejím konci při líčení čerta Ivana Karamazova.

Výrazy fantastický - fantastično označuje Dostojevskij ve svých výrocích sice skutečnosti nehmatatelné či (v duchu běžného jazykového úzu) prostě neuvěřitelné, nebo alespoň výjimečné, rozhodně však proto nikoli méně reálné, ba naopak mnohem reálnější než skutečnosti nade všeí pochybu smyslově evidentní. Na vyšší úrovni znamenají mu tyto výrazy jeho ideolektu všechny skutečnosti neempirické, tedy celé bytí duchovní a ideální. Ačkoli neodpovídají začasné běžné zkušenosti, tvoří vždy neodmyslitelnou složku jakékoli reality, do níž člověk, lidé či lidstvo vkládají nějaký svůj smysl.

Vysloveně "fantastické" žánry mají proto u Dostojevského mnohem menší význam, než by se zdálo. Jediné vysloveně fantastické postupy, s nimiž se setkáme v jeho dílech jako Dvojník, Bobek, Flachá či Sen směšného člověka - fantastika snu, duševní poruchy či psychologické nepravděpodobnosti - slouží jak patrno pouze do jisté míry "deformovanému" podání nepochybně reálné skutečnosti a jsou vždy pečlivě reálně a přímo realisticky motivovány.

Pro další upřesnění koncepce reálné fantastiky a fantastické reality sáhneme k dalším výrokům Dostojevského, vztahujícím se k nejbližšímu příštím uplatnění zásady "každého čísla novin" jako pramene jeho díla, či lépe nalézání vlastní, "zvláštní" skutečnosti. Když oznamuje

své Běsy (418), brání se hned předem nedorozumění, k němuž by mohlo dojít, kdyby si někdo představoval, že o známé teroristické aféře Něčajevově psal snad "podle skutečnosti", že o ní věděl něco více, než stálo v novinách, a že mu tyto jeho znalosti byly důvodem, aby známou skutečnost prostě kopíroval: "Beru ze skutečnosti pouze sám fakt. Moje fantazie se přitom může značně rozcházet s tím, co se skutečně stalo, a můj Petr Verchovenskijský se vůbec nemusí Něčajevovi podobat." (418-419)

Až počus se vše pohybuje v kolejších obvyklého uvažování o vztahu skutečnosti a fantazie v uměleckorealistické tvorbě. Běžná deklarace práv autorovy fantazie přerůstá však dále v pokus postihnout její funkci a poslání, když Dostojevskij předpokládá, že "zasažen" jistou skutečností, vytvořil ve své fantazii typ, který odpovídá vykonanému zločinu, a to nikoli psychologicky ("podobné ubohé zrůdy nestojí ani za to, aby se jimi literatura zabývala"), ale mnohem spíše jako ideolog role, kterou mu bylo dáno sehrát - jidášského zrádce nejlepších ideálů lidstva a pravých metod jejich prosazování v životě.

Základní posun proti historické skutečnosti tak spočívá v tom, že historicky motivovaný hrdina se neukázal postavou dosti nosnou pro rovinu, do níž Dostojevskij Něčajevovu aféru jako prvotní impuls díla povýšil "v literatuře", že se pro své "komické" (spíše ovšem trapně malicherné) životní rysy nemohl stát ničím více než "adresátem a pozadím" pro skutečného hlavního hrdinu. Neobyčejně mnoho námahy sice přitom Dostojevskij vynaložil na to, aby přesvědčil budoucího vydavatele díla, že Nikolaj Stavrogin spadá do kategorie hrdinů typických, tedy v životě se vyskytujících, i když výjimečných. Nejde mu přitom ovšem o nic víc, než o obavu, že jeho tentokrát ještě v mnohem větší míře fiktivní hrdina nebude uznán za přesvědčivé ztělesnění pravého ruského nihilisty (polemicky zaměřené proti Něčajevovi) a "typického" představitele dekadentně egocentrické evropské intelektuální

elity druhé poloviny 19. století. Jediný argument, který může Dostojevskij uvést pro "životnost" postavy, je tvrzení, že "ji tvořil srdcem" (což snad více odpovídá tomu, co měl na mysli, než doslovný překlad "vzal jsem ji z vlastního srdce"). Spíše než o subjektivní či osobní prameny morálně tak problematického typu (i když ovšem ani autorská solidarizace s pochybným hrdinou není vyloučena), šlo v případě tohoto démonického charakteru o to, zdůraznit emocionálně celistvé uchopení postavy a její umělecké podání, jež má prokazovat její reálnost ("mám ji zapsanu ve scénách, v akcích, nikoli v úvahách").

I možnosti této postavy byly ovšem omezeny. Tentokrát nikoli sice mizérií historické, mravoličné a popisně psychologické malosti typu jako v případě Něčajevově, ale zase tím, že tento "rovněž zlosyn" mohl v celkové koncepci díla sehrát nanejvýš úlohu haďa z ráje, ďábelsky vidoucího a vědoucího pokušitele. Nikoli náhodou se v souvislosti s ním poprvé vyskytl záměr literárně ztvárnit postavu současného národního světce Tichona Zadonského jako ztělesnění kladného ideálu, "jímž se literatura (míněna novodobá a realistická - L.Z.) dosud málo zabývala". Tichon zůstal ovšem v Běsech na okraji díla - důkladnější exponování postavy bylo nad možnosti textu stejně již přetíženého tematicky, problémově i kompozičně. V plném rozsahu mohl být proto tento záměr realizován až v Bratrech Karamazovových.

Poustevník Zosima je přitom v galerii postav Dostojevského výjimečným zjevem pouze zdánlivě. V době, kdy se rodily první záměry této postavy, měl Dostojevskij ještě univerzálněji pojatou realizaci všeobsáhlého pozitivního ideálu lidstva už za sebou v Idiotovi. Ten byl od počátku plánován jako typ natolik ideální, že prvky "komické" (v tomto případě míněny skutečně humorné, zlidšťující a zživotňující stránky lidského charakteru) postrádal zcela a při konečné realizaci je v rovině psychologické zcela uspokojivě nahrazovaly podivínská naivita,

jímavá důvěřivost, bezprostřední srdečnost a jiné přímé akcesoáry "ideálnosti" postavy. Konfrontace se skutečností, které v tomto případě přicházely v úvahu, nebyly pak životního, reálného rázu, ale omezovaly se na odkaz k tradičnímu prototypu Krista a předchozím literárním ztělesněním univerzálního ideálu lidskosti (především donu Quijotovi).

Životně i psychologicky neověřitelnými složkami oplývají přitom i další postavy Bratrů Karamazovových stejně jako Idiot - nejen podivuhodný kupec Rogožin, kterému je postupně stále více připisována role temného materiálního živlu života, "fantastická" Nastasja Filipovna, zastupující tutéž úlohu v oboru nezkrotné vášně, krajní pýchy a suggestivní moci ženskosti, ale dokonce i "ideální" představitel každodennosti novodobé civilizace Gaňa Ivolgin a generálka Jevančinová se svou "svatou" prostotou. Nevyhnutelným důsledkem této skutečnosti je, že Idiot se stal dílem, které v jeho nejvlastnějším jádře nelze očima tradiční realistické kritiky pojmout jinak než jako neustálé selhávání autorova uměleckého citu (zvláště co se týče zásad výstavby uměleckého charakteru a jeho "životní" věrohodnosti), nebo alespoň řetěz uměleckých nedostatků, odůvodňovaných nejčastěji spěšnou prací, která znemožnila autorovi postavy důkladněji prokreslit³.

Nebývalé rozvinutí symbolických funkcí postav potřebuje ovšem nezbytně jisté pozadí, jež se odráží v žánrové podobě děl. Klíčem k němu je biblické motto v úvodu Běsů. Celé dílo se tak stává něčím více než aktuální polemikou s nežádoucími průvodními jevy soudobého života společnosti či pamfletem na lidskou ubohost reprezentantů privilegovaných společenských vrstev, více než psychologicko-sociologickou sondou do citlivé oblasti dobové společenské a individuální patologie (nemluvě už o bulvárním podání kriminálního případu s neobyčejně bohatým skandálním pozadím). Ačkoli jsou v díle všechny tyto roviny zastoupeny i odpovídajícím počtem speciálních útvarů románového žánru (román

ideologický, pamfletický, sociální, společensko-psychologický, bulvární i kriminální), které lze v díle rozlišit a osamostatnit, vtiskuje mu jeho moto (spolu se symbolickým názvem) především ráz podobenství realizovaného v aktuálním životním materiálu. Běsi se tak stávají především výpovědí o posedlosti (či lépe rozmanitých druzích posedlosti) nové doby. Tato posedlost je umělecky definována, symbolicky označena a přiřazena k tradičnímu systému pojmů (hodnot) a zaujímá se k ní příslušné stanovisko ve shodě s tradicí, z níž se její označení čerpá. Minulé duchovní zkušenosti je použito pro rozpoznání a kvalifikaci jevu zatím nejasného, svým způsobem nepochopitelného, zarážejícího a tajemného.

Toto vysvětlení se ovšem nemůže na tradici omezovat a jde nutně za ni. I když však má tradiční ďábel v nové době mnoho zcela reálných tváří, zůstává jejich účinek stejně ďábelsky záluďný, magický i strašný jako "za onoho času". Mysteriózní přisvit tajemnosti, záhadnosti a hrůzoplne zlovolnosti je základním emocionálním laděním díla, na němž se do značné míry zakládá jeho působivost.

Proti ideálnímu hrdinovi a pohledu na skutečnost jeho očima v Idiotovi stojí morálního zavržení hodné složky skutečnosti v Běsech, jimž se nedostává v rámci díla uspokojivé protiváhy (i když moralisticky dualistické pojetí skutečnosti je i zde autorovým východiskem). Protiklad, do něhož Běsi vstupují v historii tvorby Dostojevského s předchozím Idiotem, je spíše opozicí dvou stran téže mince, přístupu k téže skutečnosti a problematice z protichůdných konců. Ani toto spojení nedělá z obou děl nějaký vyvážený či univerzální vyšší celek (ten by také činil do značné míry zbytečnými další románové pokusy Dostojevského o zvládnutí tematu). Umožňuje však pojímat oba romány spolu s celým kontextem zralých románových próz Dostojevského, Zločinem a trestem počínajíc, jako celek daný jednotnou koncepcí reality a také společným žánrem a poetikou,

tedy jako určitý typ umělecké tvorby v rámci realismu.

Jeho dominantou je, jak už bylo mnohokrát konstato-
váno, tragické pojetí situace člověka ve světě a uchope-
ní této látky v duchu estetiky tragédie. Označení Nikola-
je Stavrogina za tragický typ (419), o němž nebudou čte-
náři vědět, co si myslet - do té míry bude právě tragis-
mem jeho obraz objektivizován - je stejně jako v ostat-
ních obdobných případech u Dostojevského signálem obecné
významnosti typu, jeho vnitřní složitosti a dlouhodobé
platnosti. Nejvlastnější význam tragična spočívá však
pro Dostojevského v tom, že mu pomáhá nazdvihovat těžký
příkrov moralistického ortodoxně náboženského přístupu k
fenomenu lidství. Stává se tak jádrem kritéria umělecko-
sti, jímž je možno život poměřovat mnohem nedogmatictěji
než v jiných oblastech. Důvody umělecké reality a reál-
nosti, založenými na povědomí rozporuplného, a proto ta-
ké tragického postavení člověka tváří v tvář realitě svě-
ta, vlastní nedokonalosti a osudové rozpolcenosti mezi
dobro a zlo, zdůvodňoval Dostojevskij ostatně překračová-
ní mezí církevní ortodoxie v biografii "ideálního" člově-
ka Zosimy.

V míře nesrovnatelně větší než v antické, dramatické
tragédii je přitom zachován dotek s běžnou, banální, mali-
chernou životní empirií, s trapnými, zahanbujícími poloha-
mi lidské povahy a naturalisticky věrnými detaily, trans-
plantovanými do umění v syrové podobě. Spíše než na antic-
kou tragédii navazují tak romány Dostojevského na jinou
žánrovou formu - mystérium.

Ani v tomto případě nejde přitom o imitaci vnější
formy, ale o hlubinnou vnitřní spřízněnost, aktualizující
tradiční prvky v rámci novodobé struktury literárních žán-
rů. Pro úvahy o dramatickém charakteru románu Dostojevské-
ho má přitom značný význam skutečnost, že středověké mys-
térium, které se na žánrové podobě jeho děl podílí dosti
podstatným způsobem, je vlastně dramatizací epické výcho-

zí látky (přes velkou míru živelné dramatickosti zpracovávané se značnou dávkou rétoričnosti) a že středověké drama vůbec je ve značné míře na epice závislé a jí podřízeno.

Jestliže legenda, zvláště legenda o životě svatého, představuje jeden z nejvyšších, nejoficiálnějších, nejtrafaretnějších, nejstylizovanějších, nejkultivovanějších vrcholů středověké hierarchie žánrů, je mystérium žánrem svým způsobem problematickým, abychom neřekli rovnou profánním, se značným podílem prvků "karnevalových" (termín Bachtinův)⁴. Pojednává o posvátných záležitostech krajně světským, začasné nekonformním, apokryfním způsobem, strhává je na zem a z konfrontací velikosti a malosti, triumfu a porážky, nadšení a utrpení vykřesává co nejnázornější podobu co nejobecnějších principů a ideálů.

Jestliže E. Auerbach považuje tuto dvojpólovost už za základní příznak celé éry křesťanského pojetí skutečnosti i mimo oblast umění, zastoupený také už v biblických předlohách mystérií⁵, dělají středověká mystéria v tomto směru nepochybně ještě další krok. Přenášejí totiž "věčné" látky do souvislostí své doby, naplňují je neodmyslitelně dobovými, dočasnými atributy. Vytvářejí tak ale zároveň tradici pro aplikaci nejstarobylejších, nejústálenějších a nejstatičtějších (opět "věčných") aspektů vnímání a reprodukce lidské skutečnosti na nejaktuálnější současnost. Dostojevskému v tomto ohledu zbývalo pak už jen nazřít a ztvárnit sub specie aeternitatis (z hlediska časoprostoru, který E. Auerbach vyznačil mezními body prvotního hříchu, vykoupení a vzkříšení člověka a posledního soudu⁶ - tedy zrození člověka, probuzení jeho duchovních ambic a konce lidského světa) také skutečnost v pohybu a dokonce přímo ve stavu zrodu, skutečnost, která má v očích jeho doby i naší doby především podobu dění neopakovatelně historického, "typicky příznačného" pro dané stadium vývoje lidstva.

Přímo tematizován je tento přístup k aktuální životně programové, myšlenkové, mravní, duchovní problematice v dílech Dostojevského, věnovaných "druhému příštím" Krista na svět. Tento tematický výměr platí při jisté míře zobecnění stejně pro jeho Legendu o velkém inkvizitorovi i pro Idiota, kde je tentýž konfrontační princip uplatněn pouze na větší ploše novodobého románového žánru, s příslušnými mravoličnými, psychologickými a publicistickými akcesoáry.

Plánovaný ústřední umělecký záměr zralé tvorby Dostojevského nesl z tohoto hlediska výmluvný název Život velkého hříšníka. Několik základních peripetií z něho bylo realizováno v autorových posledních třech románech, zatím bez jednotícího ústředního lidského typu, tak neuvěřitelně univerzálního, že sám Dostojevskij znal jedinou jeho obdobu - Alexeje božího člověka z ruské legendární tradice. Z legendárního trafaretu je pak možno odvozovat nejen postavení Aljoši v kompozici Bratří Karamazovových - mládí světcovo ve světě marnosti ještě předtím, než se mu sám oddá. Většina "neuměleckých", abstraktních, publicistických, absolutizovaných, deklarativních pasáží textů vznikla zbytněním tematu působení jiného světce, jenž je Aljošovi duchovním vůdcem.

Ale i pověstná dramatická děla Dostojevského je umožněna zvýšenou časoprostorovou prostupností předváděných dějů, zprůhledněním světa za cenu jistých absolutizací a širšího uplatnění schematizovaných aspektů v jeho obraze (nikoli však většinou za použití nějak nevěrohodných fantastických prostředků). I co se neomezené vzájemné komunikability postav týče, vděčí za ni nikoli na posledním místě spojení s tradicemi žánru, v němž vždy s postavami prostě fiktivními i legendárními běžně společně vystupovaly nejen bytosti fantastické, ale i chodící alegorie, a uskutečňovaly svou komunikaci přes hranice různých rovin bytí, jež musely připadat jako mnohem odlišněj-

ší a nesouměřitelnější než novodobé rozdíly majetku či společenského postavení.

Celý tento žánrový komplex má navíc (ve své původní podobě i v novodobé aplikaci) zřetelné poslání a funkci: vyjevovat a demonstrovat vyšší a hlubší smysl života, v němž spočívá pravda o skutečnosti. K uplatnění přitom přijdou všechny hlavní prostředky symbolického výrazu, kromě hojných symbolů různé úrovně především velmi tradiční - alegorie, obrazné analogie a řečnický paralelismus⁷.

Spíše než v těchto dílčích výrazových prostředcích tkví však jádro výpovědi o skutečnosti, která se v díle tohoto typu uskutečňuje, v tom, že postavy nabývají výrazně modelového rázu, jak pokud jde o skutečnost "ideální", tak i skutečnost "nízkou" (v její banální i expresivně groteskní verzi). Jedině v rovině této obecné antropologie je možno pochopit rozpor, který v jedné ze svých posledních autocharakteristik Dostojevskij klade mezi psychologismus a "objevování hlubin v duši člověka": "Říkají o mně, že jsem psycholog, ale není to pravda, jsem jen realista ve vyšším slova smyslu, tzn. že zobrazuji všechny hlubiny lidské duše." (415) Dvojitá rovina skutečnosti odpovídá i dvojímu přístupu k člověku, přičemž přístup psychologický je pendantem životní banality, malichernosti, popř. dokonce hanebnosti, kdežto přístup překračující úroveň psychologie, ale dokonce i morálky, který nazýváme antropologický a který ohledává samy základy lidství, odpovídá rovině ideální.

Jedině v těchto souvislostech nabývá pravého smyslu pověstná deviza Dostojevského: "Při naprostém realismu najít v člověku člověka." Naprostý realismus tu reprezentuje nepřikrášlenou všední skutečnost, "člověk v člověku" - humanitní ideál jako její vnitřní, v hloubce skrytý smysl, "realismus ve vyšším slova smyslu" stojí v opozici proti realismu pouze kritickému. V nejlepším shodě s některými

prameny realismu Dostojevského, které jsme stačili zdůraznit, je i konstatování, že tento program vychází nejen z národních ruských tradic ("to je především ruský rys"), ale z tradic lidového křesťanského pohledu na svět (k němuž pak Dostojevskij přidává za sebe schopnost využít jej ke konstituování a realizování hlubinného smyslu lidského bytí v novodobé filozofické podobě).

To je zároveň ono "nové slovo", po němž Dostojevskij volal jako po jediném poslání hodném skutečného umění - objevení nové pravdy o životě a její hlásání. Noetická funkce umělecké tvorby nemá však, jak se většinou zdá, nezbytně jedinou podobu, totiž logicky analyzující. Neméně významné je i hledání hlubších, celistvých a syntetických smyslů, které předpokládá pro oblast duchovní kultury či tzv. humanitní vědy Bachtin⁸ a jejíž realizací je i jeho dialogické pojetí Dostojevského. Spíše než o běžnou formu kritického realismu jde o postup, jež by snad bylo nejvhodnější označit za syntetický, založený na prolínání hledisek a aspektů dílčích, subjektivních, osobních, historických, filozofických i etických za stále většího převládání hledisek estetických ("krása, která spasí svět", "hymnus životu" jako velkorysé estetické ztotožnění se skutečností v Bratrech Karamazovových).

Jestliže Dostojevskij pro svou tvorbu už na počátku uvažování o její specifičnosti reklamoval funkci "prorockou" (409), měl na mysli trojí význam tohoto slova: i hluboké nazření do hlubin skutečnosti, i věštbu, předjímání budoucnosti, i hlásání této prorocké pravdy uměleckými prostředky. Všechny tyto tři funkce ve své zralé tvorbě s využitím té části umělecké zkušenosti lidstva, která odpovídala jeho uměleckému naturelu, také plnil. Ve své základní platnosti byla mnohá prorocká zjištění Dostojevského o světě a člověku (problém násilí, individualistického egocentrismu, zamorálnění, terorismu, ohrožení lidstva fašistickými sklony atd.) ověřena historickou sku-

tečností 20. století a jejich aktuálnost rozšířena a prohloubena ještě pro celou jednu epochu budoucnosti.

- ¹ Výroky Dostojevského se citují v českém překladu podle výboru F.M. Dostojevskij Ob iskusstve, M. 1973 s uvedením strany v závorce za citovaným textem.
- ² Nikoli náhodou také Dostojevskému na celé Puškinově fantastické Pikové dámě jako jediné fantastická připadala opět "kolosální", tedy výjimečná a velkoryse koncipovaná, krajní, zároveň však naprosto reálná postava prvního Napoleonova následovníka a vraha ohavné, nepotřebné a obtížné stařeny v ruské literatuře - Hermana. Romantické fantazírování postav (např. v celém snílkovském cyklu 40. let) je naopak u Dostojevského příznakem jejich životní slabosti, myšlenkové a citové sentimentální rozbředlosti atd.
- ³ Katalog těchto výhrad včetně soupisu ideových nedostatků tohoto díla a spolu se snahou vtisknout všechny polohy románu Dostojevského za každou cenu do rámce společenského a psychologického přístupu ke skutečnosti a kritiky daného stadia společenského vývoje je obsažen v knize G.M. Fridlender, Realizm Dostojevskogo, M. 1964.
- ⁴ Formulován byl původně v Bachtinově monografii François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, česky Praha 1975, a odtud pak aplikován i na Dostojevského (viz M. Bachtin, Dostojevskij umělec, Praha 1971). Žánr mystéria však zůstává přitom na okraji Bachtinova zájmu a objevuje se při této příležitosti pouze v několika vysloveně okrajových poznámkách.
- ⁵ Viz E. Auerbach, Mimesis, Praha 1968, s. 68 a násl., 135 a násl. i jinde.

⁶ Tamtéž, např. s. 142.

⁷ V této souvislosti nelze mezi uměleckými výrazovými prostředky Dostojevského přehlédnout nápadnou složku řečnickou, které se ostatně při studiu poetiky jeho děl dostalo už patřičné pozornosti u V. Vinogradova i M. Bachtina.

⁸ Viz stať Problema teksta v lingvistike, filologii i drugich gumanitarnych naukach. Opyt filosofskogo analiza v Bachtinově knize Estetika slovesnogo tvorčestva, M. 1979.

JAROSLAV ŽÁK

VŠELIJAKÉ VÝMYSLY

Puškin, takový sečtělý člověk - a Zločin a trest nečetl. Podobné konfrontace přes hranice času nejsou (zatím) možné. Co už si toho spisovatelé na čtenáře nenavymýšleli. Zklamání očekávání nepatří jen detektivkám.

Scéna souboje Pečorina s Grušnickým je příliš dávná záležitost a Lermontov, ač mnohem mladší (o 101 rok) než Sterne, byl solidní spisovatel. Anebo tak zaujatý sebou, že mu čtenář za trochu úskoku nestál? Proč vlastně psal, totiž - proč publikoval? Aby vyjádřil čtenáři své pohrdání? To Puškin naopak si rád dělal ze čtenáře dobrý den, samozřejmě bez zloby, dobromyslně, leckterý důvěřivec to ani nepostřehl. Jak vlastně tehdy čtenářská obec nadšená Marlinským čtla Slečnu selku? Nebo Vánici? Brala je vážně?

Ale vraťme se k všestranně vážné věci, k Pečorinovu souboji. Deník nepíše duchové. Na hranici mezi světem autora-vypravěče a světem postav se mohlo leccos překvapivého díť už tehdy, ale uvnitř to byly světy celistvé, "reálné", pravděpodobné. Není proto důvodu o Pečorina se bát, nic se mu nestane. Pravda, s Grušnickým si jisti být nemůžeme, ale to přece není hrdina, který by nám ležel na srdci, o toho nejde. A tak třeba na semináři lze na tomhle příkladu předvádět, jak se proslazuje autorův zřetel k psychologii. Čtenář, zbavený obav o hrdinu, může vychutnávat jeho úvahy, sebezpytování, invektivy. Jenže, je spolehnutí na čtenářovu pozornost, soustředění? Připusťme, že je a že navíc pečorinovské vyprávěcí já se vnucuje dostatečně neodbytně; autor mu ostatně pomáhá seč může. Je tedy všecko v pořádku. Ačkoliv - raději bych použil minulého času. Neboť dnešní čtenář, nezkušený v literární historii, zato jinak důkladně trénovaný autorskými léčkami, slyší i trávu růst.

Zlatý slavík naší mládeže Páral uštěďruje lekce, na něž se tak snadno nezapomíná. Ještě nedávno s ním úspěšně (o Slavíka) soutěžil Hrabal. Mimochodem: obyčejný elév Hrma vypráví až za hrob - proč by to nedokázal suverénní Pečorin. Já vím, že vlastně moc suverénní není, ale když ten trapný útěk za Věrou se tak lehce zapomíná. A třeba právem. Rozhodujícím závažím na misce vah čtenářských interpretací bývá sice nadmíru často dívčí dotčenost za ponížení bezelstné komtesy, ale co když jde daleko víc o čtenářskou intuici, před níž autor neutajil manévr, jak si pro sebe (určitě ne pro tehdejšího čtenáře) Pečorina vylepšit. Ale ne... Pečorin vůbec není Hrma. Na všecko, co k němu patří, je spolehnutí, i na jeho první osobu: já značí živou bytost, vypravěč-autor deníku a duelant v jedné osobě souboj určitě přežije.

Leč nic naplat. S prvními osobami je potíže, to se neoddiskutuje. Těch, kdo si na ně nějak potrpěli, je pěkná řádka. I Alexej Maximovič. To už jsme blízko vlastního /ne/smyslu tohoto textu.

O co vlastně v našem jubilejním povídání jde? Ostatně, proč bychom si jednou - jde-li o takovouhle příležitost - nevyhodili z kopýtka, nepoddali se slavnostní náladě a místo obligátního vzpomínání napřeskáčku neuvedli něco do krkolomnějších souvislostí, než bývá ve střídlivé společnosti zvykem?

Před několika málo lety v nástěnném kalendáři s kulturně uměleckou a kulturněpolitickou tematikou doprovodili naši soudruzi z NDR společnou fotografii Gorkého a Andrejeva sympatickým citátem ze vzpomínek prvního na druhého: "Rozpory v našich náhledech nesmějí mít vliv na naše osobní sympatie; nikdy jsem nedovolil, aby teorie a názory hrály rozhodující úlohu v mých vztazích k druhým lidem."

V dopise Andrejevovi z listopadu 1904 chová Gorkij ty nejlepší, vskutku čistě přátelské úmysly (jde o to

kamenoúrazové vyprávěcí já v Červeném smíchu):

"Uprostřed povídky je něco psychologicky nemožného a nepřipustného - který z bratrů zapsal scénu koupání ve vaně? /.../ Je nutné, aby byl jasný moment, do něhož je deník psán slovy prvního bratra, tento moment nastává ve chvíli /.../" - není pro nás důležité v jaké - "jinak nechápu, jak mohl druhý bratr takhle psát. Dá se to opravit snadno."

Pro Gorkého jde o věc nediskusní, evidentní, dokládají to slova nepřipustný, nutný, jasný. Gorkij ani nezauvažuje o jiné možnosti, takže neprojevuje intolerantnost, upozorňuje jen přátelsky na technické chyby.

Neméně zajímavá je Andrejevova rozporná odpověď. Rázně, nakolik to umožňuje žánr odpovědi (dopis blízkému příteli), naléhavá doporučení odmítá - i když uznává jejich oprávněnost. Ano, je tu "mnoho nepřírozeného (natjanutogo), psychologicky nepravdivého", souhlasí s přítelem. Nicméně...

Argument? Na první pohled školení z literární teorie: "Psychologická nelogičnost (nesoobraznost') /.../ je tu nutností jako například stylizace (uslovnost'), monolog, třeba popis posledních pocitů umírajícího, které nikdo nezná." Jinými slovy: Jsem si vědom 'chyb', které mi vytýkáš, protože jsou součástí mého záměru.

V čem je rozpornost Andrejevovy reakce? Nevidím ji v tom, že uznává a zároveň odmítá, ale v závěrečné větě odstavce o tom, které postavě přísluší první osoby povídky: "Vůbec mi to nevadí," - tj. psychologická nelogičnost - "protože se na Červený smích nedívám jako na uměleckou věc." Myslí-li tohle Andrejev vážně, proč stavěl psychologickou nelogičnost do jedné řady s monologem, stylizací, s prostředky nesporně uměleckými, při výstavbě uměleckého textu běžnými? Vysvětlení najdeme na konci dopisu: "A pak, nejde mi o 'umění', jen ať to zůstane tak, jak to ze mne bezprostředně, v mukách vytrysklo."

Andrejevovi nešlo tedy o učesané umění, o dodatečně, racionálně zredigovaný text, dával přednost subjektivnímu, bezděčnému výrazu. Apolló Gorkij nemohl hlavičku hřebíku minout a asi nechtěl věřit, že se s přítelem Dionýsem nedohodne.

Chemicky čistě jejich neřešitelný spor září ze scény lékaře ve stoji o rukou:

"'Vy to chápete? To mě velmi těší. Tak Vy tedy pochopíte i toto?'

S pružností v jeho věku nezvyklou se postavil na ruce - komíhal nohama, aby udržel rovnováhu. Bílý plášť se mu shrnul, obličej se nalil krví. Upřeně na mne zíral tím zvláštním obráceným pohledem a namáhavě soukal slova:

'A tohle... to... taky... chápete?'

'Nechte toho,' zašeptal jsem polekaně. 'Nebo začnu křičet.'

Zhoupl se na nohy, znovu usedl k mé posteli, zhluboka se nadechl a důrazně poznamenal:

'To nechápe nikdo.'

Gorkij: "Ale doktora, stojícího hlavou dolů, nutno vyhodit."

Proč? Prý "to budí smích (smešit)"!

Byl ten Alexej Maximovič dobrák od kosti.

Andrejev: "Šílený doktor je podle mého nejlepší místo povídky."

Jaká tvrdohlavost. "Víš dobře, že mám k sebejistotě daleko, ale v tomhle případě pevně věřím, že možná dokonce vím, že právě takhle je to třeba."

Nepřekročitelná propast zeje z obou dopisů. Gorkij ve své dobrotě, ve svém zbožnění člověka chce vrátit drahého přítele na cestu pravou. Ani na mysl mu nepřijde, jak mohou být jeho obrazné argumenty dvojsečné.

"Je to zvuk harmoniky fabrického dělníka (mastero-
vogo) uprostřed Beethovenova rekviem." Fotografické por-
tréty Andrejeva nelžou, byl zřejmě opravdu delikátní, ji-
nak by v odpovědi s touhle větou živě souhlasil: Ano, to
mi zrovna jde. Nechci být estét, k čertu s estetikou,
když jde o válku, co s takovýhle 'uměním'.

A Gorkij by byl asi překvapen, že v něm někdo může
vidět estéta (on nebyl přece symbolista!).

"Fakta jsou strašnějšší a významnějšší než tvůj vztah
k nim," připomíná příteli.

"Můj vztah je rovněž fakt - a vůbec ne málo důleži-
tý," útočí přítel.

(Napadá mi, Radku, otázka, koho z těch dvou by sis
raději zahrál, kdyby se dopisy rozepsaly do dialogu?)

Fakta Gorkij opravdu respektoval. Však se proto ne-
málo rozzlobil na Gogola a jeho výmysly. Zvlášť náš dneš-
ní školní hrdina Taras Bulba se mu - jak známo - zajídal.
Stránka, kde ve svých kaperských (od Capri jsem snad to
adjektivum vytvořil správně) Dějinách ruské literatury
svědomitě cupuje bitevní scénu, mi připomíná soudní klí-
čovou epizodu z detektivek: Advokát (nebo prokurátor) do-
kazují udivenému soudu, jak k činu došlo a kdo a proč ho
nemohl (nebo docela dobře mohl, ač zapírá) spáchat. Při
té příležitosti sklízí obvykle svůj díl i nedbalá poli-
cie. - Což takhle rekonstrukci činu: lze jezdce na koni
přeseknout napříč vejpůl, nebo ne?

Výmysly toho druhu Gorkij z duše nesnášel, protože
zvracely chod dějin (to ovšem bylo Gogolovi podobné), dě-
jin, které míří vzhůru. Jdu-li zpět, musím proto jít s
kopce, a ne stoupat k bohatýrským výšinám. Něco jiného
je budoucno, tam si můžeme dovolit nadsadit - samozřejmě
jen v dobrém. A tu jsme u dalšího kamene úrazu mezi ním
a Andrejevem.

"Válka šílenců se šílenci je meta, které dosáhl

částečně dnešek a které částečně dosáhne blízká budoucnost," opovážil se předpovědět nevzdělaný Andrejev. Takhle sýčkovat. Gorkij se neděsí, ví své. I bohorovný vševěd Lev Nikolajevič věděl své a z Andrejevových hysterických vizí mu husí kůže nenaskočila. Ta shoda dvou proroků, generačně tolik odlehklých současníků, je pozoruhodná. Chudákovi Leonidovi dodnes pohrdavý odsudek géniův badatelé vytrvale omílají. Asi opravdu netuší, jakou medvědí službu géniovi prokazují.

Vraťme se však k našim dvěma přátelům. O budoucnosti jen dobré - zní heslo Gorkého. A naopak. Jenže pročpak upírá kurennému Borodatému sedm porubaných a propíchaných šljachtičů, zatímco gogolovsky nosatým Cyranem je nadšen, ačkoliv ten si poradil dokonce se stovkou (jestli se nepletu) úkladců o jeho život? Přitom Borodatého si Gogol vymyslel, kdežto Cyrano je historická osoba. Ale nebuďme uštěpační, jde o jiný žánr. Leč stejně...

Půjdeme raději dál - už ne daleko.

Fakt si Gorkij vážil. A šlo mu o budoucnost. Jak to jde dohromady? Co je fakt, když máme na mysli to, co teprve bude? Stačí si vzpomenout na meteorology, a to tehdy družice nebyly.

Fakta Gorkij respektoval, zvlášť když šlo o mužika. Třeba toho, co zapřáhl nevěrnou manželku s kobyolkou do vozu a pěkně se s ní projel, praskaje cílevědomě bičem, špalírem spokojených sousedů a sousedek. Tady autor vystačil se suchým záznamem, v závěru doplněným přesnými souřadnicemi místními a časovými.

Proces se Zalomovem ho inspiroval jinak. Zasáhly futurologické zřetele. V čem se tady literární stylizace fakt liší od stanoviska Andrejeva, když rezolutně odmítl Gorkého tezi 'fakta jsou důležitější než tvůj vztah' slovy: "Naprosto nesouhlasím. Oběh Země kolem Slunce byl

vždycky fakt a pouze rozdílný vztah lidí k němu dal vzniknout dějinám?" Zdá se, že tu zásadní rozdíl není. Gorkij si ovšem zmíněného díla příliš necenil, takže se mu nedůslednost neboli autoprotekce vytknout nedá.

Svou babičku měl Aljoša rád (kdo neměl rád svou babičku, byť byla alkoholička; to s tím nemá co dělat - byla jiná doba). Když Andrejev odporoval upřednostňování (ani v nečistopise jsem neudělal překlep) fakt námitkou, že jeho vlastní vztah k faktům patří rovněž mezi fakta, nemohl znát Gorkého Dětství. Jsou tam slova: "Poslouchám pozorně, dychtivě. Leccos v jejím vyprávění mě udivuje, děd mi líčil matčiny oddávky jinak /.../. Nemám chuť ptát se babičky, kdo z nich vypráví pravdivěji, protože babiččin příběh je krásnější a víc se mi líbí." Tak prosím. Co teď s Lukou? Proč se dorostlý Aljoša zlobil na diváky, že v staříkovi nevidí Belzebuba (lukavogo), ale evangelistu? Věděl, co v něm viděl sám?

Tolik o lermontovovsky solidním Chlamidovi.

Závěrem, milý Radku, Tobě i sobě přeju, abychom vždycky (nebo aspoň většinou) věděli, co vidíme. Zdraví Tě (s poukazem na etymologii, ne ošoupanost tohoto "šlove-sa) jeden z Tvých prvních žáků

Jarda Žák.

VÁCLAV ŽIDLICKÝ

DUŠEZPYTNÁ ANALÝZA
VE SLUŽBÁCH ŽÁNROVÉ PRÓZY

(Doslov k románu Ivana Ptašnikava Čas k návratu)

Být v naší době spisovatelem žánristou, není příliš lichotivé: na pozadí moderních proměn slovesného umění to zavání staromilstvím. A přece zrovna běloruský sovětský prozaik Ivan Ptašnikav je běžně označován za žánristu, přitom eo ipso vyzvedán jako tvůrce zcela současný, moderní; ba co víc - jako autor, který svou údajně "zastaralou žánrovostí" velkou měrou přispívá k zmodernizování celé běloruské sovětské literatury, prožívající v posledních letech takový umělecký vzestup, jaký dosud nikdy ve svých dějinách neznala. Až se v zasvěcených kruzích mluví div ne o novém, tentokrát běloruském literárním "zázraku".

Ovšemže jde o paradox zdánlivý, neboť právě Ptašnikavova tvorba velice průkazně dosvědčuje, že došlo k výrazným proměnám i vlastního "žánrismu", nebo chceme-li - "žánrového" žánru. Nicméně tento domnělý rozpor má i svůj reálný podklad: v protikladných postojích k žánristům a jejich dílu, zejména k žánrové próze. Není tajemstvím, že vinou přízemní popisnosti, která se zvláště nadlouho a pevně zabydlila především v tzv. žánrových obrázcích "ze života lidu", nabylo samo slovo "genre" nebo "genrista" (nejen psané, ale i pojímané takto postaru) pošramocené reputace. A tak se žánrová díla na jedné straně chápou jako tvory podřadné jakosti, které lze sice při troše shovívavé blahosklonnosti tolerovat, nikoli však brát za bernou minci umění... I v sovětském literárním kontextu, kde si žánrová próza tradičně držela a s přestávkami udržela poměrně silné pozice, byla zvláště v atmosféře nedávno protěžované "monumentálností" ve vidění a zobrazování skutečnosti považována za něco nižšího, druhořadého. Naproti tomu

žila a žije víra v uměleckou velikost "malého" žánrismu, přesvědčení, že žánrovost nemusí a nemá být přízemní a popisná. Zajímavě a výstižně se v tomto směru vyslovila známá ruská sovětská spisovatelka Lidijsa Sejfullinová, když "na své půdě" oddělila zrní od plev, odlišujíc žánristy umělce ("bytopisatelé") od bezinvenčně popisných kopírovačů života ("bytoopisatelé") - na základě čehož pak zařadila k žánristům i Lva Tolstého a Antona Pavloviče Čechova - a své krédo zformulovala slovy: "Pravý žánrista, povýšený do toho stavu z milosti talentu, vyniká nejen vnějším bystrozrakem, ale i pronikavostí tajemného duševního vidění..."

Takovým darem "tajemného duševního vidění" je obdařen i Ivan Ptašnikav (nar. 1932), absolvent novinářství na Běloruské státní univerzitě v Minsku, dlouholetý redaktor minské literární revue Polymja (Plamen), hlavního tiskového orgánu Svazu spisovatelů BSSR, v jehož redakci řídí rubriku krásné prózy. Jako by však právě pro svou "tajemnost", neleželo toto vidění v autorových začátcích na dlani, ale stávalo se zřejmé až postupně, s přibývajícím produkcí a s postupujícím tříbením stylu. Třebaže ještě dnes, v dosud nejvrcholnějších autorových dílech, k nimž vedle románu Čas k návratu /1972/ patří novela Najdorf /1976/, je do značné míry skryto pod příkrovem zevně zastiňujících, zdánlivě tradičních a tudíž i "anachronických" žánrových postupů, z nichž stále vznikají některá nedorozumění. Někdy totiž uniká jejich dovedné začlenění do psychologizačního kontextu a záměru. Tím spíše se proto zvláště v počátečním období kritika těžko v Ptašnikavovi orientovala, a dokonce se hluboce mylila v jeho charakteristice, když ho ve svých prvních soudech řadila k lyrikům v próze nebo "stylistickým ornamentalistům". Posuzovatele sváděl na scestí spisovatelův sklon k subjektivizovanému vnitřnímu monologu, k asociativní výstavbě textu na bázi asociativnosti ve vnímání samých hrdinů, neboli jejich "proudu vědomí", a tím vlastně i k husté

členitosti kompozice, k bohaté krajinomalbě, metaforickému výrazu, jemně naznačené symbolice, k melodičnosti věty a rytmu větných period. Ba i v důmyslném a smysluplném řetězení přechetných žánrových detailů kritikové spatřovali ornamentálně lyrizující prvek, zatímco to byla spolu s uměním realisticky epické drobnokresby vlastnost, která už od první knížky povídek Zrní nepadá na kámen /1959/ - byť pro Ptašnikava ještě ne zcela typické ani co do žánru: od té doby píše skoro výhradně větší prózu, novely a romány - poukazovala k naprosto odlišné stylové dominantě. Rozpaky nad "uchopením" a zařazením Ptašnikavových děl šly tak daleko, že si kritika ještě po několika letech od debutu v roce 1957 na základě čím dál víc pociťované přímo jakési "promiskuity" zmíněných stylových prvků kladla nad prozaikovým dílem otázku: jde o hledání nebo rutinovanou literární ekvilibristiku?... Až novela Lonva /1965/ vnesla do věci jasno, když nedvojznačně ukázala, že v Ptašnikavové díle máme co dělat se svébytným stylem zcela a čistě epickým, že v autorovi má běloruská sovětská literatura prozaika jako takového, drsně pravdivého ve výpovědi o životě a epicky zemitého ve výrazu, i když je zároveň díky svému originálnímu vyjadřovacímu způsobu bezesporu svérázně poetický - ovšem naprosto "vnitřně", obsahově, nikoli slovně.

Dokumentuje to i román Čas k návratu. V originále se jmenuje Mscižy, v českém znění nejspíš Mstiže. Což je název osady. Stejně jako u novely Tartak /1968/, první a vedle tohoto románu zatím jediné Ptašnikavovy knihy, jež vyšla česky. Podobně autor pojmenoval místními jmény, názvy osad, vesnic, nebo vlastními jmény postav, prostých vesničanů, ostatní svá díla: časopisecký debut, novelu Čačyk /1957/, zmíněné už novely Lonva a Najdorf i román Čekej v dalekých Hryních /1961/ a novelu Scjapan Žychar ze Stěšic /1962/. Záměrně tím poukazuje ke zcela konkrétním zeměpisným lokalitám, které zná z autopsie - k rodnému běloruskému kraji, jednomu z lesnatých zákoutí Minské

oblasti. Vůbec to však neznamená, že by chtěl být jakýmsi kronikářem "rodného kouta". Ptašnikavovy umělecké ambice směřují a sahají mnohem výš. Jeho "geografičnost" je jen prostředkem, nikoli cílem: vědomou stylizací, která má jaksi autenticky zkonkretizovat místa děje, navodit zdání, že se v té které próze líčí kus skutečného života z "reálného" koutku na zemi. Pozorností ke konkrétnímu milieu, které koneckonců není v duchu autorovy metody ani tak popisováno, jako si je hrdinové spíš "uvědomují" a tím je vlastně i přes veškerý formálně objektivizovaný popis vlastně "prožívají", chce se Ptašnikav dobrat k obecnému cíli umění: do nitra člověka, který v daném prostředí žije a je jím formován a zformován.

Neboli přesná zeměpisná lokalizace děje tvoří součást širšího a podstatnějšího záměru. Má svou přesně určenou funkci v tom, že zapadá do celkového autorova úsilí na jedné straně přímo programově zdůraznit "žánrovost" díla a přitom ji na druhé straně celým pojetím, stylem a obsahem jakoby paradoxně vyvrátit, dílo "odžánrovět".

Z Ptašnikavovy tvorby - a z románu Čas k návratu zejména - je na první pohled patrné, co bylo už výše naznačeno: že totiž autor jednoznačně tíhne k zevním stylovým postupům žánrové prózy, usilující o drobnohledné zachycení způsobu života a mravů prostého lidu. Vedle zmíněné "geografičnosti" hojně používá detailní popisy prostředí, důkladný místopis, bohatou krajinomalbu, portrétní drobnokresbu a široce operuje s množstvím žánrových detailů a četnými všednodenními reáliemi. Z tohoto hlediska jsou přímo ukázkové už úvody Ptašnikavových děl, v nichž hned na začátku podrobně poznáváme přesnou "topografii" nejen místa děje, blízkého i vzdálenějšího okolí, ale i života hrdinů či hrdiny, zejména jeho bolavých míst. Příznačně se například v našem románu už na prvních stránkách seznamujeme s rázem krajiny, přírody, podnebí, dovídáme se, třeba kde stojí a jak vypadá Vjaličkova chalupa, a to skoro až do posledního hřebíku, abychom tak řekli,

včetně toho zaraženého u dveří, na který se hrdina dlouho marně pokouší pověsit navyklým způsobem čepici, i jak vypadá a "jak si stojí" hlavní hrdina, co ho trápí, kde je jeho citová zranitelnost, v čem spočívá Vjaličkova okamžitá slabost, ale i velká a trvalá síla.

Rovněž tematicky Ptašnikav inklinuje výhradně k látkám, jež bývají nejprůzračnější pro žánrovou prózu a nejčastěji s ní spojené: je spisovatelem povytce vesnickým. I Tartak a Najdorf, vytěžené z období války, mají zcela jasně venkovské jádro. Charakteristická je v naznačeném směru také volba hrdinů a jejich zájmů: jsou to nenápadní, řadoví venkovští lidé, cele upnutí k elementárním, každodenním starostem o živobytí, o "přežití" nelehkého života, upnutí spíš k "všedním" životním strastem než radostem, lidé, o nichž se výstižně vyjádřil Andrej Platonov, že patří k "oné tajemné, mlčenlivé většině lidstva, která trpělivě a poctivě nese úděl své existence".

Při vší "žánrovosti" své tvorby není však Ptašnikav zdaleka pouhý mravoličný spisovatel, a tím méně beletrizující etnograf. Jediným způsobem se mu daří vyhnout se rozšířeným hříchům vesnické žánrové prózy, především té pověstné přízemní popisnosti, a naopak umí skvěle potočit venkovský námět ke světlu takovou hranou, že notorické slabiny se v jeho podání stávají přednostmi.

V čem spočívá tajemství nežánrového působení autora v jádru žánrového materiálu? Hlavně ve skutečnosti, že Ptašnikavův zdánlivě tradiční žánrový styl je v podstatě svéráznou, vynalézavou modifikací moderní metody "proudu vědomí", založené na soustavné sebereflexi, ba dokonce svého druhu "introspekci" postav, na tom, že děj se zpravidla odehrává ve vědomí hrdinů, a to i když je formálně objektivizovaným způsobem, v klasické třetí osobě, tzv. "er-formou" popisován, neboť i tento způsob je v celkovém kontextu Ptašnikavova podání absorbován "proudem vědomí", pohlcen vnitřním monologem a převahou nepřímé a

polopřímé řeči nad přímou řečí dialogickou. Klademe však důraz právě na to, že jde o svéráznou modifikaci zmíněné metody, nikoli i s chlupy přejatý joyceovsko-proustovský vynález z doby, kdy se na bázi freudovské psychoanalýzy dovršil obrat buržoazního románu od vnějších životních projevů k podvědomému životu vnitřnímu. Tato teoretická báze vyplývající z idealistické filozofie je Ptašnikavovi přirozeně cizí, ostatně autor sám výslovně popírá, že by mu Joyce nebo Proust sloužili za příklad bezprostředního poučení. Jde tu spíš o samostatný projev individuálně vyhraněného tvůrčího naturelu, jehož výsledek ovšem objektivně připomíná některé rysy a v určitém smyslu i hlavní znak v mnoha směrech plodného hledání předchůdců, a to rysy, které přetrvávají, protože mohou být a jsou nosné a funkční i pro socialistickorealisticke umění. V první řadě a hlavně je to subjektivizovaný pohled na svět očima hrdiny. Místo aby však náš tvůrce zapojil pro tento účel do hry iracionální podvědomí, v duchu materialistického pojetí života naopak posiluje v rámci své metody roli vědomí. Dbá, aby bylo v neustálé činnosti. Z toho důvodu musí permanentně a intenzívně "pracovat" hrdinovo nitro. Proto je autor udržuje v soustavném napětí, v extatických stavech, ve stressových situacích. Proto se konkrétně nespokojí s jedním Vjaličkovým neštěstím, když mu zemře žena, a snese na něj další bídu, nechává ho těžce zranit zatoulaným medvědem. Zejména stav polovědomí, "tranzu" během těžké operace a po ní Ptašnikav potřebuje a nadmíru vhodně využívá k mobilizaci pro svůj styl funkcí všech pěti smyslů, jak si to "proud vědomí" vyžaduje.

Zásluhou této zvolené metody všechno, co bývá u typicky žánrových, mravoličných spisovatelů staticky popisné a co "lehkoocí" čtenáři rádi a právem přeskakují, vynechávají, dostává u Ptašnikava "svižnou" dynamiku, každá drobnost mu "hraje", nahrává k neobyčejně pronikavému postihu nitra vesnického člověka a bytostného venkovského světa vůbec. Všimněme si v této souvislosti zmíněného už

úvodu románu: jakkoli se zde prostředí, lokalizace děje jakoby popisuje, vůbec nepůsobí příslušné pasáže popisně. A nejen proto, že se tu dynamicky aktivizuje příroda, že zuří vichřice, která doslova strhává Vjaličkovi střechu nad hlavou, ale především v důsledku toho, že popisovaná scenerie je líčena prizmatem hrdinova vidění: třebaže toto prizma ani nemá formální vyjádření příslušnými jazykovými prostředky, není pochyb, že Vjalička své okolí nejen vidí, ale dokonce je "prožívá".

Ještě větší pozornosti si v kontextu autorova podání zaslouží četné detaily, z větší části typicky žánrové, měnící se však v příslušném "zapojení", začlenění ve výrazně psychologické. Někteří kritikové Ptašnikovovi vytýkají jejich přemíru, domnívají se, že až neúnosně zatěžují autorův styl. Kdosi dokonce vtipně přirovnal spisovatelovo vypravěčství a jednotlivá jeho díla k těžkým selským vozům, jež se plně, po okraj naložené zvolna a namáhavě vlečou do kopce... Jistěže četba Ptašnikava není lehká. Vedle neustálého prolínání časových rovin, dějových digresí a tím i značně členité kompozice mohou za to skutečně ve velkém množství zastoupené detaily. Nejsou však samoučelné. Autorův vrozený smysl pro ně se neméně vrozeně snoubí i se smyslem pro jejich účelné využití. Nejenže slouží jako častý odrazový můstek pro asociace (například když světlá kosiště na půdě připomenou hrdinovi bílé tenké ruce nebožky ženy a od toho momentu se v jeho mysli začne odvíjet evokovaný obraz kosení sena s nezapomenutelnou blízkou bytostí, jež předčasně odešla ze světa), ale jsou úzce zapojeny do vzájemné "komunikace", korespondují spolu: vzpomeňme zvláště výmluvného místa, kde převalující se šedá mlha v rokli za cestou Vjaličkovi připomene páru zvedající se nad hrncem vařených brambor - je třeba účinnějšího prostředku k vyjádření stesku po teplu domova, který v sobě nosí tento citlivý osamělý vdovec? Drobný detail zde mluví přinejmenším za celý odstavec. A podobných "drobností" je rozseto v Ptašnikavově textu

jako máku. Z nich se jako mozaika z jednotlivých kamínků skládá celkový, nadmíru výstižný obraz hrdiny, a to jak vnější, tak především vnitřní. A nejen jeho: i celého venkova. Nad četbou našeho autora se dokonce vnucuje pokušení tvrdit, že bez Ptašnikava by obraz vesnice nejen v současné běloruské próze, ale v sovětské literatuře vůbec, byl neúplný, v lecčems podstatném ochuzený.

Díky naznačenému přístupu k žánrovému materiálu dostává chronicky přízemní a popisné vesnické téma nebyvale silné a hluboké psychologické vyznění. Z Ptašnikava jako žánristy se vlastně stává minuciózní psycholog. A žánrový vesnický román se mění v podstatě v dílo psychologické. Ostatně není náhoda, že v něm je tak málo vlastního vnějšího děje. Že v popředí stojí hrdinovy prožitky. Protože zde ve skutečnosti vůbec nejde o Mstiže, o vesnici, nýbrž o člověka, o Vjaličku. Tak se pod dovedným Ptašnikavovým perem proměňuje v duchu soudobého prolínání jednotlivých žánrů "opovrhovaný" žánrismus. Dušezpytná analýza vyplývající z metody proudu vědomí se dostává do služeb žánrové prózy a výrazně mění její tvář, psychologizuje ji.

K Ptašnikavovým zvláštnostem zvolené metody patří, že na rozdíl od většiny děl takto orientovaných (z nichž mnohá se zařadila mezi špičkové jevy světové literatury) nejsou vědomí, která autor předvádí, "intelektuální", tím méně intelektuálských, naopak jsou to vědomí lidová, vesnická. Spisovatelovy prózy jako by byly hlasem venkovských duší. Přitom však tím, jak se líčení přesouvá z vnějšího popisu do niterné sféry nejen citové a smyslové, ale i úvahové, reflexivní, Ptašnikavův "proud vědomí" vesnické téma svým způsobem netradičně rovněž zintelektualizovává a zfilozofičtíje. Daný moment je třeba o to víc vyzvednout, protože s vesnickým tématem bývá často spojena určitá falešná prostoduchost, degradující venkovské hrdiny na triviální naivní prostáčky.

Ptašnikavovou zásluhou se nic takového nestalo a nemohlo stát s naším hlavním hrdinou Andrejem Vjaličkou.

S hrdinou, který sice nevrší hrdinské činy, ale žije statečný život prostého člověka, který si nezádá s hrdiny bojovníky, jdoucími odhodlaně třeba i na vědomou smrt. Jako například ve válečných prózách Vasil Bykov. Jak Bykov, tak Ptašnikava spojuje mravní norma, jíž své postavy poměřují a prověřují. A nejen je. Celé jejich pokolení. I Alěse Adamoviče, Vjačeslava Adamčyky, Michase Stralcova, Ivana Navuměnků, Baryse Sačanku, Ivana Čyhrynavu, jakož i ojedinělého historického romanopisce Uladzimira Karatěviče.

Kritika si pro toto pokolení z konce padesátých a začátku šedesátých let vymyslela přídomek "filologické", připomínajíc tím, že na rozdíl od předchozích generací dostalo do vínku patřičné vzdělání. Vzhledem k obsahovému patosu jeho díla by mu však příslušel spíš přívlastek "etické". Otevřeně postulovaný étos humanismu spojuje toto ještě nedávno "mladé", dneska už "střední" pokolení se starším, jehož mluvčím v Bělorusí se stal zvláště předčasně zesnulý Ivan Mělež, který také se svými generačními druhy Jankou Brylem nebo Ivanem Šamjakinem se spolupodílejí právě s Ptašnikavovou mladší plejádou na současné ofenzívě běloruské sovětské prózy, jež upoutává čím dál větší pozornost v celém Sovětském svazu i za hranicemi.

ANDREJ PLATONOV

STAVEBNÍ JÁMA

Přeložila Anna Nováková

V den svých třicátých narozenin byl Voščev propuštěn z malé dílny, kde si až dosud vydělával na živobytí. Do propouštěcího listu mu napsali, že je zproštěn práce v důsledku vzrůstající pracovní ochablosti, jelikož často stojí zaduman uprostřed všeobecného pracovního tempa.

Voščev si posbíral v bytě věci do rance a vyšel ven, aby na vzduchu lépe uvážil, co bude dělat dál. Vzduch však byl stojatý, nehybné stromy si obezřele uchovávaly pod listím denní teplo a na liduprázdné cestě mrtvě ležel prach - příroda byla v klidném stavu.

Voščev nevěděl, kam se vydat, a tak se na konci města opřel lokty o nízký plot jakési usedlosti, kde učili opuštěné děti přivykat užitečné práci. Město tam končilo, dál už byla jen pivnice pro sezónní dělníky a málo placené kategorie, která tu stála jako nějaký úřad bez dvora, beze všeho; za pivnicí se zvedal hliněný pahorek a na něm rostl starý strom - sám proti jasnému nebi. Voščev došel až k pivnici a vstoupil dovnitř, neboť odtud zaslechl upřímný lidský hovor. Seděli tu neukáznění jedinci, kteří chtěli na chvíli zapomenout, že jsou nešťastní, a Voščev se mezi nimi náhle cítil lépe, i když teskněji. Pobyl tu do večera, dokud neuslyšel zašumět vítr, který ohlašoval změnu počasí; tehdy přistoupil k otevřenému oknu, aby mu neunikla snášející se noc, a spatřil strom na hliněném pahorku, jak se klátí v nepohodě a stáčí v tajném studu své listí. Někde, patrně na zahradě zaměstnanců obchodní sítě, vyhrávala dechovka; vítr odnášel jednotvárný proud hudby přes přilehlou pláň do volného pole - vždyť větru se jen vzácně dostávalo trochu radosti; nedokázal však

vytloučit nic, co by se rovnalo hudbě, a trávil své večerní chvíle v nehybném klidu. Potom se znovu ztišil a jeho ticho zakryl ještě tišší mrak. Vošček usedl u okna, chtěl sledovat hebkou noční tmou, naslouchat smutným zvukům a trápit se v srdci, sevřeném krunýřem kostí tvrdých jako kámen.

"Hej, sklepníku!" ozval se hlas v místnosti, teď už ztichlé. "Dej nám dva džbánky, a nalej je plné!"

Vošček už dávno přišel na to, že do hospody se chodí vždycky v páru, jako ženich s nevěstou, a někdy dokonce ve veselém svatebním houfu.

Sklepník však tentokrát pivo nepřinesl a dvě přichodzí pokrývači si otřeli zástěrami vyprahlá ústa.

"Byrokrate jeden, ty máš pracujícího člověka poslechnout na slovo, a ne taď zvedat nos!"

Sklepník nicméně nemínil plýtvat silami - šetřil si je pro soukromý život a nehodlal se přít.

"Máme už zavřeno, občané. Zabavte se doma ve svém bytě."

Pokrývači si vzali z talířku do úst po slané tyčince a vyšli ven. Vošček zůstal ve výčepu sám.

"Občane, měl jste jen jediný džbánek, a nevíte, kdy se zvednout. Platil jste za nápoj, ne za místnost."

Vošček se chopil svého rance a vydal se do noci. Tážavé nebe nad ním svítilo trýznivou silou hvězd, ve městě však už byla zhasnuta světla: kdo mohl, spal, zasycen dobrou večeří. Vošček se spustil po hrudkách hlíny do hlubokého dolu, lehl si na břicho a chtěl usnout a rozloučit se sám se sebou. Ke spánku však potřeboval mír v duši a důvěru v život, potřeboval se vyrovnat s prožitým trápením, a tak tu ležel, sžírán palčivou otázkou, zda je vůbec na světě potřebný, či zda se tu všechno hladce obejde bez něho. Odněkud z neznáma zafoukal vítr, aby se lidé ne-

zalkli, a předměstský pes oznamoval hlasem plným pochybností, že je na stráži.

Je mu smutno, žije jen proto, že se narodil, zrovna jako já, pomyslel si Vošček.

Jeho tělo bledlo únavou; ucítil chlad na víčkách a přikryl jimi teplé oči.

Když je pak ráno znovu s lítostí otevřel, byly nalité vlahou silou; sklepník už provětrával svůj podnik, kolem se zvedal vítr a tráva se vzpínala k slunci. Voščekova znovu čekala povinnost žít a živit se, vypravil se tedy na závodní výbor hájit svou nepotřebnou práci.

"Administrace tvrdí, že jsi stál a dumal, zatímco se kolem pilně pracovalo," řekli mu na závodním výboru. "O čem jsi přemýšlel, soudruhu Voščeve?"

"O plánu života."

"Závod pracuje podle hotového plánu trustu. A plán tvého vlastního života si musíš promýšlet v klubu nebo v rudém koutku."

"Přemýšlel jsem o plánu našeho společného života. Vlastního života se nebojím, o tom mám jasno."

"A co bys tedy mohl dělat?"

"Mohl bych vymyslet něco jako štěstí, a v důsledku vnitřního smyslu by se pak zvýšil i pracovní výkon."

"Štěstí se vyvine z materialismu, soudruhu Voščeve, a ne z nějakého smyslu. My tě hájit nemůžeme, ty jsi člověk neuvědomělý a my se nemíníme ocitnout na chvostu mas."

Vošček chtěl požádat o nějakou docela malou práci, aby měl být z čeho živ: přemýšlet konečně může i v mimo-pracovní době. Člověk však musí mít úctu k lidem, chce-li je o něco požádat, jenže Vošček u nich neviděl ani sebe-menší známku soucitu.

"Bojíte se být na chvostu, že je to končetina, a tak raděj visíte na krku."

"Voščeve, stát ti teď přidal hodinku na přemýšlení - dřív jsi pracoval osm hodin, teď jenom sedm - tak dělej a mlč. Kdo bude jednat, když se všichni dáme do přemýšlení?"

"Jednat bez myšlenek nemá žádný smysl," prohlásil Voščev uváženě.

A odešel ze závodního výboru bez pomoci. Pěší cesta ho vedla letní krajinou, kolem se stavěly domy a technická zařízení - v těch domech budou nemluvně žít masy, až dosud vydeděné. Voščevovo tělo bylo lhostejné k pohodlí, dovedl žít bez únavy ve volné přírodě, trápíval se však svým neštěstím i v době, kdy byl syt a klidně si žil v dřívějším bytě. Musel teď znovu přejít kolem předměstské hospody, znovu se podíval na místo, kde nocoval - i tam zůstal kousíček jeho života - až konečně se ocitl na pláni a před sebou měl jen obzor a ve skloněné tváři závan větru.

Verstu odtud stál cestářův domek. Cestář, zvyklý na okolní prázdno, se hlasitě vadil se svou ženou, která seděla u otevřeného okna s dítětem na klíně a odpovídala mu hádavým pokřikem; dítě si mlčky žmoulalo lem košilky, jako by všechno chápalo, ale nemělo k tomu co říci.

Trpělivost dítěte Voščeva povzbudila, poznal, že matka ani otec nechápu smysl života a jsou podrážděni, kdežto dítě si nestýská a vyrůstá do svého trápení. Tu se Voščev rozhodl vydat ze sebe vše, nelitovat těla na práci ducha, rychle se vrátit k cestářovu domku a sdělit moudrému dítěti tajemství života, na něž neustále zapomínají jeho rodiče. Jejich těla se nyní pohybují sama od sebe - sledoval rodiče Voščev - svou podstatu si žádný z nich neuvědomuje.

"Jak to, že necítíte svou podstatu?" zeptal se, obrácen k oknu. "Žije s vámi dítě, a vy se hádáte, a přitom dítě se narodilo, aby urovnalo celý svět."

Muž a žena ustrašeně hleděli na svědka, svědomí skryté za rozzlobenými tvářemi je hryzlo.

"Nemáte-li nic, proč byste mohli klidně existovat, ctěte aspoň své dítě, a bude vám líp."

"Co tady vlastně chceš?" zapištěl rozhněvaný cestář. "Když jdeš, tak jdi, pro takové jako jsi ty se cesta dláždila."

Vošček nerozhodně stál uprostřed cesty. Rodina čekala, až odejde, a svůj vztek si držela v záloze.

"Šel bych, ale nemám kam. Je to odtud daleko do nějakého jiného města?"

"Není; když nebudeš stát, cesta tě tam dovede," odpovéděl cestář.

"A vy si važte svého dítěte," řekl Vošček, "vy umřete, a dítě tu bude."

Po těchto slovech poodešel od cestářova domku o verstu dál a tam si sedl na okraj příkopu; užírán pochybnostmi o smyslu svého života cítil, že jeho tělo bez pravdy slábne, nemohl dále pracovat a šlapat po cestě, neznaje přesně, jak je zbudován svět a kam má člověk mířit. Zmoučen úvahami, lehl si do zaprášené trávy při cestě; bylo horko, vál denní vánek, kdesi ve vsi křičeli kohouti - všechno se oddávalo nezodpovědné existenci, jen Vošček ležel stranou a mlčel. Spadlý uschlý list ležel u jeho hlavy, přivál ho sem vítr ze vzdáleného stromu, a tento list teď čekala pokorná smrt v hlíně. Vošček zvedl uschlý list a schoval jej v tajném záhybu rance, kde schraňoval různé nešťastné a pohozené věci. Neměl jsi smysl života, uvažoval se součitem lakomce, lež si tady, a já zatím zjistím, proč jsi žil a umřel. Nejsi-li nikomu potřebný a povaluješ se jen tak po světě, budu tě aspoň já opatrovat a nosit v hlavě.

Všechno žije a trpí bez myšlenek, řekl si Vošček blízko cesty a vstal, aby šel dále, obklopen ze všech

stran trpělivým bytím. Jako by z nás nějaký člověk nebo několik lidí vyvlékl pocit pevnosti a vzal si jej k sobě.

Šel dále svou cestou až do vyčerpání; byl však vyčerpán brzy, sotva si v duchu vzpomněl, že jeho srdce přestalo znát pravdu. V dálce už bylo vidět město, z družstevních pekáren stoupal kouř a večerní slunce prosvěcovalo prach nad staveními, zviřovaný pohybem obyvatelstva. Toto město začínalo kovárnou, kde právě v tu chvíli spravovali auto, porouchané terénní jízdou. Vypasený invalida stál opřen o úvaziště a mluvil ke kováři:

"Michale, nasyp mi kapku tabáku, nebo ti v noci zase utrhnu zámek!"

Kovář ležel, pod autem a neříkal nic. Mrzák ho tedy dloubal berlí do zadnice a řekl:

"Michale, radši té práce nech a dej mi ten tabák, jinak ti tu nadělám škodu!"

Vošček zůstal na chvíli stát vedle invalidy, protože po ulici právě šel od města průvod pionýrů se znavenou kapelou v čele.

"Dal jsem ti přece včera celej rubl," řekl kovář. "Teď mě nech aspoň tejden na pokoji. Jak mě přejde trpělivost, máš berle v ohni jedna dvě!"

"Jen si posluž," souhlasil invalida. "Kamarádi mě sem dovezou na vozejkou a já tě strhnu střechu z celé kovárny."

Pohled na děti kováře uklidnil a obměkčil, že nasypal invalidovi do pytlíku tabák:

"Tu máš, nenažranče!"

Vošček viděl, že invalidovi chybí jedna noha vůbec a místo druhé má jen dřevěný kolík; pohyboval se pomocí berlí s vypjatým úsilím dřevěného bodce na pravé uťaté noze. Zuby neměl žádné, dočista si je obrousil na potravě, zato tvář měl širokou a zbytek postavy jako soudek;

jeho hnědé nepatrně proříznuté oči sledovaly cizí svět kolem s dychtivostí vydědence, se smutkem nahromaděné vášně, a v ústech se mu třely dásně, jak vyslovovaly tiché myšlenky beznohého.

Pionýrská kapela teď vpředu spustila hla^uový pochod. Kolem kovárny důležitým krokem příštích hospodářů kráčela přesně do taktu bosá děvčátka; jejich slabá dospívající těla vězela v námořnických blůzkách, na zamyšlených, pozorných hlavách jim volně ležely červené barety a nohy jim pokrývalo mladičké chmýří. Každé z nich, jak kráčelo do rytmu společného průvodu, se důležitě usmívalo, naplněno vědomím závažnosti života, bez něhož by nebylo ani tohoto dlouhého průvodu, ani jejich pevného kroku. Všechny tyto pionýrky se narodily v době, kdy se v polích povalovaly mrtvoly koní ze sociální války, a tehdy tito pionýři, přicházející na svět, neměli někdy ani řádnou kůži, neboť jejich matky se živily jen zásobami vlastních těl; proto i ve tvářích těchto děvčátek zůstaly tíživé stopy tohoto neduživého dětství, pohublost, a krásy spíš méně než více. Avšak šťastné dětské přátelství, vidina příštího světa v hravé fantazii mládí a důstojnost přísné svobody črtaly do dětských tváří vážnou radost, která nahrazovala domácí dobrou stravu.

Voščev stál v ostychu před průvodem těchto neznámých vzrušených dětí; styděl se, že pionýři nejspíš vědí a cítí více než on, protože jsou to děti, to znamená čas, dozrávající ve svěžím těle, kdežto on, Voščev, se již vzdaluje svým spěšným, aktivním mládím do tichého zapomenutí jako marný pokus života dosáhnout svého cíle. V tu chvíli pocítil stud a energii - byl by chtěl okamžitě poznat všechn dlouhý smysl života, aby mohl svým životem předběhnout tyto děti, jejich rychlé osmahlé nohy, plné nesmlouvavé něhy. ...

VLADIMÍR MAJAKOVSKÝ

DOBŘÍ POMĚR KE KONÍM
Přeložil V. Smetáček

Klopotně klapala kopyta:

blik

blek

brek

brok.

Větrem zpitá,

náledím sklovitá

ulice klouzala.

Kůň na bok

upad

a hned

za flákalem flákal,

co na Kuzněcký vynáší kalhoty, aby si každý všiml,
slezli se,

smích zvonil a cvakal:

Šiml upad,

upad šiml.

Kuzněcký se řehtal,

dobře to očíh'.

Jen já stál stranou jeho křeče.

Jdu blíž a vidím:

koňské oči,

ulice se převrátila, teče.

Jdu blíž a vidím:

tíhou kapek řízen

potůček po tlamě je do srsti plaven.

A jakási všeobsáhlá zvířecí trýzeň

vyšplýchla ze mne a splynula s davem.

Koni neplačte!

Koni můžete se jim vysmát!

Jste snad skutečně horší

nejen pro ně?

Každý z nás je svým způsobem kůň nebo klisna,
všichni jsme vlastně trochu koně.

Snad kůň nepotřeboval chůvu, snad jsem mu

připadal ubohý

s myšlenkou, která je naprostá šed.

Ale kůň se vzepjal, postavil se na nohy,

zaržál a šel

hnědým mládětem.

Smích mu zůstal v hřívě

když přišel do maštale a tiše dřímá.

A pořád se mu zdá, že je hříbě

a měl cenu

život i dřina.

JURGIS BALTRUŠAITIS

MODRO

Přeložil V. Smetáček

Listí slétne. Tráva zvadne.
Sadem projde černý klid.
Oblohu však nenapadne
svoje modro opustit.

Vítr spí. A hrom je němý.
Výkřik ze snů odezněl.
Ticho, které svírá zemi
bylo dřív než tíha těl.

Postup změn a rozsah práva,
stíny noci, živlů hra.
Vše je dáno, neustává
jenom záchvěv do modra.

Když se tiše k spánku sklání
svět a čin a vznět a hlas,
lidský osud svírá v dlani
věčné modro kolem nás.

OPOŽDĚNÁ OMLUVENKA PANU PROFESOROVÍ

K dlouhé řadě žáků a žákyň, k pestrému hloučku kolegů a kolegyň, přátel a známých se osměluji připojit s gratulací k významnému životnímu jubileu i já, notorický zaškolák rusistické katedry naší Almy mater, jejíž jste Vy, pane profesore, šťastným řízením osudu jednou z nemnoha stálic.

Osobně se setkáváme jen zřídka a náhodně, ani pracovní nemáme příliš mnoho styčných bodů vzhledem k tomu, že patřím k poměrně vzdáleným oběžnicím Vašeho hlavního působiště, nicméně se přece jen občas vídáme při různých rendez-vous s naší velkou společnou a celoživotní láskou - starou i tou novější velkou ruskou literaturou.

Ale je tu ještě jeden zcela soukromý důvod, proč se řadím do "očeredi" gratulantů. Chtěla bych Ti, Radegaste, při této příležitosti odevzdat cosi jako dodatečnou omluvku za to, že jsem kdysi před lety neuposlechla Tvého nabádání, dokonce několikrát opakovaného, abych se "konečně rozhoupala a než překročím určený věk, konečně přece jen tu ruštinu dostudovala, doplnila a usoustavnila své samoucké rusistické vzdělání, jak učinila řada mých vrstevníků, jejichž "univerzitami" byly různé "třídy" totálajzacu v "protektorátě" i mimo "protektorát" Čechy a Morava. Domlouvals mi tehdy s oteckou mírností i důtklivostí, že děti mi už poodrostly, atd. atp., a dokonce sliboval, že Ty osobně i pár mých dalších kamarádů z naší první porevoluční rusistické líhně u Bohumila Mathesia mi při tom doštudovávání určitě všemožně pomůže radou i přímlovou, jakož i úlevami.

Ty už se, Radegaste, na tuto epizodku nejspíš vůbec nebudeš pamatovat, neboť podobných skutků Tvého dobrého činění a snažení bylo od těch časů přemnoho, a jistě vděč-

něji oceněných než v mém případě. V časech Mathesiových jsem byla na tom tak, že jsem se prostě zakrátko nevešla se svou tehdy požehnaně objemnou "tajlí" do tehdejších úzkých lavic posluchárny a brzy nato je pak vystřídala studijním pobytem v ústavu péče o matku a dítě na Štvanici. No a v čase Tvých domluv už jsem byla zas až po uši v tzv. praktickém životě a neměla jsem dost silné vůle se z něho ani s Tvým přičiněním za tytéž uši vytáhnout a zasednout do poškoláckých lavic. Pořád mi do toho študování něco lezlo, hlavně další a další překladatelské lásky a vábničky. Ale taky jsem se chvěla o svou prestiž, obávala se, že bych se při první příležitosti už na svá středně stará kolena určitě zostudila ne-li dokonce "pukla" z některé z lingvistických disciplín, vždyť pořadí písmen v azbuce u takových těch f, ch, š, šč, č atd. neznám spolehlivě podnes a pořád ještě musím při hledání ve slovníku pátrat, co je před čím a za čím! Ale zcela určitě bych si byla utržila veřejnou a známkami ocejchovanou ostudu i mezerami ve svém vzdělání literárně historickém a dalším a dalším. A tak se stalo, že jsem nakonec -^{ro}-(Tebou i jinými zapříčiněných recidivách dobrých předsevzetí - Tvé přátelské rady neuposlechla a zůstala tím, čím jsem dodnes - notorickým rusistickým zaškolákem a samouckou domácíkou vyšíváčkou překladů z ruštiny se vším všudy, co k tomu patří. Ostatně, doba se diletantských snaživců mně podobných neštítíla, ba spíše naopak. No a tak jsem to doštudování zkrátka už jednou provždycky "prošvihla". Ale musím se přiznat, že toho dodnes nepřestávám litovat, protože dodnes při tom svém domácím překladatelském vyšívání co chvíli zakopnu o nějakou svou ostudnou "nevědomost". A to už vůbec nemluví o takových v podstatě komických problémech, že mi na mou vzdělanostní kategorii (s hrdým titulem ženy v domácnosti v občanském průkazu!) ani univerzitní ani jiná odborná knihovna velmi často ani nepůjčí potřebné knížky pro mé překladatelské, editorské či komentátorské snažení a musím si je opatřovat pokoutně nebo protekcí. Ale dobře mi tak! Měla jsem Tě poslechnout, Radegaste!

Proč že Ti vlastně tuto pro Tebe bezvýznamnou epizodu zrovna dnes připomínám?

V podstatě jen proto, abych Ti vysvětlila, proč jako ten mouřenínský král při té koledě k Tvým šedesátinám i já stojím vzadu a vystrkuju na Tě bradu. Nechci mezi ostatními koledníky chybět, protože Ti chci právě při této příležitosti povědět, že kromě všeho toho, čemu jsem se přiučila z Tvých publikací a jiných iniciativních rusistických počinů, v mém vědomí a svědomí "funguješ" jako bodlinatá připomínka jednoho z mých nejhříšnějších nesplněných předsevzetí a mého nepromlčeného dluhu vůči společnému objektu naší celoživotní lásky.

Díky za to, Radegaste! A aspoň nějaké ty zameškané hodiny mi, prosím, dodatečně omluv s vlídným přihlédnutím k některé z těch mých překladatelských výšivek! Nerada bych měla na svém kontě kromě zaslouženého reparátu z ruštiny ještě také dvojku či dokonce trojku z mravů za neomluvené hodiny!

Jarmila Fromková,
překladatelka

PS. Ach bože, ta skleróza! Málem jsem Ti při té své gratulaci zapomněla říct to hlavní, co jsem Ti říct chtěla: Ať nám ta naše velká celoživotní láska nezreziví, když už se nás drží tak dlouho! Tak na zdraví!

Rozlišení lingvistických a literárněvědních pohledů na styl, jak bylo v naší a ruské filologii provedeno ve 20.-30. letech, předznamenalo ve značné míře pojetí a další vývoj tehdejší lingvistické stylistiky. Z lingvistické teorie tehdejší doby se přejímal a přizpůsoboval pojmový aparát. V stylistice se začalo pracovat s opozicemi příznakovosti - bezpříznakovosti, stylové neutralizace, vymezují se pojmy stylový prostředek, stylová funkce, stylová norma a stylový systém, jež měly protějšky v lingvistické teorii. Vymezování těchto stylistických pojmů bylo ve značné míře ovlivněno představami, k nimž dospěla lingvistická teorie v oblasti poznání povahy jazykové struktury. Tak například stylový systém spisovného jazyka se chápal jako vnitřně diferencovaný celek, jehož vnější hranice byly vytyčeny normou spisovného jazyka a vnitřní hranice pak stylovými normami. Potíže, které vznikaly při výkladu uměleckého stylu, byly zpravidla vysvětlovány přesahy za hranice jazykové normy spisovného útvaru.

Prohloubený výzkum jednotlivých stylů v létech poválečných přivádí k přehodnocování teoretických východisek stylistiky. Všimneme si, jak se tento názorový vývoj projevuje v hodnocení pojmu stylová norma. D. N. Šmelev, který vychází z předpokladu, že stylové prostředky samy o sobě netvoří styl, ale jsou v jistém smyslu stylem tvořeny, tj. nabývají stylové hodnoty v souhlase s komunikativní sférou (resp. sférami), s níž jsou spojovány v povědomí mluvčích, přihlíží v úvahách o funkční diferenciaci i k faktorům extralingvistickým, jako je např. téma, a podmínky komunikování (tj. pojetí tématu, povaha adresáta, cíl sdělení). Právě zřetel ke konkrétním podmínkám komunikování ho vedl při klasifikaci základních funkčních typů spisovného jazyka k trichotomickému čle-

nění na 1) mluvený hovorový jazyk (ustno-razgovornaja reč'), 2) umělecký jazyk (chudožestvennaja reč') a 3) soubor funkčních stylů (funkcional'no-rečevyje stili). D. N. Šmelev užívá termínu styl jen jako konvečního označení určitých druhů funkčních útvarů spisovného jazyka. V terminologickém rozlišení funkčních stylů od funkčních jazyků (hovorového a uměleckého) se nepochybně projevuje nestejný strukturní vztah jednotlivých typů funkčních útvarů ke systému a normě spisovného jazyka. Zatímco v terminologii Šmelevově funkční styly (vědecký, administrativně jednací a publicistický) tvoří v rámci současného spisovného jazyka relativní stylovou celistvost, hovorový a umělecký jazyk je prostupnější pro prvky nespisovné. I když stupeň rigoroznosti vztahu ke spisovné normě není pro D. N. Šmeleva jediným kritériem rozlišování funkčních stylů a funkčních jazyků, přece jen je v tomto rozlišení patrná poplatnost názoru, na jehož základě se specifická funkčního stylu měřila vztahem ke spisovné normě. Ve Šmelevově pojetí funkční diferenciaci spisovného jazyka nepředstavuje dělení na výšeče kruhu, ale spíše kruh, který se podle funkčního zaměření sdělení vychyluje různým směrem a při tomto vychýlení jedny stylové jevy vystupují do popředí a druhé ustupují do pozadí.¹ Touto procesuální představou stylové diferenciaci jazyka se D. N. Šmelev sblíží s názory vyslovenými již J. Mukařovským a B. Havránkem.

Objektivní existence norem funkčních útvarů je pro D. N. Šmeleva mimo jakékoli pochyby, poněvadž funkční útvar je abstractum, jež se realizuje v konkrétních textech a výpovědích. Přiřazování těchto konkrétních realizací k určitým funkčním útvarům je v povědomí uživatelů jazyka nepochybně podmíněno existencí normy.

Názory na existenci stylové normy však zdaleka nejsou jednotné. Ve své nové práci T. G. Vinokurová² nepokládá existenci stylové normy za nutný předpoklad vymezení stylu. Ve svých úvahách za klíčový problém stylistiky

pokládá jazykový úzus. Stylová norma je pro ni pojmem nadbytečným, poněvadž se v ní málo místa dostává "osobnostnímu faktoru" v stylové organizaci výpovědi. Proti relativní stabilitě jazykových norem staví proměnlivost norem v jejich realizaci, tj. ve stylizaci. Zavádí termín uzuálně stylová norma /nebo norma stylového úzu/ a vidí v ní v jistém smyslu "antinormu", poněvadž jako expresivní prostředky připouští elementy nespisovných vrstev nebo elementy dřívějších vývojových stadií jazyka, které jsou již za hranicemi současné spisovné normy. Jazyková norma je orientována na tradici jazykového vyjadřování, uzuálně stylová norma je orientována na rozvíjení potenciálnosti jazykového vyjadřování. V pojetí T. G. Vinokurové uzuálně stylová norma zahrnuje procesy tvoření stylových prostředků i způsoby jejich fungování v jazykové komunikaci.

Je tedy norma vlastností stylového útvaru nebo vlastností stylového úzu? Má-li se odpovědět na tuto otázku, je třeba si všimnout některých vlastností jazykové komunikace. Jejím imanentním znakem je variabilita. Variabilita se týká jazykového celku a v jeho rámci i spisovného útvaru, stejně tak jako společenské komunikace, uskutečňující se v různých komunikativních sférách a situacích, stejně tak jako uživatelů jazyka diferencovaných podle hledisek sociálních a personalistických.³ Za těchto okolností vzniká složitý komplex otázek, z nichž jednou z nejdůležitějších je otázka, čím je řízena společenská komunikace nejen jako jev jazykový, ale i sociální. Při tomto přístupu komunikace není jen sdílení významů verbálními prostředky, ale je to i interakce uskutečňovaná prostředky neverbálními.

V poslední době se v lingvistice snáší řada důkazů o vzájemné vázanosti obou těchto aspektů komunikace a z jejich respektování plně těží i stylistika. Řada lingvistů pokládá stylovou diferenciaci za jeden z druhů sociálně podmíněné variantnosti. To je dáno faktem, že

funkčně stylová diferenciacie je ve vztahu jak k členění komunikace do komunikativních sfér, tak i k různým rolím, které plní účastníci komunikace. Proto sovětský sociolinguista L. V. Nikolskij rozlišuje dvojího druhu jazykové subsystemy, na jedné straně subjazyky určené ke komunikování v "jazykových společenstvích", na druhé straně funkční styly, jež plní úlohu prostředku komunikace v "řečových společenstvích", do nichž jsou účastníci komunikace zařazováni podle různých komunikativních situací. V tomto pojetí se styl vyčleňuje na základě způsobu vyjádření a komunikativního cíle, který v duchu sociolinguvistické koncepce L. V. Nikolského je vykládán jako snaha mluvčího ztotožnit se s určitou sociální rolí.⁴

Na obtíže při rozlišování sociálních a stylových jevů upozorňuje rovněž M. M. Guchmanová. Sociální variabilita využívá podle jejího mínění strukturně funkčních znaků jiných typů variování (zahrnujíc v to i funkčně stylové), které v konkrétní situaci mohou nabývat dodatečné funkce sociální diferenciacie jazyka.⁵

Jak ukazují uvedené názory, jde v jednom směru o snahy zahrnout stylovou diferenciaci do širší diferenciacie sociální, na druhé straně pak vychází současná stylistika vstříc těmto snahám tím, že si v mnohem větší míře než doposud všímá sociálních faktorů. T. G. Vinokurová v citované práci vychází z předpokladu, že společenské jazykové praxi je více adekvátní dynamický obraz úzu než statické zobrazení expresivně funkční diferenciacie stylistického repertoáru příslušného jazykového systému. Za předmět stylistiky pokládá proto stylový úzus. Z něho pak vyplývá zřetel k sociálnímu statusu mluvčího i adresáta, i zřetel k sociálním rolím, jež účastníci komunikace plní v příslušných komunikativních situacích.

Výběr jazykových prostředků je podmíněn příslušnou komunikativní situací, v níž účel, záměr sdělení, kterého si funkční stylistika doposud nevšímala, je jen jednou z komponent ovlivňujících stylovou výstavbu projevu. Výběr

jazykových prostředků bezprostředně souvisí s p o s t o -
j e m mluvčích nejen k jazyku, ale i k ostatním kompo-
nentám komunikativní situace. Takto chápaný postoj je ka-
tegorií sociální a měl by být proto hodnocen jako součást
sociálního chování.

Vliv sociálních faktorů na výstavbu jazykových pro-
jevů si uvědomíme, porovnáme-li tři příklady. První dva
jsou z umělecké literatury. Pro účely našeho výkladu mů-
žeme odhlédnout od faktu, že jsou součástí stylizačního
postupu charakterologického. Třetí příklad je zápis spon-
tánního mluveného projevu:

1. - Uberi svoj musor (= peníze). My segodnja takoj maga-
ryč zagrebem - zakačaješ'sja!

- Net už, Vasilij Petrovič, ty menja uvol'. Dolžok
primi i do svidanija. Ja ješče ne obedal segodnja.

- Vot i my pojedem zakusit'. Ugostiš' zemljaka - i
kvity. Prinimajetsja?

- Čestno govoriš'?

- Ech ty, tul'skij samovar. Čego zrja kipjatiš'sja?

(A. Zlobin)

2. - Ty odnako budeš'-to goda na tri menja postare.

- No na tri! ja замуž-to vychodila, ty kto byla - oglja-
nis'-ka! Ty iši bez rubašonki begala. Kak ja vychodila,
ty to dolžna, podj-ka pomnit'.

- Ja pomnju.

- Nu dak ot. Kudy tebe ravnjat'sja! Ty suprotiv menja
sovsem moloden'kaja.

(V. Rasputin)

3. - Slušaj/ nu my tebja ždem/ ty prichodi/ tort kuplen...

- Net Katečka/ja navernoje ne pridu/ ty ne serdis'//

- Da nu tebja Natašk! Perestan' jej bogu//

- Nu čto ty! U menja mama tjaželo zaboleda/ vyzvali
neotložku/ i voobščee... sižu rastrojennaja//

- Nu ničego/vyrvis' na dva časa/ nu//

(Russkaja razgovornaja reč'. Teksty. M.1978.)

Různé stylové ladění uvedených příkladů, patrné i

bez podrobnější analýzy, nevyplývá však jen z toho, že první příklad obsahuje elementy "prostorečija" a žargonismy, druhý dialektismy a třetí představuje hovorovou podobu spisovné ruštiny. První příklad je z profesionálního prostředí, jde o rozhovor dvou šoférů, které komunikativní situace uvádí navzájem do nerovnoprávného postavení. Rozhovor odráží asymetrickou situaci. Druhý příklad je z prostředí vesnického, jde o rozhovor dvou stařen. Třetí příklad je z městského prostředí moskevského a jde o záznam telefonního hovoru dvou třicetiletých přítelkyň. Oba poslední příklady představují symetrické situace komunikování. Symetrickou situací rozumí L. P. Krysin takovou situaci, v níž účastníci komunikace mají stejné sociální příznaky, přibližně stejné sociální postavení, věk a pohlaví. Asymetrickými se rozumějí situace, v nichž se účastníci výrazněji liší aspoň jedním z těchto příznaků.⁶

Z jazykové zkušenosti víme, že výběr jazykových prostředků není řízen jen jazykovými a stylovými normami. Tak například tykání a vykání je motivováno normami sociálního chování (mladší - starší, známý - neznámý, podřízený - nadřízený). Stejně je tomu při explicitním nebo eliptickém vyjadřování. Eliptické vyjadřování je podle L. P. Krysina přijatelnější pro symetrické situace, explicitní je očekáváno při asymetrických situacích komunikování. Můžeme dodat, že tomu tak je i v diglosní situaci jazykového společenství, pokud se týká volby spisovného jazyka nebo nespisovných útvarů.

Složitost faktorů podílejících se na výstavbě jazykových projevů je řízena souborem norem trojího druhu:

- j a z y k o v é n o r m y (foneticko-fonologická, morfologická, syntaktická a lexikálně-sémantická) vztahují jazykový projev k jazykovému systému a řídí jeho gramatickou správnost,
- s t y l o v é n o r m y vztahují jazykový projev ke komunikativní situaci a řídí jeho adekvátnost této situaci,
- n o r m y j a z y k o v é h o c h o v á n í vztahují

hují jazykový projev ke komunikativnímu společenství a řídí jeho přijatelnost z hlediska sociálních norem přijatých tímto společenstvím.

Dosahování komunikativního efektu nasvědčuje tomu, že tyto tři druhy norem působí simultánně. Představují vnitřně diferencovanou jednotu. Jestliže není komunikativního efektu dosaženo, svědčí to o tom, že jedna z těchto norem nebo více nebyla dodržena.

Rozlišování tří druhů norem by mohlo přispět k poznání podstaty stylových norem. Ná-
zor, že specifičnost stylové normy spočívá v tom, že základní komunikativní funkce je doprovázena specifickou stylovou funkcí (teoreticky odbornou, prakticky odbornou, estetickou, apelovou a prostě sdělnou) se jeví ve světle současných poznatků o funkční variabilitě jazyka jako nedostačující. Stylová norma je nepochybně sociálně objektivní realitou. Mluvčí příslušného jazyka si ji uvědomují nikoli jako hranici vymezující stylovou sféru, ale spíše ji spojují s představou, jaké druhy jazykových projevů je možné očekávat v příslušných komunikativních situacích. Cestou k porušení jednotlivých stylových norem je možné hledat v tom, jaké jejich uspořádání se projevuje v jednotlivých stylových sférách.⁷ Standardizovanost komunikativních situací ve stylové sféře administrativně jednacích a teoreticky odborných, tj. relativní uzavřenost tematického repertoáru, stabilita rolí účastníků komunikování (např. žadatel - představitel instituce ap.) uvádí uvedené tři druhy norem do jiných vztahů, mohli bychom říci kodifikovaných, než nestandardizovanost komunikativních situací ve stylové sféře běžně dorozumivací s relativní otevřeností tematického repertoáru a značnou variabilitou sociálních rolí účastníků komunikace. Cenné podněty dostává současná stylistika i z diferencovaného pojetí mluvčího a adresáta v různých stylových sférách (D. N. Šmelev, o.c. 57n.).

Při tomto přístupu k problematice stylových norem je možné specifičnost normy uměleckého stylu hledat nejen

v rozdílech "jazyka básnického a jazyka spisovného", jak na začátku 30. let podnětně ukázal J. Mukařovský⁸ nebo v "projekci" obecně spisovné normy na zákonitosti uměleckého využití jazykových prostředků v příslušné době (T. G. Vinokurová, *op. cit.* 235), ale především v tom, do jakého vztahu uvádí příslušná stylová sféra jazykové normy a normy jazykového chování, jež jsou uměleckým textem zobrazovány. Literární klasicismus, romantismus, realismus a jiné směry, jak nás o tom poučuje literární historie, vytvářejí různé předpoklady pro zobrazování vztahu tohoto trojího druhu norem.

Žánrově tematická nestandardizovanost publicistických textů a poměrná standardizovanost účastníků komunikace (mluvčí jako představitel instituce, zřídka vystupující jako individuální, masový odresát) vedou k předpokladu, že specifická stylová normy ve sféře publicistického stylu je účelné hledat v napětí, které vytváří nestandardizovanost jedné a standardizovanost druhých komponent příslušných komunikativních situací.

Zdůrazněný podíl sociálních faktorů ve stylové výstavbě jazykových projevů se jeví pro stylistiku v mnohém slibný, i když v současné době zůstává zatím jen programem bádání.

Poznámky

- ¹ D. N. Šmelev, *Russkij jazyk v jeho funkcional'nych raznovidnostjach*. Moskva 1977, 38 a 102 n.
- ² T. G. Vinokur, *Zakonomernosti stilističeskogo ispol'zovanija jazykovych jediníc*. Moskva 1980, 99, 106 a 235.
- ³ Vl. Barnet, *Vztah komunikativní sféry a různotvaru jazyka v slovanských jazycích*. *Slavia* 46, 1977, 337-347.
- ⁴ L. V. Nikoľskij, *Sinchronnaja sociolingvistika*. Moskva 1976, 70 n.
- ⁵ M. M. Guchman, *Sootnošenije social'noj differenciacii i drugih tipov var'jirovanija literaturnogo jazyka*, in: *Social'naja i funkcional'naja differenciacija literaturnych jazykov*. Moskva 1977, 46.

- 6 L. P. Krysin, Rečevoje obščeniye i social'nyye roli go-
vorjaščich, in: Social'no-lingvističeskiye issledovaniya.
Moskva 1976, 50.
- 7 Al. Jedlička, Spisovný jazyk v současné komunikaci. AUC,
Praha 1974, 95.
- 8 J. Mukařovský, Jazyk spisovný a jazyk básnický, iř:
Spisovná čeština a jazyková kultura, Praha 1932.

MIKULÁŠ ZATOVKAŇUK

HAŠKOVY RUSISMY

V OSUDECH DOBRÉHO VOJÁKA ŠVEJKA

1. Slova ruského původu ve spisovné češtině byla podrobena zkoumání v pracích B. Havránka, V. Šmilauera, F. Trávníčka, G. A. Liličové a jiných autorů českých, sovětských a polských. Kolem 150 slov je kvalifikováno jako rusismy v Etymologickém slovníku jazyka českého V. Machka.¹ Na rusismy u Haška upozornil Fr. Daneš v článku Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka, kde uvádí příklady slovníkových a vazebných rusismů a naznačuje jejich hodnocení v souvislosti s tématem svého článku.²

Naše stať uvádí Haškovy rusismy do souvislosti s problematikou jazykových kontaktů a je pokusem o lingvistickou charakteristiku vy excerpovaných příkladů. Snažili jsme se o úplné pokud možno sebrání materiálu z Haškova vrcholného díla; eliminovali jsme výpůjčky z ruštiny, které se staly součástí slovní zásoby nové češtiny v době od konce 18. st. do r. 1918 (jako např. chrabrý, chrabrost), a dospěli jsme k počtu kolem 30 příkladů, jimiž se v následujícím výkladu zabýváme.

2. Jazykové jevy přejímané z jednoho jazyka do druhého se zpravidla hodnotí z hlediska diachronie, neboť jen toto hledisko umožňuje rozlišení jevů individuálních a takových, které se staly součástí jazyka.³ Avšak opodstatněné je zkoumání cizojazyčných prvků i z hlediska synchronního, a to v souvislosti s problematikou bilingvismu, protože každá výpůjčka in statu nascendi je zprostředkována bilingvním individuem. Jaroslava Haška můžeme považovat za představitele tzv. koordinativního bilingvismu, kdy jeho nositel v podstatě stejně dokonale ovládá dva jazyky; o tom svědčí publikované materiály o Haškově životopise a

skutečnost, že v době svého pobytu v Rusku napsal asi 20 fejetonů rusky.⁴ Toto představuje Haškovo "psychologické a sociokulturní okolí" (setting⁵) potenciálního jazykového kontaktu.

2.1. Nejprve si všimneme těch rusismů, které jsou zřejmě povahy interferenční. Jde o jazykové posuny, jež vznikají v důsledku neuvědomovaného přenesení ruské lexikální jednotky, jejích mluvnických vlastností, popřípadě nenáležitě adaptované podoby této jednotky do českého kontextu pod vlivem kontaminačních procesů.

2.1.1. Ruské lexikální jednotky užitě místo českých neuvědomovaně čili interferenci lexikální lze identifikovat pomocí tří zjištění negativních a jednoho zjištění pozitivního: taková slova 1) nejsou použita ve vztahu k ruskému tématu nebo k ruskému prostředí, 2) nezjistili jsme u nich jejich slohovou motivaci, 3) nejsou povahy reálnové nebo zeměvědné (neoznačují skutečnosti specifické pro Rusko) a 4) mají adekvátní pojmenování v češtině v době, kdy Haškovo dílo vznikalo. Sem řadíme rusismy monatky, nacionálnost, nazvání a začísliť:

monatky (rus. manatki nebo monatki, z polštiny manatki < ital. manata, pomnožné, hovorové = svršky, věci; rus. sobiraj svoi manatki = seber si svých pět švestek), u Haška: "Seberte si monatky," řekl polní kurát Švejko-
vi... - I 1955, I, str. 136⁶; nacionálnost (rus. nacional'nost' = národnost): "Seznam šarží s udáním, od kdy slouží... Nacionálnost? Ano, ano, to taky..." - 1955, II, str. 427; nazvání (rus. nazvaniye = název): Ve vojenském slovníku ~~každé~~ slovo "průch" bývalo odedávna používáno s velkou láskou a hlavně toto české nazvání patřilo plukovníkům... - 1955, III, str. 156; začísliť (rus. začisliť = přijmout, zařadit): Instrukce pro placené informátory, začíslené na službě při četnické stanici. - 1955, II, str. 260.

Všechna uvedená ruská slova v českém kontextu odpovídají uvedeným kritériím: nevztahují se k výkladu o Rusku nebo ruském prostředí, nýbrž k dění v Čechách, v Rakousku-Uhersku a v rakouské armádě, nezjistili jsme u

nich jejich slohovou motivaci, nejsou povahy zeměvědné a mají své adekvátní obdoby v češtině 20. let našeho století a později /vždy uvedeny v závorkách/. Rusismus nazvání je doložen jako jediný příklad v lexikografickém archivu ÚJČ u českého spisovatele J. Mareše, který čerpal látku ke své tvorbě z bojů 1. čs. armádního sboru v SSSR (... korpulentní typy negativních divošek nosívaly převeselá nazvání na způsob: Billiárda Fortepianová... - ÚJČ). V tomto případě, ale i u Haška nemůžeme ovšem vyloučit spolupůsobení analogizujících pochodů souvisejících s tvorbou českých deverbativ (nazvat - nazvání). Jedním příkladem je doložen i rusismus začísliť u R. Medka (... a zde na dvoře kasáren "zupák" je /nováčky/ již všechny přehlédne, vyvolá po řadě, "rechnung" je začísliť na stravu... - ÚJČ).

Slovotvornou interferenci lze spatřovat ve slově komandýrovka ("Zde v hotelích to nepůjde, budu ji muset zatáhnout do Vídně," pomyslí si ještě nadporučík; "vezmu si komandýrovku" - 1955, II, str. 355), jehož ruská podoba komandirovka a přípona -ir-ov-k-a zřejmě interferovala se slangovým komandýrka, kterého užívali Češi v rakouské armádě ve významu "určení služby vojenským rozkazem".

2.1.2. Interference lexikálně gramatické buď mají oporu v ruském slovním výrazu, který je do češtiny přenesen neuvědomovaně jako uvedené interference čistě lexikální, anebo se vztahují k ruskému výrazu, jenž má v češtině svoji náležitou obdobu.

První podskupina je reprezentována rusismem postupy (rus. podstupy = přístupové cesty): Přišli do krajiny, kde byly svedeny boje na postupech k Přemyslu... - 1955, III, str. 216. Máme zde příklad zvláště složité interference lexikálně gramatické, kdy dochází k záměně ruské předpony pod- českou předponou po-, ke kontaminaci významů "přístupové cesty" a "pohyb vpřed v prostoru" a navíc českému singuláru "postup" je připisován ruský plurál zpravidla pomnožného "podstupy".

V druhé skupině jsou morfologické tvary flexivní nebo syntaktické konstrukce ovlivněny velmi produktivními a frekventovanými tvary i konstrukcemi ruskými; přitom nenáležitá záměna je zřejmě podporována stejnými obdoba-
lexikálních výrazů ruských a českých. K morfologickým rusismům patří substantiva flang (rus. flang = česk. voj. slang. flank), front (rus. front = česk. fronta) a publi-
ka (rusk. publika = česk. publikum); zatímco podoby flang, flank i flanka a front i fronta se objevují také u jiných spisovatelů (např. u V. Káni, K. M. Čapka-Choda)⁸, feminizované substantivum publika jsme zaznamenali jen u J. Maška: "Četl jsem hlasitě před celou publikou... - ÚJČ, heslo "publika".

K syntaktickým rusismům řadíme převzetí ruských předložkových spojení a použití neshodného přívlastku místo shodného: Oba přátelé si opět řekli. Ještě když Švejk se
živil prodejem psů do vojny (rus. do vojny = před válkou), Blahník mu je dočítal. - 1955, I, str. 195, 361, 413; ... přišel rozkaz po armádě (rus. prikaz po armii = armádní rozkaz) - 1955, III, str. 77; "Ale s plnou důvěrou hledím vstříc vytrvalosti a vaší síle vůle". (rus. sila volí = pevná vůle) - 1955, III, str. 184. Fr. Daneš (op. cit., str. 139) uvádí jeden další příklad ruské reke - napadati na někoho ve významu přepadat někoho⁹ - a dva příklady nečeského pořádku slov.

K některým jednotlivostem: V syntaktické konstrukci živit se do vojny užití substantiva vojna ve významu válka má oporu v zastaralém a lidovém "vojna", ale samotné předložkové spojení můžeme kvalifikovat jako interferenční pod vlivem ruské konstrukce do vojny (= před válkou); nevylučujeme ovšem spolupůsobení českých konstrukcí s časovým významem typu do doby, než jsem šel na vojnu; až do počátku války jsem pracoval v Předložková spojení typu prikaz po armii jsou v ruštině velmi produktivní až expanzivní, takže i u bilingvních mluvčích vyvinují velký analogizující tlak na jazyk přijímající; o tom svědčí i příklady

ze současné ukrajinštiny a běloruštiny, kde pod vlivem ruštiny konkuruje předložka po s jinými předložkami v syntaktických konstrukcích (např. ukr. zošyt z heohrafiiji - zošyt po heohrafiiji). Příklady náležitých českých kongruenčních přívlastků armádní rozkaz a pevná vůle proti poruštěným neshodným přívlastkům rozkaz po armádě a síla vůle potvrzují platnost teze V. Skaličky o tom, že čeština zdůrazňuje flexivní typ jazyka s větší důsledností než ruština;¹⁰ srov. také další příklady v synonymické řadě shodného přívlastku pevná vůle: železná vůle (Jirásek), železné odhodlání (z novin), nezlomná síla (z novin).

2.2. Jiné povahy jsou jazykové prostředky, jimž u Haška připisujeme ruský původ a jejichž vnější podoba je sice obdobou ruských výrazů, avšak na rozdíl od příkladů uvedených v odst. 2.1.1. a 2.1.2. se v určité omezené míře vyskytovaly i v nové češtině, popřípadě měly v ní jinou sémantickou strukturu, takže lze předpokládat, že při jejich užití v Osudech spolupůsobily dva faktory - vliv ruštiny i Haškovo české povědomí a podvědomí; dále uváděné příklady jsou značně různorodé

Příklady: "Divisijní soud čís. N a velitelství pluku čís. N prohlašuje, že článek... nezakládá se v ničem na pravdě... - ÚJČ, heslo "divisijní"; "... von /obrst/ k nám držel předtím večer na nádvoří velikou řeč..." - 1955, III, str. 124; ~~zav~~ prasata jsou určena pro hospitál Červeného kříže... - 1955, III, str. 148; Strážmistr pokynul závodčímu a když oba vyšli do vedlejší komnaty, strážmistr s nadšením úplného svého vítězství a jistoty prohlásil, m mna si ruce: "Slyšeli jste to? Neumí rusky..." - ÚJČ, heslo "komnata"; Petrolejová lampa na strážnici ještě koptila..." - 1955, II, str. 268; Kdybys potřeboval ještě nějakého psa, tak znáš, kde bydlím." - 1955, I, str. 201.

K jednotlivým příkladům:

Adjektivum divisijní (proti náležitému divizní), jež se příponou -ij-n- vztahuje k ruskému divizionnyj, má obdobu i v češtině ve stejném výrazu divisijní, který je v PSJČ (Příruční slovník jazyka českého, op.cit.) hodnocen

jako málo užívaný (je označen hvězdičkou).

Slovní spojení držet řeč může být rusismem nebo germanismem staršího data (rus. *deržat' reč'*, něm. *eine Rede halten* = mít proslov); je doložen už u B. Němcové, ale jen zřídka se vyskytuje u pozdějších autorů; není vyloučeno, že je u Haška toto spojení na základě ruštiny a němčiny inovováno, ale musíme připustit i jeho možný paralelní vývoj v různých jazycích.

Substantiva hospitál (z lat.) se v češtině užívalo v 19. a začátkem 20. st. pro označení instituce církevní nebo světské, zatímco Hašek zřejmě pod vlivem ruštiny (*gospital' = vojenská nemocnice*) označuje takto instituci vojenskou a rozšiřuje sféru použití tohoto výrazu.

Z 22 příkladů ilustrujících užití substantiva *komnata* (ÚJČ) se jen jeden z nich, a to výše uvedený z Haškových *Osudů*, vyznačuje stylisticky neutrálním užitím tohoto slova odpovídajícím ruskému *komnata* (= pokoj, místnost); pro ostatní příklady je typické užití knižní nebo slavnostní (ve spojeních komnaty královského dvora, kardinálské komnaty apod.); není bez zajímavosti, že se zdvojnásobila komnatka vyskytuje v užití nepříznačném (například u J. Thoma, Z. Nejedlého).

Slovesa koptit ve významu "čoudit", "čadivě kouřit" užívá Hašek zřejmě pod vlivem ruského *koptet'*^{II} (*koptet'*^I = dřepět); v PSJČ je toto sloveso v tomtéž významu doloženo jen příkladem z Haškových *Osudů*; další zde uvedené doklady, např. *Budou /Slované/ sazemi koptiti svou tvář* (J. Holeček), ilustrují jeho jiný význam (černití, mazatí), který ovšem (zároveň s odvozeninami ukoptiti, ukoptěný a málo užívaným substantivem *kopt*) mohl splupůsobit při použití slovesa koptiti ve významu "čadivě kouřit".

České sloveso znát a jeho ruská obdoba *znat'* se významově kryjí jen z menší části, a to ve smyslu "ovládat něco" (zákony, jazyk); ostatní významy ruského *znat'* odpovídají českému vědět (= být o něčem informován, být s něčím seznámen); vztah vědět a znát je v češtině sémant-

tický velmi složitý a není úkolem tohoto článku podrobnější sémantická analýza těchto sloves; zřejmě v asymetrii česko-ruské polysémie znát a ruského znat' tkví vysvětlení Haškova užití slovesa znát pod vlivem ruštiny, i když nelze vyloučit vnitrojazykovou kontaminaci významů znát a vědět; srov. u K. Čapka: "... kdybych jenom znal, jak se ta slečna Mařenka jmenuje vlastním jménem..." - ÚJČ, heslo "znát".

Také Haškovo užití spojky jestli místo kdyby, substantiva svaz ve významu "spoj" a analytického pojmenování železná dráha místo železnice (příklady Fr. Daneše, které uvádí bez komentáře, op. cit., str. 139) mají oporu ve dvou jazycích. Spojka jestli se vztahuje jak k výrazově obdobné ruské spojce jesli b (kdyby, jestliže by), tak i k české hovorové spojce jestli (= spis. jestliže). Pojmy "svaz" a "spoj" jsou si sémanticky velmi blízké a navíc sem přistupuje ruské svjaz' (= spoj), jež se svou vnější podobou (lineární řadou fonémů) s českým výrazem svaz téměř kryje; srov. podobné užití u Zd. Nejedlého: Nikoli již inteligentní jednotlivci /jsou kádr mezi inteligencí/, ale v úzkém svazu s dělnickou masou. - ÚJČ, heslo "svaz". Pojmenování železná dráha bylo v češtině v 19. st. dosti frekventované a shodovalo se s obdobným ruským pojmenovacím modelem železnaja doroga, který nebyl Haškovu bilingvnímu povědomí cizí; pozdější česká podoba univerbizovaná (železnice) potvrzuje tezi o větší flexibilitě češtiny ve srovnání s ruštinou, což se mimo jiné projevuje v tendenci k univerbizaci tam, kde ruština dává přednost analytickému výrazu (a němčina složenině, srov. něm. die Eisenbahn).

2.3. Tři lexikální jednotky blindáž, přikomandýrovat a účastek můžeme nazvat kompenzačními; použité ruské určité způsobem kompenzovaly neexistenci resp. nevyhraněnost některých vojenských terminologických výrazů v češtině v době vzniku *Osudů*. Utvářející se novodobá česká vo-

jenská terminologie těsně po první světové válce a posději dala přednost výrazům pohotovostní úkryt (u Haška "blindaž", rus. blindaž), přivelet, přidělit (u Haška "přikomandýrovat", rus. prikomandirovat') a úsek (u Haška "účastek", rus. učastok).

Příklady: Nelézal se /pucflek/ v tu dobu se svými a svého pána zavazadly v nejbezpečnější blindáži a ukrýval hlavu pod deku... - 1955, I, str. 167); Vyžádaná byla zpráva od brigády, ku které byla 6. marška přikomandýrována... - 1955, II, str. 429; Měl /Biegler/ signum laudis, železný kříž, byl majorem a jel na ohlídku účastku brigády... - 1955, III, str. 51.

Není vyloučeno, že v prvních dvou příkladech bylo použití slov rusk. blindaž a prikomandirovat' spoluovlivněno německým a ruským Haškovým jazykovým povědomím (obě slova jsou v ruštině německého původu).¹¹ Jako citátové slovo můžeme kvalifikovat slovo "účastek" v jiném významu (česk. volební obvod) v Literárních novinách: První promluvil volič z 57. volebního účastku s. Burakov: "Nikolaje Konstantinoviče Čerasova všichni dobře známe..." - ÚJČ, heslo "účastek".

2.4. Reálievé užití slov, tj. takové, jež postihuje poznatky souvisící s ruskou tematikou, spatřujeme ve výrazech běženec a furažka: ...vojáci...zdržují běžence, kteří se chtěli vrátit za Bug opět do svých domovů.- 1955, IV, str. 273; Když tedy Švejlk, považovaný omylem v ruském plášti a ve furažce za ruského zajatce, ... psal své zoufalé výkřiky uhlem na stěny, nikdo si toho nevšímal... - 1955, IV, str. 223.

Zatímco Haškovy rusismy z předcházejících odstavců souvisí s jeho česko-ruským bilingvismem a jsou ve své většině vázány na užití v Osudech, uvedená dvě reálievá slova se v češtině ujala a mají povahu lexikálních výpůjček.

Substantivum rus. beženec (válečný uprchlík) bylo poprvé zaregistrováno akademickým slovníkem ruštiny r.

1891 a začátkem našeho století se toto slovo hojně vyskytovalo hlavně v souvislosti s děním první světové války a revolučních událostí po r. 1917 (pro označení válečných uprchlíků za druhé světové války ubírajících se na východ od fronty se v SSSR užívalo substantivizovaného adjektiva evakuirovannyje). Počínajíc r. 1918 je slovo běženec doloženo v češtině celou řadou příkladů, které se buď vztahují k ruské tematice, anebo se jich užívá i ve vztahu k jiné geografické a národnostní oblasti (hercegovští běženci, r. 1923; běženci Poláci, r. 1923; slovinští běženci, r. 1949; běženci ze Slezska, r. 1949; němečtí běženci, r. 1946; ale i političtí běženci, r. 1945); navíc si čeština na základě tohoto slova vypracovala odvozeniny běženka, běženecký, běženeček, běženectvo, běženství.

Slovo furažka se v češtině důsledně užívá v souvislosti s ruskou tematikou (v Rusku čapka se štítkem, zejména k stejnokroji: furažka carského důstojníka, Miškova furažka, tmavomodrá furažka - o stejnokroji sovětských žáků - apod.); máme k dispozici jediný příklad užití tohoto slova při popisu českého prostředí: Okresní hejtman v brýlích a bílé furažce se opíral opatrně o deštník, aby neuklouzl na mokřím jehličí. - A- Tilschová, ÚJČ, heslo "furažka".

Příklady ukazují, že v současné češtině běženec neoznačuje jen ruskou skutečnost; na rozdíl od rusismu furažka (fu-) se běženec může cítit jako derivace od domácího základu.

3. Vidíme, že jen nepatrnou část prozkoumaných lexikálních jednotek ruského původu v Haškových Osudech dobrého vojáka Švejka můžeme dnes kvalifikovat jako slova přejatá, která se vyznačují značně pokročilou jazykovou konvergencí v současné češtině. Použitá klasifikační kritéria pro třídění ostatních rusismů - interferenčních, sémantických výpůjček a kompenzačních - umožňují, abychom odlišili ostatní výpůjčky od jevů nahodilých a pokusili se o diferenciaci nestejných stupňů jazykové konver-

gence a stability slov ruského původu, která pronikla do češtiny prostřednictvím Haškova bilingvismu; kdežto první skupina ze tří uvedených stojí nejbližší k jazykové chybě, u dvou dalších si můžeme klást otázku o povaze protisměrných tendencí a faktorů, jež neumožnily, aby použitá slova v češtině zdomácněla.

Poznámky

- 1 Podle zjištění G. A. Liličové, viz G. A. Lilič, Iz istorii russkich leksičeskich zaимstvovanij v češskom jazyke, sb. Konfrontační studium ruské a české gramatiky a slovní zásoby, Univerzita Karlova, Praha 1974, str. 283-289; zda najdeme i podrobnou bibliografii k tomuto tématu.
- 2 Naše řeč 37, 1954, str. 124-139, o rusismech str. 139.
- 3 Srov. B. Havránek, Charakter a úkoly srovnávacího studia spisovných jazyků slovanských, in Studie o spisovném jazyce, ČSAV, Praha 1963, str. 341-342.
- 4 Viz doslov Z. Ančíka k Haškovým Osudům dobrého vojáka Švejka, Praha 1955. S tím souvisí též, že se v ruský psaných Haškových fejetonech vyskytují bohemismy; za tuto informaci děkuji dr. I. Camutaliové, redaktorce do tisku připravovaných Haškových fejetonů psaných rusky. Za cenné připomínky k rukopisu tohoto článku děkuji doc. Fr. Danešovi.
- 5 Termín U. Weinreicha z jeho dnes již klasického díla Languages in Contact, v ruském překladu: U. Vajnrach, Jazykovye kontakty, Kijev 1979, str. 24.
- 6 Tento a další příklady jsou vyexcerpovány z knihy: J. Hašek, Osudy dobrého vojáka Švejka, KGHU, Praha 1955, I-II, 435 str., III-IV, 309 str.
- 7 Ústav pro jazyk český ČSAV, Praha
- 8 Kontextuální užití těchto variant je doloženo v lexikografickém archívu Ústavu pro jazyk český (ÚJČ) v Praze a v Příručním slovníku jazyka českého, A-Ž, Praha 1935-1957.

- 9 Srov. tentýž vazební rusismus u I. Olbrachta: Jak na pány napadati, // kterak zámek dobývati, // kterak věk svůj prožívati, // jak bez tebe bojovati? / Vůdce loupežníků umírá a oni bez něho si nevědí rady / - Hory a staletí, Praha 1950, vyd. 5, str. 100.
- 10 Viz V. Skalička, Vývoj jazyka, SPN, Praha 1960, str. 101.
- 11 M. Puškar neodůvodněně tvrdí, že pojmenování "blindáž" se v češtině stalo součástí její vojenské terminologie (v článku Vplyv rossijskoji movy na zbahačennja českoji leksyky pislja Žovtnevoji reviljuciji 1917 r. a ta pislja lutnovych podij 1948 r. v Čechoslovaččyni, vyp. I, Vyš. Lviv. univ., 1960, str. 4).

O B S A H

MARTIN ZIK:	
OBLÁZKY U DNA (Verše z let 1973-1976)	1
MILOSLAV JEHLIČKA:	
PROF. RADEGAST PAROLEK JUBILUJÍCÍ	11
FRANTIŠEK BRÁBLÍK:	
GEORGIJ SEMJONOV (K upřesnění osobitosti díla)	22
MIROSLAV DROZDA:	
ČTYŘI NOVELY VALENTINA RASPUTINA	33
JIRÍ F. FRANĚK:	
ÚVOD KE STUDII O J. I. KOSTROVOVI	51
ZINA GENYK-BEREZOVSKÁ:	
SKOVORODŮV ODKAZ	67
JIRÍ HONZÍK:	
LYRIK NA KŘIŽOVATCE (Skica k portrétu Alexandra Bloka)	85
MILENA HONZÍKOVÁ:	
ANTAL STAŠEK A VILÉM MRŠTÍK, DVĚ CESTY NA RUS	93
BOHUSLAV ILEK:	
KOMUNIKACE MILENCŮ V EVŽENU ONĚGINOVI	99
JURAJ KOPANIČÁK:	
K MANŽELSKÉJ TRAGÉDII LEVA TOLSTÉHO	107
STANISLAV MÁSLA:	
K OTÁZCE ESTETICKÉHO CÍTĚNÍ SMĚREM K "VĚČNÉMU" PUSKINOVÍ	122
VLADIMÍR SMETÁČEK:	
POJEM "ŽIVOT" V POÉMĚ HORY MARINY CVETAJEVOVÉ	136
LADISLAV ZADRAŽIL:	
K POJETÍ "PROROCKÉHO" REALISMU U F. M. DOSTOJEVSKÉHO	142
JAROSLAV ŽÁK:	
VŠELIJAKÉ VÝMYSLY	155

VÁCLAV ŽIDLICKÝ: DUŠEZPYTNÁ ANALÝZA VE SLUŽBÁCH ŽÁNROVÉ PRÓZY (Doslov k románu Ivana Ptašnikova Čas k návratu)	162
ANDREJ PLATONOV: STAVEBNÍ JÁMA. Přeložila ANNA NOVÁKOVÁ	171
VLADIMÍR MAJAKOVSKÝ: DOBŘÍ POMĚR KE KONÍM. Přeložil VLADIMÍR SMETÁČEK	178
JURGIS BALTRUŠAITIS: MODRO. Přeložil VLADIMÍR SMETÁČEK	180
JARMILA FROMKOVÁ: OPOŽDĚNÁ OMLUVENKA PANU PROFESOROVÍ	181
VLADIMÍR BARNET: NORMY JAZYKOVÉHO PROJEVU	184
MIKULÁŠ ZATOVKAŇUK: HAŠKOVY RUSISMY V OSUDECH DOBRÉHO VOJÁKA ŠVEJKA	193