

Kšicová, Danuše

**Exotické a historické poémy M.J. Lermontova v evropském literárním kontextu**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.* 1973, vol. 22, iss. D20, pp. [121]-139

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107879>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

DANUŠE KŠICOVA

## EXOTICKÉ A HISTORICKÉ POÉMY M. J. LERMONTOVA V EVROPSKÉM LITERÁRNÍM KONTEXTU

Exotické a historické poémy jsou nepochybně nejoblíbenějším žánrem ruského romantismu. Vyšlo-li v Rusku v průběhu čtvrt století do konce čtyřicátých let 19. století na dvě stě poém, pak jistě více nežli dvě třetiny z nich připadají na básnické povídky tohoto typu.<sup>1</sup> Pokud se týká poémy historické, měla ruská literatura svoji vlastní bohatou tradici, představovanou především historickým eposem, tak jak jej pěstovalo 18. století, a sentimentální povídkou N. M. Karamzina, který se později svým základním dílem *История государства Российского* (11 dílů vycházelo v letech 1818 až 1824) nemálo zasloužil o podnět zájmu o ruskou historii. Svoji roli sehrála samozřejmě i dobová poptávka po tomto žánru, posilovaná i podněty z literatury zahraniční, především anglické. Je známo, že dříve nežli Byron, pronikal do Ruska W. Scott především svými historickými poémami a poté romány. Historická poéma a balada byly nejoblíbenějšími žánry děkabristických básníků, z nichž zvláště Rylejev se zasloužil o vznik nového žánru, tzv. *dumy*, navazující na Byrona formou monologické výpovědi hrdiny. Realistické podoby pak historická poéma nabyly v díle A. S. Puškina *Poltava* (1828) a *Měděný jezdec* (1833).

Historie vzniku exotické poémy je mnohem kratší. Začíná prakticky u Puškinových jižních poém, v nichž se dojmy z básnickova pobytu na jihu kontaminovaly s četbou Byrona. Pokračuje u čelného člena básnické plejády Puškinovy E. A. Baratynského. Jakési ódicko-baladické podoby nabývá ve skladbách A. I. Poležajeva, inspirovaných vlastními vojenskými zážitky na Kavkaze. Nejvýraznější podobu však získává exotická poéma v díle M. J. Lermontova.

Na rozdíl od svého velkého předchůdce A. S. Puškina, u něhož jsou exotické poémy toliko jednou a nedlouhou epizodou, vymezenou prakticky básnickovým pobytem v jižním vyhnanství, tvořil je Lermontov, mnohem výraznější romantik nežli Puškin, po celý svůj život. Markantně je to vidět už při pouhém početním srovnání. Proti 4 Puškinovým poémám z let 1820 až 1925 stojí 15 poém Lermontovových. Spolu se 6 poémami historickými, žánrově velmi příbuznými, představují dvě třetiny všech Lermontovových básnických povídek, zastoupených ještě poémou filozofickou a burleskou. Je třeba ovšem podotknout, že zatímco u Puškina jde o díla zcela zralá,

<sup>1</sup> Srov.: A. Н. Соколов, *Очерки по истории русской поэмы 18 и первой половины 19 в.*, Московский университет, М. 1955, с. 487. — В. Жирмунский, *Байрон и Пушкин*, Ленинград 1924, с. 213—293.

kteřá dodnes patří ke skvostům ruské poezie, zahrnuje počet uvedený u Lermontova obsáhlou skupinu skladeb raných, nesoucích stopy jeho učednických let. Většina z nich byla otištěna až po autorově smrti ve druhé polovině 19. století, takže ve své době byla téměř neznáma. Tím spíše nám však takový materiál může pomoci vysledovat, jak se tento žánr v Lermontově dile formoval a co jej spojuje s domácí i zahraniční literární tradicí. Již B. Ejchenbaum dokázal ve své monografii Лермонов. Опыт историко-литературной оценки (Leningrad 1924), jak Lermontov užíval v rané tvorbě své rozsáhlé čtenářské erudice nejdříve v oblasti ruské a poté i západoevropské literatury nejen jako podnětů k vlastní tvorbě, ale přímo též jako materiálu vhodného k opracování. Podrobným textovým rozbohem byla prokázána Lermontovova záliba v citování někdy i celých veršů z nejrůznějších skladeb. Často se uvádí vlastní básníkův výrok, z něhož je patrné, že druhořadá literatura domácí jej brzy přestala v tomto směru uspokojovat, a že se proto počal dychtivě obracet k literárním zdrojům cizím, přičemž jeho situace byla ulehčena tím, že měl dobré jazykové znalosti. Kromě tehdy běžné francouzštiny znal už v jinošském věku slušně německy (Lermontovova první chůva byla Němka) a hlavně anglicky. Z jeho korespondence je známo, že už ve šlechtickém penzioně v Moskvě četl Shakespeara v originále,<sup>2</sup> k čemuž záhy přistoupilo silné okouzlení Byronem.<sup>3</sup> Stejně tak je však zřejmé, že jako překladatel se Lermontov k Byronovi již po r. 1836 nevracel a že v poslední fázi své tvorby inklinoval spíše k H. Heinovi<sup>4</sup> jako mistru romantické ironie.

Lermontovovy exotické poémy se dají členit jednak podle jejich lokalizace, jednak podle námětů a jejich zpracování. Většina z nich se místem děje váže na Kavkaz, který znal Lermontov již od dětství z autopsie. Několik ostatních z raného údobí jeho tvorby navazuje na tradici poém a balad ruských, které od dob Žukovského vyhledávaly s oblibou prostředí Litvy (s ním je ostatně spjata převážná většina Lermontovových poém historických) nebo Skandinávie, které do ruské literatury uváděl Baťuškov spolu s Baratynským. S četbou Byrona souvisí téma mořských vládků a korsárů a s rodinnou legendou o tajuplném španělském předkovi záliba v prostředí španělském, která se projevila jak v raných redakcích Démona, tak v první Lermontovově tragédii.

Na Lermontovově rané epické tvorbě je patrné to, co je příznačné pro většinu začínajících autorů, že totiž ve zkratce prodělává celý předchozí básnický vývoj. Lermontovovy první poémy jsou ještě stylisticky do jisté míry poplatny preromantické tradici typu Žukovského, i když Lermontov vědomě navazuje na současnou romantickou literaturu. Již Ejchenbaum dokázal, že i v těch případech, kdy Lermontov cituje takové autory jako

<sup>2</sup> Srov. dopis M. J. Lermontova jeho tetičce M. A. Šan-Girej asi z února r. 1830. М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в 4 тт., т. 4, АН, Москва—Ленинград 1962, с. 537 по 540. Lermontov zde kritizuje nedostatečný překlad Hamleta do francouzštiny i do ruštiny a zdůrazňuje kvalitu hry v originále.

<sup>3</sup> Nejblíže vztah k Byronovi měl Lermontov v letech 1830—1832, překládá však z jeho díla až do r. 1836. Na rozdíl od předchozích ruských překladatelů Kozlova a Žukovského, jimž byl Byron vzdálen, měl k němu Lermontov velmi blízko, proto jsou jeho překlady mnohem zdařilejší. Srov.: А. Федоров, Творчество Лермонтова и западные литературы, Литературное наследство № 43—44, 1941, с. 129—226.

<sup>4</sup> Srov. tamtéž.

I. I. Dmitrijeva, I. I. Kozlova nebo Bafuškova, vybírá jen obrazy, které jej uspokojí a současně je výrazně modernizuje.<sup>5</sup> Přestože jsou rané Lermontovovy poémy stylisticky značně nevyvážené, takže někdy připomínají spíše slohová cvičení, je na nich patrné už to, co je příznačné i pro pozdější Lermontovovu epickou tvorbu — silná lyričnost, která je tak výrazná, že např. v první poémě *Čerkesi* (1828), kterou psal Lermontov ve svých čtrnácti letech, působí jednotlivé sloky jako samostatné lyrické básně, líčící romantickou kavkazskou krajinu. Lermontov přitom nepochybně čerpal z vlastních kavkazských dojmů, které musel mít v té době v živé paměti z dětských zájezdů na Kavkaz do Pjatigorska, kde byla usedlost babiččiny sestry. Stylisticky je poéma značně poplatná dobové preromantické módě. Časté jsou zde obrazy zapadajícího slunce, vycházející večernice, jsou tu nezbytní kamzíci i vlk, prchající do svého doupěte před lovcem, ozývá se kukačka a do této idyly zcela nečekaně zazní (asi vlivem Ludmily Žukovského) zlověstné půlnoční krákání havrana, které se nese nad Těrekem, hučícím v hloubi divokých skal. Na preromantickou tradici ukazují též některá epiteta (черная мгла, хладная мгла, я спал под хладной мглой, брата бледна тень, черный вран). K literárnímu stylu konce 18. století patří i některé inverze:

Лишь ядры русские ревут  
Над их, ужасно, головой.<sup>6</sup>

Syžet je velmi jednoduchý a zůstává pro autora zcela vedlejší záležitostí. Je jenom podkladem pro rozvíjení tu přírodních, tu bitevních obrazů. O psychologii hrdiny nemá autor zatím zájem — rozvíjí toliko jeden základní motiv — touhu čerkeského knížete po vysvobození zajatého bratra, který se mu zjevuje ve snu.<sup>7</sup> Poéma končí tragicky jako ostatně většina Lermontovových vážných skladeb. Přes celkovou stylistickou nevyváženost tohoto prvního pokusu, poplatného řadě literárních vzorů, dávají tu některé verše tušit budoucího velkého básníka. Zajímavé je, že již zde se objevuje jeden ze základních obrazů Lermontovovy lyriky, příznačný ostatně i pro Byrona (srov. jeho *Daura*) — obraz utrženého lístku, neseného větrem, ovšem ještě bez onoho symbolického sepjetí s duší vykořeněného člověka:

Лишь ветра тихим дуновеньем  
Сорван листок летит, блестит,  
Смущая тишину паденьем (с. 11).

K soudobé literární tradici hlásí se Lermontov otevřeněji názvem své následující poémy *Kavkazský zajatec*, která se však od stejnojmenné Puškinovy poémy, z níž často cituje či parafrázuje některé verše, liší syžetově i stylisticky. Lermontov volí vědomě řadu rozdílných detailů — např. jiné prostředí. Zatímco u Puškina je zajatec hluboko v horách, kam ryk boje nezaléhá, situuje Lermontov děj na břeh Těreku, přímo za bitevní linii. U Puškina jde o osamělého zajatce, kdežto Lermontovův hrdina se setkává se skupinou stejně postižených soukmenovců; s nimi pase čerkeská stáda.

<sup>5</sup> Srov. Б. М. Эйхенбаум, Лермонтов, Ленинград 1924.

<sup>6</sup> М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в 4 тт., т. 2. Поэмы, АН СССР, Москва—Ленинград, 1962, с. 15. Podle tohoto vydání cituji i dále.

<sup>7</sup> И. Розенкранц, Мотив одиночества у Лермонтова, Slavia 1927, str. 100—107.

U Puškina se o zaměstnání zajatce nemluví. Lermontov mění syžet tak, že jej dělá závislejším na předchozí literární tradici, již se Puškin, jak je to zřejmé z jeho korespondence, vědomě vyhnul.<sup>8</sup> Především uvádí do děje další postavu, kterou činí odpovědnou za tragické rozuzlení — otce čerkeské dívky. Děj je poněkud zjednodušen, protože čerkeská dívka se zajatci vyznává ze svých citů až tehdy, když jej přichází osvobodit a prchá spolu s ním. Do vln vrhá se teprve poté, když je zajatec, který ji stejně jako u Puškina nemiluje, zastřelen jejím otcem, který se tak stává hlavním viníkem. Psychologie hlavního hrdiny je značně potlačena. To je jeden ze základních rysů Lermontovových skladeb, v nichž zájem o duševní život hlavních postav ustupuje na druhé místo. Mladý lyrik se snaží uplatnit především romantická líčení krajiny, což zvláště ostře kontrastuje s Puškinovou střízlivostí a s jeho smyslem pro reálnou psychologii postav. Závěr Kavkazského zajatce přejal Lermontov z Byronovy Abydoské nevěsty.<sup>9</sup> Avšak zatímco u Byrona vyplývá otcovo utrpení logicky z celé skladby, jde u Lermontova jen o dodatečně naroubovaný motiv. Líčení smrti čerkeské dívky naopak připomíná osud Shakespearovy Ofélie.<sup>10</sup>

Pro styl Lermontovovy rané tvorby je příznačná snaha po uplatnění přírodních i psychických efektů. Projevilo se to nejen v poémách, ale i v jeho dramatech a próze (srov. např. v románu *Vadim* a v tragédii *Španěl*). Lermontovovi šlo zřejmě o jakousi literární polemiku s nejvyššími literárními kapacitami. Obdobně totiž pracoval i v poémě *Korsár*, (1828, otištěna 1859), poplatné jak Puškinovi, tak Byronovi. Z Byrona tentokrát přejímá název poémy a hlavní postavu vydědence ze společnosti, u něhož zesiluje jeho pocity osamělosti. Zatímco Byronův Konrád miluje a je milován, což tvoří světlý protipól jeho krutosti, je Lermontův hrdina zcela osamělý. Z Puškinových *Bratří zbojníků* přejímá Lermontov motiv ztráty milovaného bratra. Láska se zde objevuje jen v náznaku a nikoli jako síla očisty a vykoupení, ale ve vší své tragičnosti jako nenaplnitelná možnost, dopředu zatracená hříšným životem *Korsára*. Jinou variantou Puškinových *Bratří loupežníků* je následující poéma *Zločinec* (*Преступник*, 1829, otištěna 1859), která je stejně jako *Korsár* koncipována coby monologická zpověď hrdiny, což je základní kompoziční znak Byronových východních poém, s úspěchem užívaný řadou ruských básníků, především Rylejevem a Puškinem. Na rozdíl od Lermontovova *Korsára*, sociálně determinovaného velmi mlhavě (je to loupežník i pirát) je hrdina *Zločince* atamanem lupičské bandy, který při jedné z pitek vypravuje o svém životě. Děj se odehrává podobně jako v *Bratřích*

<sup>8</sup> Srov. rukopis dopisu A. S. Puškina Gnědičovi z 29. dubna 1822: In: Полное собрание сочинений в девяти томах, под ред. Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского, т. 4. Поэмы, с. 490—491.

<sup>9</sup> В. Жирмунский, Байрон и Пушкин, с. 36.

<sup>10</sup> М. Ю. Лермонтов, Кавказский пленник:

И дева с шумом исчезает,  
 Покров лишь белый выплывает,  
 Несется по глухим волнам:  
 Остаток грустный и печальный  
 Плывет, как саван погребальный,  
 И скрылся к каменным скалам. (с. 38)

loupežnicích kdesi v Rusku a některá přirovnání nasvědčují tomu, že Lermontov využíval i ruského zbojnického folklóru. Takový je např. závěr básně:

И нож мой, нож окровавленный  
Воткну смеясь в дубовый стол! (с. 60)

Puškin hledá sociální příčiny, které přivedly oba bratry — chudé sirotky — k loupežnickému řemeslu, Lermontov však ponechává tyto motivy zcela bez povšimnutí. V tomto směru je mnohem výraznější romantik. Zajímají jej teď i později — podobně jako Byrona a jako většinu pravověrných romantiků — především lidské vášně. Motivace konání lidí nachází výhradně v oblasti psychické. V Korsárovi to byl stesk po zemřelém bratrovi a z něho vyplývající pocity naprosté osamocení a vykořeněnosti hrdiny. Ve Zločinci jde o pozměněné téma Tristana a Isoldy, ovšem ve variantě Byronově. Lermontov zde nepochybně užil motivu z Byronovy Parisiny, kde jde rovněž o konflikt mezi otcem a synem pro synovu lásku k maceše, končící smrtí obou milenců. Parisina musela na Lermontova silně zapůsobit, protože některé motivy i básnické obrazy převzaté odtud se úporně udržují také v pozdějších Lermontových poémách, zvláště v Bojarovi Oršovi.

K Byronovu Korsárovi se Lermontov vrací ještě jednou po delší době zvláštní monologickou poérou *Námořník* (Моряк, 1832, zkráceně otištěna v r. 1851, v plném znění r. 1913). Od ostatních raných prací se liší tato poéma jak výraznou lyričností a praktickou absencí syžetu, tak vybroušenou strofickou formou. Na rozdíl od většiny Lermontovových lyricko-epických děl, psaných vesměs v nestejně dlouhých strofických útvarech různých rýmových formací, je *Námořník* sevřen do přísných norem oněginské sloky. Je to spíše lyrická apoteóza moře než poéma ve vlastním smyslu slova. Ke Korsárovi hlásí se jednak motem, jednak osamoceným hrdinou, který je však již natolik izolován ve svém já, že se cítí volný jen v jekotu vln. I zde je ono tragické traktování lásky, pro Lermontova příznačné, podle něhož je každý cit draze placen bolestí. Vyjadřují to verše:

Все чувства тайной мукой полны;  
И всякий плакал, кто любил:  
Любил ли он морские волны  
Иль сердце женщинам дарил! (с. 161—162)

V tomto směru je Lermontov tragičtější nežli Puškin i Byron, jejichž mnozí hrdinové poznali šťastnou lásku.

Monologického charakteru jsou i poémy *Džulio* (1830, částečně otištěna r. 1860, v plném znění r. 1891) a *Zpověď* (Исповедь, 1831, otištěna r. 1887). Mají společný osud — obě totiž vešly téměř beze zbytku do pozdějších Lermontovových básnických povídek, což je rovněž jeden ze základních rysů Lermontovovy tvorby. Poéma *Džulio* je zajímavá též jinak — pro některé motivy se pokládá za první předzvěst tragédie *Maškaráda*. Celkově je to však skladba značně eklektická. Vykonstruované je švédsko-italské prostředí i komplikovaný příběh hrdinových lásek, v němž na preromantickou tradici ukazuje jak posmrtné zjevování milé, která zemřela z nešťastné lásky, tak

hrdinovo uzdravení na jejím hrobě. Torzo Zpověď patří k okruhu Lermontových děl, situovaných do Španělska. Odehrává se stejně jako Byronův Don Juan nedaleko řeky Guadalquiviru, kde sedí v klášterním vězení mladý mnich, nespravedlivě odsouzený za blíže neurčený zločin. Jádrem poémy je zpověď hrdiny, vyjadřující jeho pohrdání zemí i nebem, kam by nevstoupil, kdyby se přesvědčil, že tam není jeho milovaná; její jméno zmizí neprozrazeno spolu s jeho smrtí. Motiv hrdinovy zpovědi před smrtí, užitý Byronem v *Đaurovi*, nalezneme u Lermontova několikrát. To, co bylo fragmentem ve Zpovědi, stává se obhajobou životního poslání Arsenije v *Bojarovi Oršovi* a životním kredem Novice. Do obou těchto poém ostatně přešly některé verše ze Zpovědi.

Pod bezprostředním vlivem Bachčisarajské fontány vznikla Lermontovova poéma *Dvě nevolnice* (1830, otištěna r. 1910), ličící ve dvou krátkých zpěvech příběh známý z Puškina. Jen hrdinky jsou jiné národnosti. Místo polské kněžny Marie je zde krásná Řekyně Zaira, kterou zabijí žárlivá Španělka Guilnara. Výběrem národností i místem děje — Cařihradem — stojí tedy Lermontov blíže Byronovi nežli Puškinovi, ličícímu krymské chánství, jehož perlou byla krásná a mstivá Gruzinka Zarema. Lermontovova poéma se liší od Puškina i stylem. Puškinova Bachčisarajská fontána je mnohem epičtější, vypravuje celý příběh se všemi podrobnostmi až ke krutému trestu, který stihl Zaremu. Lermontov toliko naznačuje dramatickým dialogem mezi chánem a Řekyní základní milostný konflikt; jeho řešení pak nechává zaznít jen jako jeden disonantní tón horké jižní noci, kterou dovede s takovým mistrovstvím vystihnout. Jde tedy spíše o útvar dramaticko-lyrický.

Mnohem významnější je cyklus Lermontovových exotických poém, inspirovaných K a v k a z e m. Je to celkem šest poém, které svým rozsahem i významem daleko přesahují skladby, o nichž jsme dosud mluvili. Je to dáno především tím, že vedle raných básnických povídek, jako je *Kally*, *Aul Bastundži*, *Izmail-Bej* nebo *Chadži-Abrek* sem tematicky patří taková mistrovská díla, jako je *Zběh* a hlavně *Novic*. V Lermontovových kavkazských poémách se poprvé ve světové literatuře objevuje téma krevní msty, pro islámské oblasti tak příznačné. To je ústřední námět hned první poémy *Kally* (1830—1831, částečně otištěno r. 1860, v úplnosti r. 1882). *Kally*, čerkesky „vrah“, je odvozeno z tjurkského „kanly“ = krvavý. Je to nevelká skladba (šest slok nestejně dlouhých, asi o čtyřiceti verších), jejíž hrdina — mladý Adži — nepatří k silným osobnostem. Jeho pomsta na Akbulatově rodině nevyplývá z jeho vnitřního přesvědčení — plní ji toliko jako těžkou povinnost, aby vyhověl mullovi, který jej přesvědčuje, že je to jeho životní poslání. Zlom u hrdiny nastává tehdy, když zabijí mladou Akbulatovu dceru — za ni se pak mstí již z vlastního přesvědčení — a to na samém mullovi, který je ironizován i po smrti. Jeho žena si našla jiného, na jeho náhrobku je posměšný epitaf. Ani Adži však nenachází vykoupení. Žije osaměle vysoko v horách a nikdo mu neřekne jinak než *Kally*.

Příkré odsouzení krevní msty obsahuje i poéma *Chadži-Abrek* (1833 až 1834), shodou okolností první Lermontovova tištěná poéma (*Библиотека для чтения*, 1835). Je již psychologicky komplikovanější. I zde byl hrdina posléze vyhoštěn z lidské společnosti (*Abrek* = vyvržený). V tomto směru Lermontov navázal na Puškinovy *Cikány*. Tentokrát však již není hrdina poémy obětí, nýbrž nelitostným lstivým vrahem, který se nespokojí mstou na svém

protivníkovi, nýbrž trestá ho vraždou jeho milované. Zloba Chadžiho tak zasáhne i dívčina otce, který do jeho rukou svěřil dceřinu záchranu. Na rozdíl od kompozičně jednoduchého Kally jde zde tedy již o složitou kombinaci osudů a charakterů, i když sama skladba je svým rozsahem spíše komorní.

Kompozičně i psychologicky nejkomplicovanější exotickou poéмой M. J. Lermontova je *Izmail-Bej* (1832, otištěn r. 1843), který je současně jeho nejdelší lyricko-epickou skladbou. Má tři zpěvy o 33—37 nestejně dlouhých slokách. K Byronovi hlásí se jak podtitulem „восточная повесть“, tak dvojmotem — z *Daura* a *Lary*. Prostřední zpěv je uvozen citátem z *Marmionu* W. Scotta, svědčícím o tom, že Lermontov v duchu romantické tradice věřil v duševní čistotu přírodních národů. Přestože poéma měla reálný podklad v osudu kabardinského knížete *Izmaila-Beje* *Atažukova*, který získal vzdělání v Rusku a byl po příjezdu domů zabit svým bratrancem (v poémě bratrem) *Roslambekem-Misostovem*, je na ní zřetelně patrný vliv Lermontovovy romantické četby. Lermontov zřejmě nepočítal s otištěním tohoto díla. Svědčí o tom skutečnost, že některé verše uplatnil v pozměněné podobě v poémách *Aul Bastundži*, *Zběh*, *Novic* a *Démon*. Hlavní hrdina má psychologicky velmi blízko k Puškinovu Kavkazskému zajatci — s tím rozdílem, že jde o jeho zrcadlový odraz. — Kavkaz je hrdinovým domovem; vrací se tam s touhou pomáhat při jeho osvobození, i když se srdcem stejně pustým jako zajatec. I on zanechal v dálce svoji lásku, avšak jeho vztah k ní je komplikovanější, nežli je tomu u zajatce, který zůstal věren svému prvotnímu citu. *Izmail-Bej* se novému milostnému vztahu brání, protože chce život obětovat své zemi. V Rusku zanechává dívku, která po jeho odchodu zešílí, nikdy o ní nemluví, ale talisman z jejích vlasů nosí na prsou až do smrti, stejně jako kříž, který jej teprve po smrti usvědčí ze zrady. Tento motiv spojuje Lermontovovu poému s *Byronovým* *Daurem*. Naopak z *Lary* přejal Lermontov postavu oddaného sluhy, který jediný zůstává svému pánu věren až do smrti, kdy se teprve odhalí, že šlo o přestrojenou dívku. U Lermontova je zápleтка koncipována jinak. Hrdinka je nejdříve představena ve své dívčí podobě. (Její jméno *Zara* má zvukově velmi blízko k názvu *Byronovy* poémy *Lara*, v níž jde ovšem o jméno mužského hrdiny.) Teprve později se v čerkeském táboře objevuje jako jinoch *Selim* (totéž jméno nese hrdina *Byronovy* *Abydoské* nevěsty). O chlapeckém přestrojení svého důvěrného přítele se *Izmail-Bej* dovídá až tehdy, když jej dívka křísí těžce raněného po prohrané bitvě. Různorodost literárních vlivů se projevila jak na psychologické nevyváženosti hlavního hrdiny, tak v některých nejasnostech a logických skocích v syžetové linii (nemotivovaný odchod *Zary* ze scény, náhodná smrt hlavního hrdiny apod.). V podstatě jde o dílo podobně nezralé, jako je prozaický román *Vadim*, který vznikl bezprostředně poté v letech 1833—1834. Svůj podíl na tom měla nepochybně i délka poémy. Všechny pozdější Lermontovovy básnické povídky (s výjimkou nezakončeného *Sašky*) jsou kompozičně mnohem sevřenější a stylisticky hutnější.

Taková je již další kavkazská skladba *Aul Bastundži* (1833—1834, částečně otištěna r. 1860, v úplnosti r. 1883), která na *Izmaila-Beje* navazuje také jmény hrdinů *Selim* a *Zara*. Od většiny Lermontovových poém, psaných čtyřstopým jambem, liší se i svou formou. Lermontov v ní totiž užil oblíbeného rozměru italské renesance — oktávy, psané pětistopým jambem. Totoho



útvary užil Lermontov již dříve, a sice v úvodu k poémě *Poslední syn volnosti* (1830).<sup>11</sup> Lermontov se tak stal vedle Puškina<sup>12</sup> jedním z prvních autorů, kteří kultivovali tuto obtížnou formu. *Aul Bastundži* je také jediná Lermontovova poéma věnovaná bezvýhradně milostné vášni. Jde o vztah jednostranný, který je tím silnější, s čím většími překážkami se setkává, až nakonec se mění v prudkou nenávisť, ničící nejen sám předmět lásky, ale i vše, co s ním souvisí. Prvotním podnětem k této poémě byla básníkovi totiž kavkazská pověst o tom, jak byl vypálen *Aul Bastundži*. V 80 dynamických oktávách, rozdělených do dvou zpěvů, podařilo se Lermontovovi vytvořit mistrovské dílo romantické lásky a msty.

Kavkazskou pověstí o zbabělém Garunovi, který uprchl z bitvy, aniž pomstil smrt svých blízkých, je inspirována poéma *Zběh* (*Беглец*, 1837, otištěna r. 1846). Autor tentokrát kavkazský folklór vědomě zdůrazňuje. Projevilo se to jak v podtitulu „horská legenda“, tak v celkovém stylu poémy. Lermontov volí přirovnání folklórního typu:

Гарун бежал быстрее лани,  
Быстрее, чем заяц от орла (с. 461)

Využívá trojí gradace: Garun se třikrát marně pokouší nalézt útočiště — v domě umírajícího přítele Selima, své milé a poté své matky; vždy je však tvrdě odmítnut, když vychází najevo, že je zrádce. Nakonec umírá vlastní rukou na prahu rodného domu, kam nebyl vpuštěn. Ani jeho tělo ani duše nenacházejí klid, protože Garun porušil zákon Koránu. V této skladbě — stejně jako v následujícím *Novici* — podařilo se Lermontovovi nejvýrazněji zachytit psychiku kavkazských islámských národů, které mohly tak dlouho hájit svoji nezávislost jen díky tomu, že jejich džigiti dovedli být tvrdí sami k sobě.

Rousseauovský filozofický názor, patrný ve většině Lermontovových kavkazských poém, projevilo se nejmarkantněji v *Novici* (*Мцыри*, 1839, otištěna r. 1840). Je to vrcholné Lermontovovo dílo v tomto žánru. Motiv svobody lidské osobnosti je tu aplikován na psychice přírodního člověka, spoutaného zákony společnosti jemu cizími. Svým byronovsky monologickým charakterem navazuje *Novic* na *Zpověď* a na *Bojara Oršu*. Naopak ostatní jmenované kavkazské poémy zachovávají vesměs (až na některé úseky v *Izmaili-Beji*) charakter objektivního vyprávění, daný již tím, že jsou všechny koncipovány jako místní pověsti. Zdůrazňují to i podtitulky, jaké pro ně Lermontov volí. Poéma je nevelkého rozsahu. Má 26 nestejně dlouhých slok (od 10 do 50 veršů). Je psána jako většina Lermontovových poém čtyřstopým jambem. Od ostatních skladeb se však liší výrazně mužskými, vesměs sdruženými rýmy, jimiž nabývá na důraznosti. Ve většině ostatních skladeb střídá Lermontov mužské a ženské rýmy.<sup>13</sup> Kromě prvních dvou slok, líčí-

<sup>11</sup> М. А. Пейсахович, Строрическая организация поэм Лермонтова, Вопросы русской литературы, Львов 1966, № 3, с. 72—78.

<sup>12</sup> Srov. jeho *Domek v Kolomenském*, napsáno r. 1830, otištěno r. 1833. Oktáva byla tehdy ostatně propagována i teoreticky. In: С. П. Шевырев, О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение, Телескоп 1831, № 12.

<sup>13</sup> Střídavého rýmu užívá Lermontov v *katrenech Písně rybky*. In: М. А. Пейсахович, Строрическая композиция поэмы Лермонтова *Мцыри*, Вопросы русской литературы, Львов 1967, № 2(5), с. 97—103.

cích prostředí, kde se děj odehrává, a události, jež mu předcházely, je celá poéma určena výpovědi umírajícího hrdiny. Vyplývá z toho výrazně řečnický charakter, podtržený častými otázkami a zvoláními. Hrdinou je novic, od dětství vychovávaný v klášteře. Toto křesťanské zarámování, volené záměrně pro přiostrnění konfliktu, protože hrdina pochází ze svobodných islámských oblastí, zanechalo své stopy i v obraznosti poémy. Již moto o předčasné smrti je převzato z bible (z Knihy královské). Psychologicky velmi citlivě, vzhledem ke klášternímu prostředí, kde hoch vyrůstal, jsou volena přirovnání, jichž Novic ve svém vyprávění užívá: hory kouří za ranního svítání jako oltáře, do propasti vedou stupně, po nichž kráčel jen zlý duch, když svržený s nebes zmizel v podzemí. Nebe bylo tak čisté, že bylo možno vidět let anděla.<sup>14</sup> Tyto náboženské obrazy spojují Novice s Démonem, na němž Lermontov v té době ještě pracoval. Svým duchem je to však poéma nesmírně vitalistická — životem se tu platí právě ve jménu svobodného života. Ještě více nežli prvků náboženských využil Lermontov v Novici své folklórní erudice. Dávno byl vysledován podíl kavkazského folklóru na této poémě. Soubor novice s pardálem je založen na motivech gruzínské lidové poezie — chevurské písně o tygrovi a jinocha, která se stala podkladem eposu Šoty Rustaveliho Hrdina v tygří kůži.<sup>15</sup> Pro kompozici Novice je příznačná třístupňová gradace: setkání s Gruzínkou, soubor s pardálem, tragické zakončení útěku u bran kláštera, kam se hrdina vrátil jako v bludném kruhu. Lermontovův oblíbený motiv písně, odlišné stroficky i rytmicky, hraje i zde důležitou roli. Píseň ryby tvoří v podstatě peripetii, formulovanou jako chvilkové smíření s osudem. Tím více pak vyznívá vlastenecký odbojný závěr. Poéma je koncipována jako lyrická výpověď jinocha, citlivě vnímajícího přírodu ve všech jejích proměnách. Lermontov měl možnost rozehrát celou škálu přírodních obrazů nesmírné plastičnosti a síly, v nichž tím více vyniká psychika hlavního hrdiny. Známý obraz lístku utrženého bouří je zde aktualizován jako paralelismus osudu sirotka, vyrůstajícího v cizím nepřátelském prostředí. Hrdinovo odhodlání k boji je podtrženo jeho touhou měřit své síly s blesky a hromem, protože nic nemůže nahradit krátké, ale živoucí přátelství mezi srdcem a bouří. Básnická obraznost tak podtrhuje mnohonásobně základní filozofickou koncepci hrdiny jako syna hor. Je to dílo hluboce vlastenecké, odhalující tragédii člověka, který bez domova nemůže žít. Skladba vyznívá jako vášnivá obhajoba svobody a práva člověka na sebeurčení.

<sup>14</sup> М. Ю. Лермонтов, Мцыри:

Я видел горные хребты,  
Причудливые, как мечты,  
Когда в час утренней зари  
Курились, как алтари (с. 472)

Туда вели ступени скал,  
Но лишь злой дух по ним шагал,  
Когда, низверженный с небес,  
В подземной пропасти исчез. (с. 476)

В то утро был небесный свод  
Так чист, что ангела полет  
Прилежный взор следить бы мог; (с. 477)

<sup>15</sup> Ираклий Андроников, Лермонтов, Москва 1951, с. 144—145.

Chronologicky a do značné míry i tematicky se k Lermontovovým exotickým poémám řadí šest skladeb historických. První tři: *Oleg* (1829, úryvek otištěn r. 1859, v úplnosti r. 1889), *Dva bratři* (1829, úryvky otištěny r. 1859, celé r. 1881) a *Poslední syn svobody* (1830, otištěno r. 1910) zůstaly jen v torzech. Ze zamýšlené poémy o kyjevském knížeti Olegovi byly napsány jenom tři varianty úvodu. Ani v nejděším třetím úryvku se Lermontov dále nežli k expozici nedostal. Tematicky souvisí toto torzo s Puškinovou básní *Песнь о весте Олге* a s Rylejovou dumou *Олег Вещий*.

K oblíbenému tematickému okruhu ruských děkabristů sáhl Lermontov i v poémě *Poslední syn svobody* (Последний сын вольности) v níž je vlastně zašifrován ohlas osudu ruských šlechtických revolucionářů. Epigrafem z Daura se i tentokrát Lermontov hlásí k Byronovi. Podobně jako v Korsárovi jde o osud vyhnanců, vyvržených ze společnosti. U Lermontova je však všechno transponováno do ruské pověsti/ o pololegendárním hrdinovi Vadimovi Chrabrém, který se r. 864 postavil proti knížeti Rurikovi. Jeho povstání bylo potlačeno. Lermontov traktuje Vadima v duchu tragédie J. B. Kňaznina *Vadim Novgorodskij* či v duchu stejnojmenné dumy K. F. Rylejeva jako soudobého vlastence, odhodlaného bit se s nadvládou Varjagů na život a na smrt. Mladý Lermontov se tak v jednom ze svých prvních básnických děl přihlásil otevřeně k děkabristické tradici v ruské literatuře. Torzem zůstala také poéma *Dva bratři* (Два брата), která je názvem i tématem první variantou jeho pozdějšího dramatu. (Srov. *Два брата*, 1836.) Jde zde rovněž o motiv žárlivosti dvou bratří, z nichž jeden druhému odloudil milou. Poéma je ovšem na rozdíl od dramatu, odehrávajícího se v současnosti, transponována do doby pohanské. O tom, že jde o prostředí ruské, svědčí jak oslava svátku Lady, tak skutečnost, že předmětem obdivu i sporu obou bratří je zajatá Finka, kterou bratři přivezli společně z válečné výpravy. I v tomto torzu jsou nejlepší verše věnovány lyrické krajinomalbě. Finskou tematikou zde Lermontov navazuje na Baratynského.

Vlastenecky je také koncipována poéma *Litvinka* (1832, úryvky otištěny r. 1869, v úplnosti r. 1882). Typem hrdinky se blíží Mickiewiczově Gražině, avšak syžetově je zcela odlišná.<sup>16</sup> Obě hrdinky mají stejné vlastenecké citění a osobní statečnost, jejich životní osudy jsou však rozdílné. Přestože Lermontov Mickiewiczovo dílo, právě v té době přeložené do ruštiny, nepochybně znal a dal se jím inspirovat, osvědčuje se i na něm Ejchenbaumův poznatek, že syžetů měl Lermontov vždy dostatek.<sup>17</sup> Bližší jsou si obě poémy rytmicky. Jedenáctislabičnému verši Gražiny se velmi podobá pětistopý jamb Litvinky. Děj Litvinky se odehrává za rusko-litevských válek v 15.—16. století, což ji spojuje s pozdější známější Lermontovovou poémou *Bojar Orša*. Patří ke třem Lermontovovým dokončeným poémám. Litvinka i *Bojar Orša* jsou koncipovány podobně jako Lermontovovy exotické skladby. Doba i prostředí, v němž se děj odehrává, jsou v nich celkem podružné. Nejdůležitější je hrdinův charakter. Jak v Gražině, tak v Litvince stojí v centru děje silné ženské osobnosti, svým typem dosti blízké české legendární Šárce. Obě zasahují

<sup>16</sup> Polský badatel J. Borsukiewicz upozornil na to, že Mickiewiczův vliv nelze přeceňovat. In: *Lermontov a Polska*, *Przegląd Humanistyczny*, XV, 1971, Nr 1/82, s. 98 až 113.

<sup>17</sup> Б. М. Эйхенбаум, Лермонтов.

jistým způsobem do politického dění své doby a obě užívají lsti k tomu, aby svého cíle dosáhly. Svým poměrem k partnerům se však zcela liší. Zatím co Gražina je vdána a s mužem ji spojuje oboustranný hluboký citový vztah, žije Litvinka v zajetí vášnivě ji milujícího muže, k němuž ona však cítí jen odpor. Proto využívá první příležitosti k tomu, aby se mu pomstila. Lermontov zde opět rozvíjí své oblíbené téma msty a vášně, příznačné pro téměř všechny jeho exotické a historické poémy. Také rozuzlení obou poém je odlišné. Gražina, podněcována vlasteneckým citěním, vede za zády svého muže v jeho výbroji bitvu, je raněna a umírá v jeho náruči. Litvinka Klára prchá za pomoci svých soukmenovců ze zajetí, a když se poté setretne se svým partnerem, nesoucím oblíbené Lermontovo jméno Arsenij, na bitevním poli, slibuje svou lásku komukoli, kdo jí první ukáže Arsenijovu krev. U Lermontova tedy neumírá sama hrdinka, nýbrž muž, který vsadil všechno na svou milostnou vášeň, o níž se domníval, že ji lze získat silou a bohatstvím. Jeho smrti želí jen věrná žena v dalekém klášteře, kam ji zapudil a na níž on sám by si nikdy nevzpomněl.

Dekorativnost historické situace, do níž je dílo zasazeno, je ještě markantnější u *Bojara Orši* (1835—1836, poprvé otištěna s cenzurními zásahy roku 1842). Poéma je uvozena motem z Byronovy *Parisiny*, která zanechala své stopy i na díle samotném. Lermontov převzal odtud motiv zrazujícího šepotu a msty, i když základní situace je zde na rozdíl od raného *Zločince* jiná. Zatímco u Byrona jde o lásku syna k maceše (což Lermontov uplatnil v *Zločinci*), tvoří v *Bojarovi Oršovi* milenecký pár bojarova dcera a hoch neznámého původu, jehož se bojar před lety ujal. Přesto jsou si Byronův Hugo s Lermontovým Arsenijem velmi blízcí — oba pocítují své nerovnoprávné postavení v domě — Arsenij z důvodů sociálních, Hugo z důvodů osobních, protože je nemanželským synem, jehož zavržená matka zemřela zoufalstvím. Láska obou mladíků je současně aktem msty. Oba vyjadřují stejné pohrdání ve velmi podobném monologu před vynesením rozsudku. Jejich další osudy jsou však již rozdílné. Hugo byl na otcův rozkaz popraven a otec jeho smrti trpí i poté, když se znovu ožení a má jiné syny. Arseniji se podaří uprchnout a jeho trest se naplní až tehdy, když se setkává s mrtvou milou. Také obě hrdinky jsou si blízké a způsob jejich odhalení je podobný. Parisinu usvědčí šeptané vyznání ve snu, které vyslechne její žárlivý manžel, bojarovu dceru prozradí milostný šepot, vyslechnutý za dveřmi otcem. Z *Parisiny* přejal Lermontov i smrtelný výkřik hrdinky, jaký nikdy nevylétně dvakrát z téhož hrdla. Tento sugestivní obraz zapůsobil na Lermontova tak mocně, že ho uplatnil téměř ve stejné formulaci za obdobných situací třikrát — v poémách *Kally*, *Zpověď a Bojar Orša*, v němž je tato pasáž téměř doslovně přejata ze *Zpovědi*. J. Borsukiewicz upozornil v citované stati na skutečnost, že Lermontov užil znění velmi blízkého příslušné pasáži z Mickiewiczova *Konráda Wallenroda*. A skutečně — Byronova pasáž o *Parisině* výkřiku je toliko součástí dalších dvou velmi sugestivních obrazů, které se nevyskytují ani u Mickiewiczze ani u Lermontova. Byron totiž nejdříve líčí *Parisininy* oči, které zaplnila slza tak obrovská, jaká nikdy neskanula z lidského oka. Teprve poté přechází k líčení toho, jak chce podvkrát marně promluvit, až nakonec dlouze vykřikne a padne k zemi jako kámen nebo socha, jako věc, která nikdy nežila, jako monument *Azovovy* ženy. Byron tedy zvukový vjem zarámoval do dvojího obrazu zrakového, který nepřevzal ani Mickiewicz ani

Lermontov. Mickiewicz vyšel v podstatě jen z jednoho Byronova verše: „Then burst her voice in one long shriek.“ (Srov. obdobný verš z Abydoské nevěsty: „Burst forth in one wild cry — and all was still.“ — V. 3, s. 206.) Ten pak rozvedl do filozofické reflexe o tom, jak takový výkřik působil na náhodného posluchače. Tuto objektivaci neznámého svědka, jehož očima je obraz nazírán, přejal Mickiewicz v poněkud přestylizované podobě rovněž z Byrona — z citovaného obrazu slzy, nad níž se každý, kdo ji uviděl, podivil, jak mohla skanout z lidského oka. Poněvadž jde o zajímavý případ básnické transformace, uvedeme si všechny příslušné pasáže.

Byron, *Parisina*, 1815:

But every now and then a tear  
So large and slowly gathered slid  
From the long dark fringe of that fair lid,  
It was a thing to see, not hear!  
And those who saw, it did surprise,  
Such drops could fall from human eyes.  
To speak she thought — the imperfect note  
Was choked within her selling throat,  
Yet seemed in that low hollow groan  
Her whole heart gushing in the tone.  
It ceased — again she thought to speak,  
Then burst her voice in one long shriek,  
And to the earth she fell like stone  
Or statue from its base oerthrown.  
More like a thing that ne'er had life, —  
A monument of Azo's wife, —<sup>18</sup>

A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, 1827:

I w tejto chwili przebił wieży ściany  
Krzyk nagły, mocny, przeciągły, urwany, —  
Z czyjej to piersi? wy się domyślicie;  
A kto by słyszał, odgadnąłby snadnie,  
Że piersi, z których taki jęk wypadnie,  
Już nigdy więcej nie wydadzą głosu:  
W tym głosie całe ozwalo się życie!<sup>19</sup>

М. Ю. Лермонтов, *Каллы*, 1830—1831:

Чей это стон? Кто так простонет —  
И не последний в жизни раз?  
Кто, услышав такие звуки,  
До гроба может их забыть?  
О, как не трудно различить  
От крика смерти — голос муки! (с. 121—122)

М. Ю. Лермонтов, *Исповедь*, 1831:

Когда ж унылый звон проник  
В обширный храм — то слабый крик  
Раздался, пролетел и в миг  
Утих. Но тот, кто услышал,  
Подумал, верно, иль сказал,  
Что дважды из груди одной  
Не вылетает звук такой!...  
Любовь и жизнь он взял с собой. (с. 158)

<sup>18</sup> *The Works of Lord Byron*, John Murray, London 1904, vol. III; str. 519—520.

<sup>19</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 2, 1949, str. 136.

М. Ю. Лермонтов, Боярин Орша, 1835—1836:

Мучительный, ужасный крик  
Раздался, пролетел — и стих.  
И тот, кто крик сей услышал,  
Подумал, верно, иль сказал,  
Что дважды из груди одной  
Не вылетает звук такой. (с. 312)

Z Konráda Wallenroda mohl Lermontov přejmout v Bojaru Oršovi také motiv věže, do níž se však Mickiewiczova hrdinka uvězní sama dobrovolně. Obě díla se také dotýkají, i když velmi různorodě, historie Litvy. Zato syžet Konráda Wallenroda je zcela odlišný jak od Bojara Orši, tak od Posledního syna svobody, s jehož děkabristickou tematikou spojuje Konráda Wallenroda podle Borsukiewiczze kromě několika detailů stejný „ложный историзм“, což je ovšem příznačný rys romantického pojetí historie vůbec. Ke srovnání Lermontovových a Mickiewiczových poém můžeme ještě dodat, že na rozdíl od vyhraněně romantické filozofické i stylistické koncepce básnických povídek Lermontovových pocítujeme u Mickiewiczze ještě značný podíl klasicismu. Projevilo se to jak v rovině stylistické, tak v řešení základních konfliktů. Mickiewiczovi hrdinové obětují vesměs svoji lásku a osobní štěstí vlastenecké povinnosti (tak je to v Gražině i v Konrádu Wallenrodovi), což bylo ovšem motivováno v té době především politickou situací Polska jako porobeného státu. Mickiewicz inklinuje ještě občas — stejně jako jeho o rok mladší vrstevník Puškin — k antickým rozměrům. Tak např. píseň barda v Konrádu Wallenrodovi je psána hexametrem. Toto metrum se u Lermontova nevyskytuje ani jednou. Bojar Orša je naopak blízký ruskému folklóru, což jej spojuje s Písní o caru Ivanu Vasiljeviči, transponovanou do téhož historického období Ivana Hrozného. Jsou zde takové folklórní motivy, jako je postava sluhy Sokola, vyprávějíciho alegorickou pohádku, temná věž, čnici nad Dněprem, která se stává dívčinou hrobkou. Toho všeho je ovšem užito jenom jako kontrastu ke světu mimopohádkovému, který zlověstně vítězí — pohádka se vypravuje jenom proto, aby napověděla dceřin poklesek, Orša provokuje Arsenije, aby vyhledal jeho dceru, která podle jeho slov nejí a nepije, jen čeká na milého. Chce ho takto tím otřesněji zdrtit, až nalezne dívčinu kostru na lůžku důvěrně známém, což je obraz příznačný spíše pro tvorbu pololidovou, libující si v podobných naturalistických výjevech zkázy. Sám Bojar Orša, veliký ve své lásce i mstě, by mohl být otcem stejně neshledavého kupce Kalašnikova a ve své krutosti bratrem Ivana Hrozného. Je to tedy postava blízká hrdinům historických písní, na něž Lermontov vědomě navázal právě v Písní o caru Ivanu Vasiljeviči. Postavou Arsenije, přejatou ze Zpovědi a pokračující v Novici, řadí se Bojar Orša naopak k typu byronských poém o osamělých vykořeněných hrdinech. V tomto směru však jde Lermontov dále nežli Byron a Puškin, jejichž romantičtí hrdinové jsou vesměs schopni milovat. Sobeckostí Arsenije, který se o osud své milé zajímá až po náhodném setkání s jejím otcem, ukazuje Lermontov druhou tvář romantické lásky, libující si spíše ve vášni samé, nežli v jejím předmětu.<sup>20</sup> V tomto směru je Arsenij první předzvěstí ironika lásky Pečorina.

<sup>20</sup> Ernst Fischer, *Původ a podstata romantismu*, Praha 1966, str. 181—193.

Stejně zákonitě je také to, že Lermontov nakonec dospěl k absenci milostného motivu, jak se to projevilo v poémě *Novic*.

Vrcholem Lermontovových historických poém je význaně folklórně stylizovaná *Píseň o caru Ivanu Vasiljeviči* (Песня про царя Ивана Васильевича, 1837, otištěna r. 1838). Tato skladba sehrála podobnou mezní roli ve vývoji ruské folklórní poémy jako o osmnáct let dříve Puškinův *Ruslan a Ludmila* (1820). Žánrově je to však skladba zcela jiná. Zatím co Puškin navázal na tradici rytířských eposů typu Ariostova Zuřivého Rollanda, které osvícensky karikoval a obohatil koloritem pohádkovým, zůstává skladba Lermontovova v rovině ruských historických písní hrdinských. Více nežli kdekoli jinde vychází zde Lermontov z domácí literární tradice, na tento žánr velmi bohaté. V záplavě epigonských skladeb, rozměňujících tvůrčí principy Puškinovy, však Lermontovova poéma ční zcela osaměle.<sup>21</sup> Ostatně skladbu podobného typu nenalezneme ani u W. Scotta, Byrona či Shellyho, ani u romantiků německých či francouzských.<sup>22</sup> Takoví autoři, čerpající z lidové slovesnosti v celé své tvorbě, jako byl R. Burns, mají v ruské literatuře období spíše v N. G. Cyganovovi (sbírka z r. 1834) a A. V. Kolcovovi (sbírka z roku 1835) nebo v drobné epice Puškinově. Lermontovova *Píseň o caru Ivanu Vasiljeviči* je poéma ojedinělá nejen v ruském, ale i v evropském literárním kontextu. Na rozdíl od epických zpracování pohádek, jak je známe z pera Puškinova a Žukovského, kteří vesměs přebásňovali již hotové pohádkové náměty, vytvořil Lermontov poému zcela originální, kterou pouze stylizoval jako historickou píseň z doby Ivana Hrozného. Folklórní ráz je podtržen jak příznačným „předzpěvem“, oslavujícím cara a představujícím hrdiny poémy i hostitele s hostitelkou, tak závěrečnou zdravici hospodáři, hospodyně i všemu lidu křesťanskému. Příznačné je též členění poémy do tří zpěvů, zakončených podvkrát veselým refrémem, vybízejícím shromážděné ke zpěvu. Tragický patos třetí části je zmírněn závěrečnou lyrickou poetizací opět folklórně tradiční — kupec Kalašnikov je pochován na rozcestí a každý, kdo projde kolem jeho klenového kříže, si na něj vzpomene — starý se pokřičuje, mladý zvažní, děvče zesmutní a muzikanti zazpívají písničku. Lermontov využívá tradičního rozměru ruské lidové epiky — tóniky o třech přízvucích s daktylským zakončením. Děj je retardován četnými opakováními (anafory, epifyry a palilogie), zápornými porovnáními a paralelismy. Jsou zde uplatněna mnohá epiteta stálá, obvykle v postpositivním postavení. To všechno dodává poémě slavnostního tragického zabarvení, násobeného ještě stylizovanou charakteristikou psychologie postav, blízkou ikonomalbě. Poéma oslavuje nejvyšší morální hodnoty prostého člověka, který si dovede za všech okolností uhájit svoji důstojnost. I tato etická stránka přispěla k tomu, že v Lermontovově *Písní o caru Ivanu Vasiljeviči* dosáhla nejen ruská, ale vůbec evropská historická poéma folklórního typu svého kulminačního bodu. Folklórní orientace ruské historické a do značné míry i exotické poémy je jedním ze základních specifických znaků, jímž se liší od analogických žánrů v západoevropských, ba i v západoslovanských literaturách. Vzpomeň-

<sup>22</sup> Sborník literárních mystifikací P. Meriméa *La Guzla*, Paris 1827, je zcela jiného typu. Puškin použil tohoto sborníku jako podkladu pro svou sbírku *Песни западных славян*, 1832.

me například, že nejvýraznější česká byronská exotická poéma Máchův *Máj* je teritoriálně i stylisticky zcela neutrální — mohla by se odehrávat docela dobře na březích jezera někde v Alpách nebo v Kanadě a „strašný lesů pán“ je psychicky pravým světoobčanem, blízkým většině hrdinů Byronových. Jinak je ovšem zájem o folklór v české romantické literatuře velmi silný, projevil se však především v lyrice a epice typu ohlasového a v baladách, což je žánr pěstovaný také v literatuře německé (Bürger, Goethe) a anglické (Coleridge, Wordsworth). Ve francouzské literatuře je situace zcela specifická. Literatura umělá byla v průběhu 17. a 18. století od folklóru natolik izolována jazykově i zájmově, že až na malé výjimky nebyla lidové slovesnosti v první polovině 19. století věnována žádná pozornost. Výraznější zájem o ni projevil v polovině 19. století až G. Nerval. Ani v druhé polovině 19. století, kdy nastává rozkvět francouzské folkloristiky, nepronikl folklór do písemnictví průrazněji. Z básníků, kteří k němu měli vztah, můžeme uvést Verlaina, Paula Forta a Apollinaira, z prozaiků Anatola France.<sup>23</sup> Romantická poéma zůstala ve Francii folklórem nedotčena. Můžeme vůbec konstatovat, že nejsilnější oscilace v oblasti lyricko-epických a epických žánrů byla mezi písemnictvím a folklórem v literaturách východoslovanských a jihoslovanských (z nich hlavně u Srbů), kde byla tradice domácí lidové epiky nejsilnější. (Vzpomeňme na Ševčenkovy *Hajdamáky* a na Njegošův *Horský věnec*.) V oblasti romantické poémy dosáhlo evropské písemnictví v tomto směru svého vrcholu právě v tvorbě M. J. Lermontova. Na rozdíl od Byrona, který své „východní poémy“ jen zasazoval do exotického rámce řeckých či islámských oblastí, aniž se snažil proniknout do jejich etniky, jejímž výrazem je právě folklór, je Lermontovův postoj zcela jiný. Ve svých nejlepších historických poémách, jako je *Bojar Orša* a *Píseň o caru Ivanu Vasiljeviči*, navazuje plně na tradici folklóru ruského, zatímco v řadě exotických poém čerpá z lidové slovesnosti kavkazských národů, s nímž měl možnost seznámit se již v dětství. Proto není divu, že Lermontov tak často zpracovává pověsti jednotlivých kavkazských národů — kabardinskou v *Izmaili-Beji*, čerkeskou v *Aulu Bastundži*, čečenskou v *Chandži-Abrekovi* a ve *Zběhu*. Na motivech gruzinského folklóru, především chevurské písně o zápase jinocha s tygrem, je založena poéma *Novic*. Příklady bychom mohli rozšířit i na Lermontovovu poému filozofickou, především na jeho *Démona*, v němž je rovněž využito kavkazského folklóru. V tomto směru postoupil proces ozvláštnění, specifikace ruské romantické poémy, mnohem dále nežli tomu bylo u Puškina. V jeho Kavkazském zajatci není po čerkeském folklóru ani stopy, a dokonce i tzv. čerkeská píseň, kterou si zpívají místní děvčata, připomíná spíše oblíbený žánr ruského hudebního romantismu — romanci. Totéž se dá říci o Tatarské písní z *Bachčisarajské fontány*, i když se její čtyřveršová strofa blíží více písní nežli šestiverší skladby předchozí. Není také divu, vždyť obě tyto skladby byly inspirovány jen krátkodobým zájezdem Puškina na Kavkaz a na Krym, které proto básník mohl vnímat jenom jako turista a citlivý básník. Blížší byl Puškinovi již folklór cikánský, což našlo svůj výraz v písní *Zemfíry*, a samozřejmě ruská lidová slovesnost, která pozname-

<sup>23</sup> Otakar Novák, *Francouzská literatura a lidová poezie*. In: H. Jelínek, *Zpěvy sladké Francie*, Praha 1965, str. 7—17.



nala předzpěv jeho Bratří zbojníků (1821).<sup>24</sup> Tyto náznaky Puškin později mnohem výrazněji rozvedl v žánrech folklóru blízkých, jako je píseň, balada či pohádka, kterou spolu s Žukovským rouboval na útvar poémy; tu ovšem v tomto případě téměř zcela zbavil její lyričnosti. Lermontov využil těchto podnětů a vytvořil z nich specifikum své tvorby v žánru lyricko-epické poémy.

U Lermontova se dovršil proces konkretizace romantické poémy. Zatímco u Byrona je prostředí, do něhož se jeho hrdinové dostávají, jen vnější kulisou, která sice harmonuje s jejich duševním stavem, avšak není s nimi nijak blíže spjata, je tomu částečně již u Puškina, ale hlavně pak u Lermontova právě naopak. Lermontovovi hrdinové jsou do značné míry determinováni v čase a prostoru. Jsou psychologicky i teritoriálně velmi reální. Jsou ovládnáni doktrinami svého okolí, i když se jim vnitřně staví na odpor (např. krevní msta v Kally). Jsou mentálně spjata se svým prostředím a dobou. Tak např. poéma Zběh by se těžko mohla odehrávat někde jinde nežli právě na Kavkaze, kde se odvaha cenila u džigitů nejvýše.<sup>25</sup> Stejně tak hrdina poémy Novic přesvědčuje právě tím, že pochází z hor, kde se za každou píď uhájené země platilo krví, i když to samozřejmě v žádném z těchto případů nevyklučuje obecnější platnost těchto děl. Místní a historickou konkrétností i reálností postav dostala se romantická poéma ke svému kulminačnímu bodu. Dál už pak mohla pokračovat jen v podobě symboliky, jak se to v době novoromantismu počátku 20. století stalo u symbolistů (z ruských básníků např. u A. Bloka), anebo přejít do polohy realistické, jak je tomu do značné míry v Lermontovově burlesce anebo v Puškinových poemách ze třicátých let či posléze v tvorbě Někrasovově.

Lermontov sice užívá ve svých exotických a historických poemách téhož kompozičního principu, jak se ustálil ve vývojové linii od anglické lidové balady přes Coleridge a W. Scotta v Byronových „východních poemách“, avšak přece jen s jistými specifickými rysy. V základním tématu hrdiny je bližší Byronovi nežli Puškin, který ve většině svých jižních poem dává hlavnímu hrdinovi silné protihráče.<sup>26</sup> Lermontov věnuje veškerou pozornost vždy jenom jednomu hrdinovi. Filozofická egocentričnost je provázána takovými zásadními kompozičními znaky, jako jsou dlouhé monology anebo „falešné dialogy“,<sup>27</sup> které vlastně suplují roli monologů. Souvisí to s faktem již mnohokrát konstatovaným, že Lermontov vytváří jen řadu variant téhož odcizeného, osamoceneného, nespokojeného a mnohdy i deklasovaného hrdiny — což je ovšem rys, příznačný vůbec pro romantickou literaturu, v níž hraje subjekt autora prvořadou roli. S tím rovněž souvisí základní fakt romantické poémy — druhotná role syžetu. Byron dokonce záměrně pokračuje ve středověké aristovské tradici a v některých případech, např. v Ďaurovi, začíná stručným prozaickým shrnutím obsahu. Podobně je tomu v Coleridgově

<sup>24</sup> Na tuto etnografickou lokalizaci, příznačnou pro W. Scotta a Puškina upozornil již V. Žirmunskij. U Byrona a německých romantiků postřehl v podstatě opačnou tendenci. Stylizovaných lidových písní, do nichž vkládali svůj subjekt, užívali jen proto, aby přerušili epickou linii vyprávění. In: В. Жирмунский, Байрон и Пушкин, с. 77 по 78.

<sup>25</sup> Zajímavou analogii bychom si mohli uvést z antické historie, kde podobný osud stihl jedině dva bojovníky z řad Spartanů, kteří přežili bitvu u Thermopyl.

<sup>26</sup> В. Жирмунский, Байрон и Пушкин.

<sup>27</sup> V. Žirmunskij užívá označení „ложный диалог“, Байрон и Пушкин.

Skládání o starém námořníkovi, kde je celý text balady provázen prozaickým komentářem. Lermontov v tomto směru navázal spíše na básnickou praxi Puškinovu. U obou básníků pozorujeme totiž přesné kompoziční rozlišení mezi poémami vážnými a burleskními. Zatímco Byron uplatňuje v obou typech poem zhruba týž princip, tj. přerušuje tok děje řadou digesí filozofického, politického či lyrického charakteru, usilují Puškin i Lermontov ve svých skladbách o kompozičně ucelený tvar a extempore nejčastěji ironického či satirického rázu užívají výhradně v burlesce, kam tradičně patří. V tomto směru sehrálo v ruské literatuře roli pravděpodobně silné žánrové povědomí, vzniklé v době intenzivního zájmu o francouzskou osvícenskou literaturu, především o Voltaira, jehož vliv se projevil již u Radiševa a poté velmi markantně v rané Puškinově burlesce. Z tohoto důvodu odpadla i nutnost jakéhosi stručného úvodního libreta, které i Byron uplatňuje spíše proto, aby provokoval, než aby fakticky pomáhal čtenáři při orientování v složitých dějových zápletkách, tak typických pro Ariosta, parodujícího staré rytířské eposy.

Dalším významným rysem zralých Lermontovových skladeb, částečně Bojara Orši a Písně o caru Ivanu Hrozném a výrazně Mcyri je potlačení milostné zápletky, která hrála v Byronových „východních poémách“ prvořadou roli. U Lermontova tomu tak bylo v rané fázi jeho tvorby; později je milostný motiv u něho postupně čím dál tím více zatlačován do pozadí v souvislosti s tím, jak se autorův zájem soustředil na psychologickou analýzu a ještě častěji sebeanalýzu hlavního hrdiny.

V metrice pokračuje Lermontov v tradici Byronově a Puškinově. Ve většině skladeb užívá rozměru, který se stal pro evropskou romantickou poému příznačný — čtyřstopého jambu. Jen zřídka jej zaměňuje jambem pětistopým, jímž Byron psal častěji. Lermontov ho užil celkem ve čtyřech poémách: ve skladbě Poslední syn svobody, Džulio, Litvinka a v Aulu Bastundži, psaném oktávou. Častěji volí Lermontov toto metrum v básnických povídkách burleskních.<sup>28</sup> Zcela výjimečně je v Lermontově tvorbě Píseň o caru Ivanu Vasiljeviči, psaná veršem tónickým. Po stránce strofické navazuje Lermontov v podstatě rovněž na evropskou tradici tohoto žánru, kterému nejvíce odpovídaly útvary astrofické. Jen zcela výjimečně Lermontov vyzkoušel v některých svých raných poémách oněginskou sloku (Oleg, 1929; 2 věnování k I. red. Démona, 1929; Námořník, 1832). Ze zralých skladeb je tímto strofickým útvarem napsána Paní důchodní z Tambova (1837—1838).<sup>29</sup> Ještě méně je v Lermontově díle zastoupena oktáva (I. varianta Posledního syna svobody, 1830; Aul Bustundži, 1833). Již B. Ejchenbaum upozornil na to, že i ve své lyrice Lermontov nejvíce experimentoval během své rané tvorby.<sup>30</sup> Neoriginálnějším útvarem, který si Lermontov sám vytvořil, byla jedenáctiveršová sloka, kterou později uplatnil ve svých třech skladbách burleskních (Saška, 1839; Začátek poémy, 1839 a Pohádka pro děti, 1840).<sup>31</sup>

<sup>28</sup> M. A. Пейсахович, Строфическая организация поэм Лермонтова, с. 72—78.

<sup>29</sup> M. A. Пейсахович, Онегинская строфа в поэмах Лермонтова, Филологические науки 1969, № 1, с. 25—38.

<sup>30</sup> Б. М. Эйхенбаум, Лермонтов, с. 37 upozorňuje na to, že kolem r. 1830 Lermontov užíval: „... трехдольные размеры с вариациями анакруз и с внутренними рифмами“.

<sup>31</sup> M. A. Пейсахович, Строфическая организация, с. 75—78.

Lermontovovy exotické a historické poémy se zařazují svérázně do evropského literárního kontextu. Taková mistrovská díla, jako je Píseň o caru Ivanu Vasiljeviči, Zběh a Novic patří k vrcholným číslům evropské romantiky v tomto žánru. Spolu s Lermontovovými poémami filozofickými a burleskními představují poslední vývojovou fázi evropské romantické poémy, která je předzvěstí nástupu nových literárních směrů a metod. Právě proto, že Lermontov svým dílem v mnohém směru napovídá a předchází budoucí literární vývoj, je jeho dílo v dnešní době, a pravděpodobně ještě dlouho bude, předmětem sporu mezi zastánci teorie romantické a realistické, jak je tomu v sovětské literární vědě. Celou tuto situaci ještě komplikuje fakt, že pojem realistické metody ještě mnohdy v podstatě supluje pojem uměleckosti vůbec. Domnívám se, že Lermontov je převážnou částí své tvorby výrazný romantik, což vůbec nevyklučuje ironický tón, ústící až do grotesky naturalistického, realistického či absurdního charakteru, jak je to příznačné pro jeho burleskní skladby. A vůbec už to není tvrzení, které by Lermontovovo dílo nějak snižovalo. Lermontov patří k vrcholným zjevům evropské romantiky. Vycházíme-li z počtu moderních překladů, je např. v českých zemích v současné době podstatně známější nežli Byron, o ostatních představitelích anglické a francouzské romantiky ani nemluvic. Patří ovšem k ostudě českého překladatelství, že existuje minimum moderních českých překladů z Byrona a Shellyho, že je velmi málo známa epika W. Scotta, Th. Moora a Alfreda de Vigny, že Coleridgeovy balady jsou přístupny jen ve starých tlumočnicích.

#### DIE EXOTISCHEN UND HISTORISCHEN POEME VON M. J. LERMONTOV IM EUROPÄISCHEN LITERARISCHEN KONTEXT

Die exotischen und historischen Gedichte M. J. Lermontovs gehören zur beliebtesten Gattung der russischen Romantik, was sowohl durch die heimische Tradition als auch durch die Einwirkung der ausländischen Literatur begründet erscheint. Beide Arten des Poems stehen einander durch ihren Charakter sehr nahe.

Im Werk Lermontovs bilden diese Kompositionen eine Zweidrittel-Mehrheit. Weniger zahlreich sind unter seinen Schöpfungen philosophische und burleske Gedichte vertreten. Mit seinen Dichtungen dieses Typus knüpft Lermontov an die Werke von A. S. Puschkina, K. Rylejev, W. Scott, Byron, A. Mickiewicz und anderen an. Am eindrucksvollsten wurde er besonders in der frühen Phase seiner Schöpfung von Puschkina und Byron beeinflusst. Mit der ausschließlichen Konzentration des Interesses auf die Gestalt des Helden kommt Lermontov dem Genre Byrons näher als jenem Puschkins, der seinen Helden starke Gegenspieler geschaffen hat. Aus diesem Verständnis des Helden entsteht auch die grundlegende künstlerische Form, mit der Lermontov ebenfalls der Dichtung Byrons näherkommt, und die sich in der Überzahl von Monologen äußert, die vor Lermontov bereits Rylejev bevorzugte, oder in der Verwendung „falscher Dialoge“, die in ihrem Wesen nichts anderes als verhüllte Monologe darstellen. Zum Unterschied von Byrons liess Lermontov jedoch, ebenso wie die dies auch Puschkina tat, keinerlei Misstöne aufkommen. Die philosophischen Anschauungen des Dichters Lermontov werden durch die Gestaltung seiner Helden gekennzeichnet, worin er noch folgerichtiger ist als selbst Byron. Von der westlichen literarischen Tradition entfernt sich das Werk Lermontovs auf Grund seines intensiven Interesses an der Folklore, die er sowohl in der Konzeption, als auch im Stil und manchmal sogar im Metrum benutzte.

Da Lermontov die exotischen und historischen Gedichte sein ganzes Leben lang verfasste, zeichnet sich in ihnen sinnfälliger auch seine dichterische Entwicklung ab. Während sich in den frühen Werken Lermontovs Interesse mehr auf das äußere Milieu,

vor allem auf die Natur konzentrierte, in welche er sein lyrisches Subjekt versetzte, verlagert sich seine Aufmerksamkeit später eher auf den seelischen Ausdruck des eigentlichen Helden, der ihm immer der natürliche Mittelpunkt allen Geschehens bleibt. In seinen frühen Dichtungen ähnelt Lermontov auch in Bezug auf die Motive den Vorbildern Byron und Puschkin, wenn er nicht sogar direkt von ihnen abhängig ist. In diesen Kompositionen herrscht das Thema Liebe vor, durchweg auf der Ebene von Rache und Leidenschaft. (Charakteristisch für die kaukasischen Poeme Lermontovs und in diesem Genre ganz neu ist das Thema der Blutrache.) Im Gegensatz hierzu gelangt Lermontov in seinem Spätwerk zur vollkommenen Ausschaltung von verwickelter Liebelei, wie diese noch in seinem „Mcyri“ vorkam. Umso mehr werden in diesen Werken freisinnige Tendenzen offenbar.

Lermontovs exotische und historische Poeme reihen sich eigenständig in den europäischen literarischen Kontext ein. Dichtungen, wie zum Beispiel das „Lied vom Zaren Iwan Wasiljewitsch“, „Der Flüchtling“ und „Mcyri“ gehören zu den bedeutendsten Gedichten der europäischen Romantik.

Übersetzt von Josef Hild

