

Kšicová, Danuše

## Očima prózy

In: Kšicová, Danuše. *Secese : slovo a tvar*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1998, pp. 42-79

ISBN 8021019700

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122958>

Access Date: 16. 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.

## II. OČIMA PRÓZY

Začínám-li svou literární analýzu prózou, má to svůj dobrý důvod v její popularitě. Pokud se ještě vůbec něco z krásné literatury čte, pak je to především novela a román. Vzhledem ke specifčnosti románového žánru, který by si nepochybně vyžádal samostatnou monografii, a také s ohledem na proporčnost v poměru k dalším sledovaným literárním rodům, zaměřuji se především na kratší literární útvary. Ostatně novela stojí, jak známo, u zrodu románového žánru a její specifikace má do značné míry klíčový význam.

Výběr analyzovaných textů sleduje stejně jako v dalších oddílech monografie jak principy chronologie, tak sémantiky a žánrové specifikace. Nemenší význam má rovněž volba autorů, jejichž věhlas je dostatečnou zárukou reprezentativnosti dané sondy, která si však v žádném případě nečiní nárok na úplnost. Jde spíše o naznačení možností dalšího výzkumu.

Úvodní studie o jedné z nejzdařilejších Turgeněvových „tajemných“ povídek, jež jsou právem pokládány za předehru ruského symbolismu, má dvojí poslání: ukázat, jak v literárním textu funguje orientální tematika, pokládaná za jeden ze zdrojů secese, a naznačit principy souhry jednotlivých složek díla ve vztahu ke sledované problematice. Je charakteristické, že Turgeněv, žijící větší část svého produktivního věku ve Francii, v mnohém předešel budoucí vývoj ruské literatury. Není divu, že právě tato experimentální část jeho tvorby, v níž mnohdy předvídal objevy moderní psychologie, byla ruskou kritikou podhodnocena a je i v současné době mnohem méně známá než jeho díla realistická. Tím více si však zaslouhuje naší pozornosti.

Téma vášně a lásky, dominující v Turgeněvových tajemných povídkách, je v díle Gorkého vystřídáno jinou životní hodnotou. Jeho bosáci ji spatřují v pocitu absolutní svobody, násobeného schopností ztotožnit se s životem přírody.

Zcela jinou polohu vnáší do ruské prózy začátku 20. století Valerij Brjusov, jenž byl schopen díky vrozenému racionalismu a žurnalistické praxi vybavit schopností inovovat novelu novými postupy. Jeho katastrofické antiutopie předcházejí strukturně i tematicky proslulým utopiím dvacátého století a iniciují i moderní science fiction. Z žánrů věcné literatury čerpají i jeho povídky s problematikou psychických poruch. V této souvislosti je věnována pozornost i jeho pozoruhodnému románu *Ohnivý anděl*. Romantické téma lásky vítězí nad smrtí, jež je v ruské próze zastoupeno nejen Turgeněvem, ale i Dmitrijem Sergejevičem Merežkovským, jenž ztvárnil specifickým způ-

sobém renesanční podněty,<sup>1</sup> má protiváhu v díle A. P. Čechova. Jeho znamenitá novela *Rotšildovy housle* konfrontuje motiv smrti s absencí lásky a vlastně jakéhokoli citu. Smrt se tak paradoxně stává pozitivní silou, líčící duševní deformaci šokem. Odtud je již jen krok k sepětí smrti s láskou, ať již jde o zaujetí postmortální či patologicko-psychologické, jak je tomu v závěrečné fázi díla Ivana Turgeněva či v experimentální tvorbě Ladislava Klímy. Srovnání děl obou autorů kruhově uzavírá téma smrti v novelistice přelomu století. Je tak uvozen existenciální podtext evropské dekadence, jež je jedním ze zdrojů secesního vidění světa.

---

<sup>1</sup> D. Kšicová, *Ital'janskje Vozroždenije v tvorčestve D. S. Merežkovskogo*. Litteraria humanitas V. Západ – Východ II. Brno, Masarykova univerzita 1998, 110-121.

## 1. Evropa a Orient

### I. S. Turgeněv, *Píseň vítězné lásky*

Orient, jenž přitahoval Evropany od raného středověku svým pohádkovým bohatstvím, aromatem koření a hebkostí hedvábí se stal zdrojem inspirace i pro romantismus a neoromantismus. Již Friedrich Schlegel to vyjádřil knihou *O jazyce a moudrosti Indů* (1808).<sup>2</sup> Orientální zdroje jsou patrné ve filozofickém systému kantovce Arthura Schopenhauera, jehož přitahoval buddhismus, okultismus i mysticismus. Friedrich Nietzsche se inspiruje při utváření své nejpoetičtější knihy *Tak pravil Zarathustra* (1883-84) postavou reformátora staroperského náboženství Zoroastera neboli Zarathustry (7.-6. st. př. n. l.), jenž vypracoval náboženský systém, založený na dualismu dobra a zla, mezi nimiž může člověk volit. Pársismus – Zarathustrovo náboženství, vyznávané Pársy neboli Peršany, kteří se vystěhovali do Indie – byl náboženstvím slunce a ohně, jejichž vyznavačem je i Nietzscheův Zarathustra. Jedna z nejvýraznějších reprezentantek mystického učení konce 19. stol., excentrická Je. P. Blavatskaja, budovala systém své teozofie rovněž na orientální filozofii, již se snažila poznat z autopsie za svých četných pobytů v Indii.<sup>3</sup> Není tedy divu, že tvůrce řady „tajemných“ novel, tvořících paralelní linii jeho pozitivisticky strukturovaných textů, **Ivan Sergejevič Turgeněv** (1818-1883) věnoval orientální tematice jednu ze svých nejartistnějších próz – *Píseň vítězné lásky* (1881). Problém umění v ní hraje stěžejní roli. V tomto smyslu Turgeněv navazuje na Schillera, pro něhož bylo umění jednou z hlavních životních hodnot.<sup>4</sup> Vztah k umění je ostatně vyjádřen již incipitem. Dva hlavní protagonisté milostného trojúhelníku, na němž je utvářeno základní téma povídky – přátelé a posléze milostní rivalové – Mucius a Fabius – jsou

<sup>2</sup> Emanuel Rádl, *Romantická věda*. Praha 1918, 197-200.

<sup>3</sup> Joachim T. Baer, *Arthur Schopenhauer und die russische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. München, O. Sagner 1980. Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra. Kniha pro všechny a pro nikoho*. Praha, Odeon 1968, komentář překladatele Otokara Fischera, 299. Je. P. Blavatskaja, *Tajná doktrína*. D. I, kn. 2, Minsk, Mastackaja literatura 1993. Tadeusz Klimowicz, *Poszukujący nawiedzeni opętami. Z dziejów spirytyzmu i okultyzmu w literaturze rosyjskiej*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu wrocławskiego 1992.

<sup>4</sup> F. Schiller, *Listy o estetické výchově*. In: Týž, *Výbor z filozofických spisů*, 128-228. Peter Thiergen, *Turgenevs, Rudin' und Schillers 'Philosophische Briefe'*. Giessen, Otto Sagner 1980. Galina A. Time, *Nemeckaja literaturno-filosofskaja mysl' 18-19 vv. v kontekste tvorčestva I. S. Turgeneva (genetičeskije i tipologičeskije aspekty)*. München 1997; zde je uvedena bohatá literatura k dané problematice.

současně representanty dvou hlavních typů umění – hudby a malířství, které byly v estetice moderny rovněž v rivalitním postavení. Zájem parnasistů o výtvarné umění vystřídal u symbolistů zaujetí hudbou, kterou pokládali za největší projev umění. Tajemný, téměř mystický význam hudby, o němž byli symbolisté přesvědčeni, vyjádřil nejpregnantněji Andrej Bělyj, syn znamenitého profesora matematiky Bugajeva. Odtud jeho srovnání hudby s matematikou: „Hudba je matematikou duše a matematika je hudbou rozumu.“<sup>5</sup>

Na přesvědčení o erotické síle hudby je vybudována analyzovaná povídka Turgeněvova, stejně jako proslulá novela L. N. Tolstého *Kreutzerova sonáta* (1890), jež ovšem na rozdíl od Turgeněva rozvíjí dané téma v rovině zcela reálné. Turgeněvův milostný trojúhelník je opředen pavučinou fantazie z *Pohádek tisíce a jedné noci*. Hudebník Mucius prohrává v milostné soutěži ruku panny Valerie a posléze musí zmizet z jejího života ještě jednou. Jeho píseň hraje v novele stejnou roli jako četba Goethova *Fausta* v Turgeněvově stejnojmenné povídce. Podle původního autorského záměru měla Valerie zahynout,<sup>6</sup> podobně jako tomu bylo s Markétkou z *Fausta* a s Klárou Miličovou z tajuplné Turgeněvovy novely. Ani jedna z nich nepřežila muka vášnivé lásky, jež se ocitla v bezvýchodné situaci. Píseň, jíž Turgeněv tak často užívá jako symbolu lásky, tvoří v analyzované povídce základní téma, na němž je konstruována celá její kompozice. Je prostředkem anticipace, vytváří nezbytné napětí a strukturuje i kulminaci. Je opředená tajemstvím, kterým je zahašen Mucius po svém návratu z Indie. Píseň zaznívá i v epilogu, jehož dvojnásobnost ještě více umocňuje tajemnost celé prózy. Tento stylizovaně „otevřený“ konec,<sup>7</sup> umocněný ještě otazníkem, lze lehce vysvětlit při srovnání s téměř analogickými událostmi, vyličenými v povídce *Sen* (1877). *Sen* hraje ostatně v *Písni vítězné lásky* důležitou roli. Avšak hrubé násilí povídky *Sen* je v *Písni* nahrazeno podivuhodnou somnambulní milostnou scénou, jejíž reálný podtext je těžce dešifrovatelný. Orientální exotika, tak mistrovsky využitá při líčení bohatství, jež Mucius přivezl ze zahraničí, zde dosahuje vrcholu. *Sen* odhaluje duševní tajemství, proto jej Valerie nemůže vyprávět svému muži, u něhož hledá záchranu. Malíř Fabius je zcela jiný než Mucius. Jestliže Valeriin sen mimoděk připomíná analogický sen Tatány z *Evžena Oněgina*, můžeme i rozdíl mezi Fabiem a Muciem charakterizovat známými Puškinoými verši, jimiž vyjadřuje protikladnost povah Oněgina a Lenského:

<sup>5</sup> A. Belyj, *Formy iskusstva*. In: Týž, *Simvolizm*. Moskva 1910. Slavische Propyläen, B. 62, Wilhelm Fink Verlag, München 1969, 152.

<sup>6</sup> I. S. Turgenev, *Polnoje sobranije sočinenij i pisem v 28 tt*. Primečanija k *Pesni toržestvujuščej ljubvi*. Moskva-Leningrad 1967, d. 13, 562-575.

<sup>7</sup> V. Šklovskij, *Teorie prózy*. Praha, Melantrich 1933, 70.

*I sešli se. Vlna a kámen,  
verše a próza, led a plamen  
jsou sotva si tak vzdáleny.<sup>8</sup>*

Řešení konfliktu mezi Fabiem a Muciem je stejně tragické, jako je tomu v Puškinově slavném románě ve verších, třebaže Turgeněv nahrazuje souboj smrtelným zraněním soka v návalu milostné vášně. Místo smrti následuje podivuhodné uzdravení, plné orientální mystiky, jehož analogii můžeme nalézt pouze v kouzelných pohádkách.

Je-li hudba v *Písni* traktována jako dionýzovský princip a je tedy výrazem milostné vášně a tajemství, jež je podle Schillerova názoru nezbytnou součástí krásy,<sup>9</sup> stává se v ní malířství, symbolizující veškerou něžnost manželského života Fabia a Valerie, výrazem principu apollinského. Jeho reprezentant Fabius připomíná svými fyzickými rysy boha slunce a světla Apollóna. Usiluje o dosažení maximální harmonie ve svém životě i v portrétě Valerie.<sup>10</sup> Povahové rysy tuto ženu sblížují s hrdinkou Turgeněvova a do jisté míry i Goethova *Fausta*; je nadána i hudebním talentem. Má krásný hlas a ráda o samotě zpívá za doprovodu loutny – romantického nástroje lehce zranitelných žen. Bázlivost, něžnost a uzavřenost, schopnost zachovávat tajemství a bázeň poddat se skutečné vášni – to všechno jsou psychologické předpoklady jejich tíživých snů a náměsíčnosti. Právě takoví jedinci jako ona se stávají médii.<sup>11</sup> Jakmile je její život poznamenán „nečistou“ silou v podobě Mucia, je narušena i její harmonie. Zrazuje ji vlastní tvář, v níž Fabius pojednou marně hledá dosavadní čistotu a klid, bez nichž Valerie již nadále nemůže být modelem pro vyobrazení svätice. Fabius může pokračovat v práci nad tímto obrazem teprve až z jejich života zmizí Mucius. Vyobrazení Valerie v podobě sväté Cecílie má zjevnou souvislost se starokřesťanskou legendou. Valeriino jméno je totožné se jménem muže sväté Cecílie Valeriem, který byl popraven ještě za Cecíliina života. Archetypické jsou také atributy této sväté – věneček z bílých růží a lilie, které sv. Cecílie třímá v ruku.<sup>12</sup> Jsou to typické symboly

<sup>8</sup> A. S. Puškin, *Evžen Oněgin*, 2. kap., sloka XIII. Přel. Josef Hora. In: A. S. Puškin, *Výbor z díla*, d. II, Praha, Svoboda 1949, 64.

<sup>9</sup> F. Schiller, *Listy o estetické výchově*, o. c.

<sup>10</sup> F. Nietzsche, *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872). Tuto známou Nietzscheovu esej, vybudovanou právě na takovémto členění umění, Turgeněv samozřejmě znal.

<sup>11</sup> Turgeněv byl dobře informován o nových objevech v oblasti psychologie a psychopatologie. Srov. L. N. Os'makova, *Tainstvennyje povesti i rasskazy I. S. Turgeneva v kontekste jestestvenno-naučnyh otkrytij vtoroj poloviny 19 v. Naučnyje doklady vyššej školy. Filologičeskije nauki*, Moskva 1984, č. 1, 29–36.

<sup>12</sup> Starobylý archetyp – „Věneček z bílých růží“ – užívá A. Bělyj ve 4. části své *Severní symfonie* jako ozdoby pro mladého mnicha (A. Belyj, *Čtyři simfonii*. München, W. Fink Verlag 1971, 110). Použil jej i Blok v závěru slavné poémy *Dvanáct*, kde je takto ověnčen Ježíš Kristus.

církevního ideálu čistoty a neposkvrněnosti.<sup>13</sup> Vždyť týž věneček z bílých růží, které růžoví čím dále tím více tak, jak sílí jejich láska, má i Klára v Aratovově snu. V Turgeněově novele *Klára Miličová* (1882) je mnohokrát zdůrazňována nevinnost hlavních protagonistů. Symbol čistoty, do níž zasahuje „nečistá“ síla – to je rovněž leitmotiv *Písně*. Předzvěst nového života je však vyjadřována právě prostřednictvím oné proklínané písně, jež současně prozrazuje, kdo je skutečným otcem budoucího dítěte. Slova písně zůstávají utajena. Jediným citátem jsou verše, jež Mucius šeptá v somnambulním snu. Jsou prostředkem anticipace – jejich prostřednictvím je poprvé naznačeno řešení kolize milostného trojúhelníku. Jsou i důkazem Turgeněova lyrického talentu, který se v mládí projevil řadou veršů a poem, jež poprvé upozornily kritiku na Turgeněovo nevšední nadání. Jinošskou byronskou poemou *Steno* (1836) začíná romantická linie Turgeněovy tvorby, jež jej provází po celý život a tvoří tak přirozenou spojnicí mezi ruským romantismem a neoromantismem,<sup>14</sup> podobně jak je tomu v díle Viktora Huga. Verše, které Mucius polohlasně zpívá, jsou stylizovány secesně stejně jako celá Turgeněova novela:

|   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| <i>Vyšel měsíc jak kulatý štít</i>        | <i>Mesjac stal, kak kruglyj štít,</i> |
| <i>řeka se leskne – hadí aksamit</i>      | <i>Kak zmeja, reka blestit... –</i>   |
| <i>procitl přítel, jen nepřítel spí –</i> | <i>Drug prosnulsja, nedrug spit –</i> |
| <i>slepičku chce jeřáb zardousit...</i>   | <i>Jastreb kuročku kogtit</i>         |
| <i>Pomozte!</i>                           | <i>Pomogaj!</i> <sup>15</sup>         |

Symbol hada v magickém významu staroegyptského boha slunce a plodnosti Chnubis<sup>16</sup> byl na přelomu století velmi populární. Hadí se stali nezbytnou součástí dekorativních motivů na fasádách domů. (Tak je tomu například na vídeňském domě umění, zvaném Secession.) Vlnící se linie hada konvenovala secesní zálibě ve vegetabilních motivech. Podobně je tomu i v literatuře. Vzpomeňme na tragédii Fjodora Sologuba *Vítězství smrti* (*Pobeda smerti*, 1907), kde je had spjat s archetypickými motivy čar a kouzel, či jeho román *Zaklínačka hadů* (*Zaklinatel'nica zmej*, 1921).<sup>17</sup>

<sup>13</sup> J. Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha, 1991, 89-90.

<sup>14</sup> D. Kšicova, *Romantičeskije poemy I. S. Turgeneva*, Slavica 23, (Debrecen) 1986, 213-226. J. B. Woodward, *The Symbolism and Rhythmic Structure of Turgenev's „Italian Pastiche“*. Welt der Slaven 18, 1973, 368-385.

<sup>15</sup> I. S. Turgenev, *Pesnja toržestvujuščej ljubvi*. In: Polnoje sobranije sočinenij, d. 13, o. c. 66. Překlad zde i dále D. Kšicová.

<sup>16</sup> V. Denkstein, *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*. Praha 1987, 6-9.

<sup>17</sup> Srov. kap. *Theatrum mundi*. D. Kšicova, *Fenomen secessiona v ruskkoj i avstrijskoj dramaturgii konca 19 – načala 20 vekov*. Wiener Slavistisches Jahrbuch, B. 36, 1990, 95-112

V *Písni vítězné lásky* je had součástí magických atributů, jimiž se Mucius snaží upoutat pozornost svých hostitelů, obzvláště Valerie.<sup>18</sup> S tímž motivem jsou spjata i charakteristické hudební nástroje – flétna a šalmaj. Podle Muciovy flétny se vlní hadi v košíku. Na šalmaji hraje mramorový satir za zády Valerie,<sup>19</sup> znavené po probuzení z erotického snu. Takto hrával Bakchus – bůh vína a smyslnosti. Proto bývaly právě tyto hudební nástroje na některých vyobrazeních sv. Cecílie rozbité. Sv. Cecílie bývala portrétována s loutnou, na niž hrává i Valerie. Magický význam, s nímž je v novele spjata hudba, je zdůrazněn jejím sepětím s erotickým motivem hada. Oba motivy jsou využity právě tehdy, když chce Mucius poprvé zahrát píseň lásky. Hraje na třístrunných indických houslích, jejichž povrch „obepínala namodralá hadí kůže... Tenký smyčec připomínající rákos tvořil půlkruh, na jehož konci se leskl zašpičatělý drahokam.“ S kultovním motivem hada je spjata i scéna líčící Muciovu hru:

„Když však Mucius začal hrát poslední píseň, zvuky houslí náhle zesílily, tremolo zaznělo zřetelně a zvučně, rozmáchlé tahy smyčce rozezvučely vášnivou melodii, která se linula v nádherných piruetách jako had, jehož kůže pokrývala hřbet houslí. Melodie byla tak ohnivá a vyzářovala takovou radost a uspokojení, že se Fabiovi i Valerii sevřelo srdce a do očí jim vstoupily slzy... A Mucius s předkloněnou hlavou pevně svíral housle, s pobledlými tvářemi, s obočím tvořícím jednu souvislou čáru se zdál ještě více soustředěný a důležitý a drahokam na konci smyčce vrhal při hře paprskovité jiskry, které jako by rovněž zažehovaly oheň sálající z té dlouhé písně.“

Motiv drahých kamenů, jejichž pohádkové bohatství tak podrobně líčí *Píseň vítězné lásky*, ještě zřetelněji spojuje tuto pozoruhodnou Turgeněvovu novelu se secesí. Není třeba, abychom vypočítávali všechny šperky, které Mucius ukazuje mladým manželům. Zvláštní roli však mezi nimi hraje těžký perlový náhrdelník. (Perly patří k nejoblíbenějším secesním drahokamům.) Na něm se odrážejí jako na vodní hladině všechna duševní hnutí hlavní hrdinky. Jeho magická síla je zřejmá. Je to jeden z prostředků, jimiž Mucius ovládá Valerii. Tak jak narůstá její duševní únava, ztrácí náhrdelník svou zářivou bělost. Charakteristický je rovněž způsob, jak se Valerie zbavuje tíživého, „podivně hřejícího“ šperku. Na její prosbu Fabius vrhá perly do hluboké studny. Voda zbavující předměty jejich nečisté síly patří ke starobylým archetypům, hojně používaným v době romantismu i neoromantismu. Do studny,

<sup>18</sup> A. B. Muratov, *Pověst I. S. Turgeněva ‚Pesn’ toržestvujuščej ljubvi‘*. Studia Slavica Hungarica 21, 1975, 124–137. Muratov uvádí odpovídající líčení zaklínání hadů v citovaných cestovních zápiscích I. P. Minajeva (135). Podobných výjevů existuje celá řada. Důležité je, že Turgeněv vkládá do své novely právě tento detail.

<sup>19</sup> J. Hall, *Slovník námětů*, o. c. 88 – 90.



jezera či moře vrhají různé předměty spjaté s erotickou problematikou bojar Orša ze stejnojmenné Lermontovovy poemy (1836),<sup>20</sup> Ellida a tajemný cizinec v Ibsenově dramatu *Paní z námoří* (1888), s motivem studny je spjata pohádková Hauptmannova hra *Utonulý zvon* (1896) atd.<sup>21</sup> Magický význam vody a předmětů s ní spjatých Turgeněv užívá rovněž v povídce *Přízraky* (1864). Její hrdinové odlétají ze zrosené trávy, míjejí řeku s lekníny, připomínající povídku E. A. Poe *Mlčení*,<sup>22</sup> míří k jižnímu pobřeží ostrova White, na jehož útesech tak často ztroskotávají koráby, a přistávají na hrázi rybníka nedaleko své usedlosti. O velkopáteční noci Ellis unáší svého společníka zpočátku do Itálie. Letí nad Pontijskými bažinami do starověkého Říma s tajuplnou siluetou visutého vodovodu a s příznakem Císaře uprostřed jásajících vojsk, aby se zastavily v Lago di Maggiore. Jsou to jediné okamžiky odpočinku a milostné touhy, kterou hrdina pociťuje při zvucích italské árie, již zpívá mladá žena. Po tomto sladkém intermezzu následuje nejprízračnější scéna nad Volhou s povstaleckými čluny Stěnky Razina. Na principu kontrastu je budována i třetí noc. Po idylické scéně jezera se spící labutí, výjevu s bublajícím potůčkem v Německu, žabím koncertu ve Schwarzwaldu a sametové hladině Něvy následuje setkání s perzonifikací Smrti. Takovéto vystupňování kontrastu mnohonásobně zesiluje autorský záměr, v němž zákeřnost vodního živlu ještě zesiluje sepětí s lidskou zlobou. V ruském kulturním kontextu do hry vstupují ještě další konotace, neboť zde existuje povědomí o souvislosti vody s ďáblem, jež sem proniklo z bogomilských apokryfů, jejichž stopy nalezneme v Puškinově *Pohádce o popovi a jeho dělníku Baldovi* i v ruské variantě pořekadla „tichá voda břehy mele“ („v tichom omute čerti vodjatsja“ = v tiché zátoce se líhnou čerti).

Vraťme se však k *Písni vítězné lásky*, jež nese i zjevné fyzické znaky secese. Je budována na příznačném černobílém kontrastu, který se promítá do charakterů hlavních protagonistů i tajemného Malajce, jenž je stejně osmahlý jako jeho pán Mucius. Lunatické procházky Valerie zalévá jasná záře měsíce. Valerie v mnohém připomíná Ellis z *Přízraků*. Chodí rovněž bosky v noční košili s rozpuštěnými vlasy. V podobě bílého přízraku ostatně přichází k Aratovovi i mrtvá Klára Miličová ze stejnojmenné novely (1883). Ellis i Klára Miličová se podobají spíše pohádkovým vílám než upírům, vampírům či revenantkám – duším zemřelých žen, které nás navštěvují i po smrti. Bílá barva

<sup>20</sup> D. Kšicová, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c. 38–56.

<sup>21</sup> D. Kšicová, *Literaturnyj secession – fenomen neoromantizma*. Slavica Wratislaviensia 49, 1990, 93–100.

<sup>22</sup> D. Kšicová, *K. D. Bal'mont i E. A. Po*. Studia Slavica Hungarica (Budapest) 37, 1991–92, 325–341.

je spojuje i s českou Bílou paní, stejně mírnou a laskavou jako Valerie.<sup>23</sup> Temperamentní Klára Miličová je jakýmsi předobrazem cikánky Fainy z Blokova dramatu *Píseň osudu* (1908). Má i podobný herecký talent.<sup>24</sup>

Turgeněvova novela je v úvodu stylizována jako legenda, což odpovídá žánrovému označení, uvedenému v podtitulu. Srovnání *Písně* s renesančními legendami však prokázalo, že text navazuje především na tradici 19. stol.<sup>25</sup> Sepětí s romantismem potvrzuje již motto ze Schillera, zdůrazňující právo člověka na bloudění a sny. Není také náhodou, že Turgeněv věnoval novelu Gustavu Flaubertovi, s nímž se v 70. letech velmi sblížil.<sup>26</sup> Nedlouho předtím než začal psát svou *Píseň*, Turgeněv přeložil dvě Flaubertovy prózy: *Legendu o sv. Julianovi Milostivém* a *Herodiadu* (byly otištěny r. 1877 ve Věstníku Evropy). Třebaže se obě týkají zcela rozdílné tematiky, způsob líčení, jež Turgeněv použil ve svých překladech, je velmi blízký poetice *Písně*. Turgeněv pracoval na svých překladech z Flauberta velmi pečlivě a v případě *Legendy o sv. Julianovi Milostivém* dosti dlouho – s přestávkami téměř rok (1875–1877). Od zakončení obou překladů do začátku práce na *Písní* r. 1879 tak uplynuly pouze dva roky. Flaubertovy legendy jsou svou exotikou a stylizací blízké Turgeněvovým „tajemným“ povídkám. Zvláště charakteristické je to pro *Legendu o sv. Julianovi*, v níž se markantně projevuje autorův zájem o neobyčejné jevy. Mnich sestupující na měsíčním paprsku, aby sdělil matce, že její syn bude svatý, připomíná první zjevení Ellis ve snu vypravěče *Přízraků*, náměsíčné procházky Valerie a ještě více zjevování Černého mnicha ze stejnojmenné novely A. P. Čechova (1895). Líčení nádhery zámku Julianových rodičů je stylisticky blízké dekorativnosti vyprávění o špercích, jež přivezl Mucius z Východu. Julianova matka je bledá a uzavřená podobně jako Valerie. Tím je však výčet shod vyčerpán. *Píseň vítězné lásky* je napsána charakteristickým turgeněvovským stylem; nechybí ani přesné vročení – 1542, uvedené již v podtitulu. Datací je uvozen jak *Chrám Matky Boží v Paříži* V. Hugo, tak Turgeněvův *Dým* a rovněž *Klára Miličová*, s níž *Píseň* sblížuje i motiv dvou blízkých přátel a anticipační narážky. V *Písní* jsou to zdůrazňované souvislosti se Shakespearovým *Romeem a Julií* (její děj se odehrává ve Ferrare, kněz se jmenuje rovněž Lorenzo). Herecký talent Kláry Miličové je srovnáván s talen-

<sup>23</sup> F. Wollman, *Pověst o Bílé paní v literatuře a tradicích českého lidu*. Národopisný věstník československý 1912 – 1913.

<sup>24</sup> Srov. kap. Theatrum mundi, odd. Symbolika barvy a prostoru v Blokově *Písní osudu*.

<sup>25</sup> Srov. A. B. Muratov, *Pověst I. S. Turgeneva, Pesň toržestvujuščej ljubvi*, o. c. 135 – 137.

<sup>26</sup> L. B. Pumpjanskij, *Turgenev i Flobert*. In: I. S. Turgenev. Sočinenija d. 10, Moskva-Leningrad 1934, 7-17. Polnoje sobranije sočinenij i pisem, o. c. d. 13. Primečanija, 682-688. A. B. Muratov, *Pověst I. S. Turgeneva, Pesn' toržestvujuščej ljubvi*, o. c. 124. A. Maurois, *Turgeněv*. Praha; Aventinum 1931.

tem Pauliny Viardotové – celoživotní Turgeněvovy lásky. Kompozice *Písně vítězné lásky* je budována na kontrastu téměř dokumentárně věcného prologu, zachycujícího pětileté období, s dynamismem zápletky, líčící události několika dní. Není divu, že *Píseň* měla zvláště na Západě velký úspěch. Podle názoru pařížských kritiků Turgeněv nenapsal nikdy nic lepšího.

Souvislost *Písně* se secesí je zjevná při srovnání autorských úprav kanonického textu s původní verzí. Veškeré změny posilují právě secesní poetiku. Do popředí vystoupila tajuplnost, využití východního koloritu ovlivnilo psychologickou motivaci chování, v jehož důsledku vznikl nový konec – všichni protagonisté zůstali naživu.<sup>27</sup> Tím se *Píseň* liší od *Přízraků i Kláry Miličové*, v nichž je téma smrti zpracováno zcela odlišně. V *Přízracích* je smrt symbolizována obrovitým drakem, před nímž Ellis v hrůze prchá a jehož zjevení je předzvěstí smrti jejího průvodce. Pro Kláru Miličovou je smrt demonstrativním aktem a zoufalým prostředkem k vyprovokování milostného citu. Pro jejího partnera, toužícího po setkání s mrtvou milou je pak cílem vášnivě touhy. Víra v možné setkání s milovaným člověkem v posmrtném životě byla známá již ve starém Řecku, jak je to patrné z některých literárních památek, např. z dochovaného úryvku Euripidovy tragédie *Laodamie*. Týž námět, odpovídající romantické touze po nedosažitelném, se stal populární v romantismu i neoromantismu. Na přelomu století napsalo několik autorů zcela nezávisle různé varianty této starořecké legendy o vášnivě touze ženy po manželovi, zemřelém bezprostředně po svatbě.<sup>28</sup> Turgeněv vytváří několik variant tohoto osudového sepětí lásky se smrtí, na jehož zákonitost ve světě literatury upozornil již Bachtin.<sup>29</sup> Hrdina *Přízraků* pocituje po zmizení své noční průvodkyně spíše ulehčení. Tajemný kontakt se záhadnou Ellis však nezůstává bez následků, neboť muž umírá zjevně na leukemii. Ulehčení pocituje i Valerie, která si po Muciově odchodu připadá jako by procitla z tíživého snu. Chtěla by na všechno zapomenout, poznává však, že čeká dítě. V Turgeněvově tvorbě se úporně opakuje myšlenka o lásce silnější než smrt. Takto končí jeho báseň v próze *Vrabc* i povídka *Klára Miličová*. Její hrdina Aratov věří stejně jako Žukovskij v posmrtné setkání s milovanou bytostí. Nebylo nijak náhodné, že Brjusov věnoval Žukovskému svou takto stylizovanou poemu *Splněný slib* (1907). Obdobné téma Brjusov zpracoval již dříve v básnické povídce *Ahasver* (1905) a posléze ve své variantě *Laodamie* –

<sup>27</sup> I. S. Turgenev, *Polnoje sobranije sočinenij i pisem*. D. 13, o. c. 572.

<sup>28</sup> St. Wyspiański, F. Sologub, V. Brjusov, I. Annenskij aj. Srov. L. Silard, *Antičnaja Lenora v XX veke*. *Studia Slavica Hungarica* 28, 1982, 313 – 331. D. Kšicova, *Fenomen secessiona v ruskoj i avstrijskoj dramaturgii*, o. c. Podrobněji v kap. *Theatrum mundi*.

<sup>29</sup> M. M. Bachtin, *Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poetike*. In: M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva. Chudožestvennaja literatura 1975, 347–348 aj.

v dramatu *Zemřelý Protesialos* (*Protesilaj umeršij*, 1912). Merežkovskij takto dokonce nazval jednu ze svých povídek *Láska silnější než smrt* (*Ljubov' sil'neje smerti*, 1896), jež se rovněž odehrává za italské renesance.<sup>30</sup> Anticipační role Turgeněva v dalším vývoji ruské literatury je tedy nesporná.<sup>31</sup>

Zatímco *Přízraky* jsou budovány na Schopenhauerově koncepci tragického a vznešeného, je pro *Píseň vítězné lásky* nejzávažnější vypjatý voluntarismus. Rozbouřené moře vyvolává v *Přízracích* odpor a tíživý stesk, nikoli nadšení. Pocity průvodce Ellis na ostrově White jsou téměř doslovně totožné s analogickým textem v knize Arthura Schopenhauera *Svět jako vůle a představa*. Kategorie vůle, jíž ve své tvorbě hojně využívá E. A. Poe, který byl Turgeněvovi stejně blízký jako jeho pařížským přátelům Baudelairovi, Flaubertovi, bratřím Goncourtovým aj.,<sup>32</sup> spojuje Turgeněva se Schopenhauerem, Schillerem i Nietzsche. Již Schiller v eseji *O vznešeném* (1794–96) zdůrazňuje, že hlavním povahovým rysem člověka je jeho vůle. Jakékoliv násilí zbavuje člověka vlastní podstaty. Jedinou překážkou lidské vůle je smrt. Toto vědomí člověka nikdy neopouští a je zdrojem jeho fantasmagorií. Pocity osvobození může člověku poskytovat kultura. Schiller rozlišuje dva typy kultury: fyzickou, přinášející člověku vládu nad přírodou a jejími silami, a ideální, morální, umožňující harmonické soužití s přírodou.<sup>33</sup> A právě tyto dva typy kultury Turgeněv perzonifikuje v obou hlavních protagonistech: fyzickou v dionýzovském Muciovi a ideální v apollinském Fabiovi. Fabius porušuje svoji harmonii pouze jedenkrát, když se vrhá v návalu žárlivé bezmocnosti na Mucia, aby tak prolomil magický kruh očarování, zbavujícího Valerii její vlastní vůle. V onom okamžiku Fabius přechází z kultury ideální do fyzické. Pohádkově mystickou formu vůle Turgeněv materializoval v postavě Malajce. Skutečnost, že je němý je rovněž jedním z archetypů, charakteristických pro proces čarování, tak jak jej zachycuje folklor. Naturalistický detail, jakým je

<sup>30</sup> D. S. Merežkovskij, *Ljubov' sil'neje smerti* (1896). Bezprostředním podnětem k napsání této novely byl zřejmě překlad poemy Shelleyho *Džinevra* (1821), napsané na námět staré italské pověsti o domnělé zemřelé mladé ženě. Srov. P. B. Šelli, *Polnoje sobranije sočinenij v perevode K. D. Baľ'monta*, d. 1. St. Peterburg, Znanije 1903, 264–271, 494. Překlad byl otištěn časopisecky r. 1896. Srov. D. Kšicová, *Ital'janskoje Vozroždenije v tvorčestve D. S. Merežkovskogo*, o. c.

<sup>31</sup> Ž. Zel'dcheji-Deák, *Tajstvennyje povesti Turgeneva i russkaja literatura 19 veka*. Studia Slavica Hungarica 19, 1973, 347–364. Táž, *Tajstvennoje u I. S. Turgeneva i V. Ja Brjusova*. In: I. S. Turgenev *Žizň, tvorčestvo, tradicii*. Budapešť 1994, 88–97.

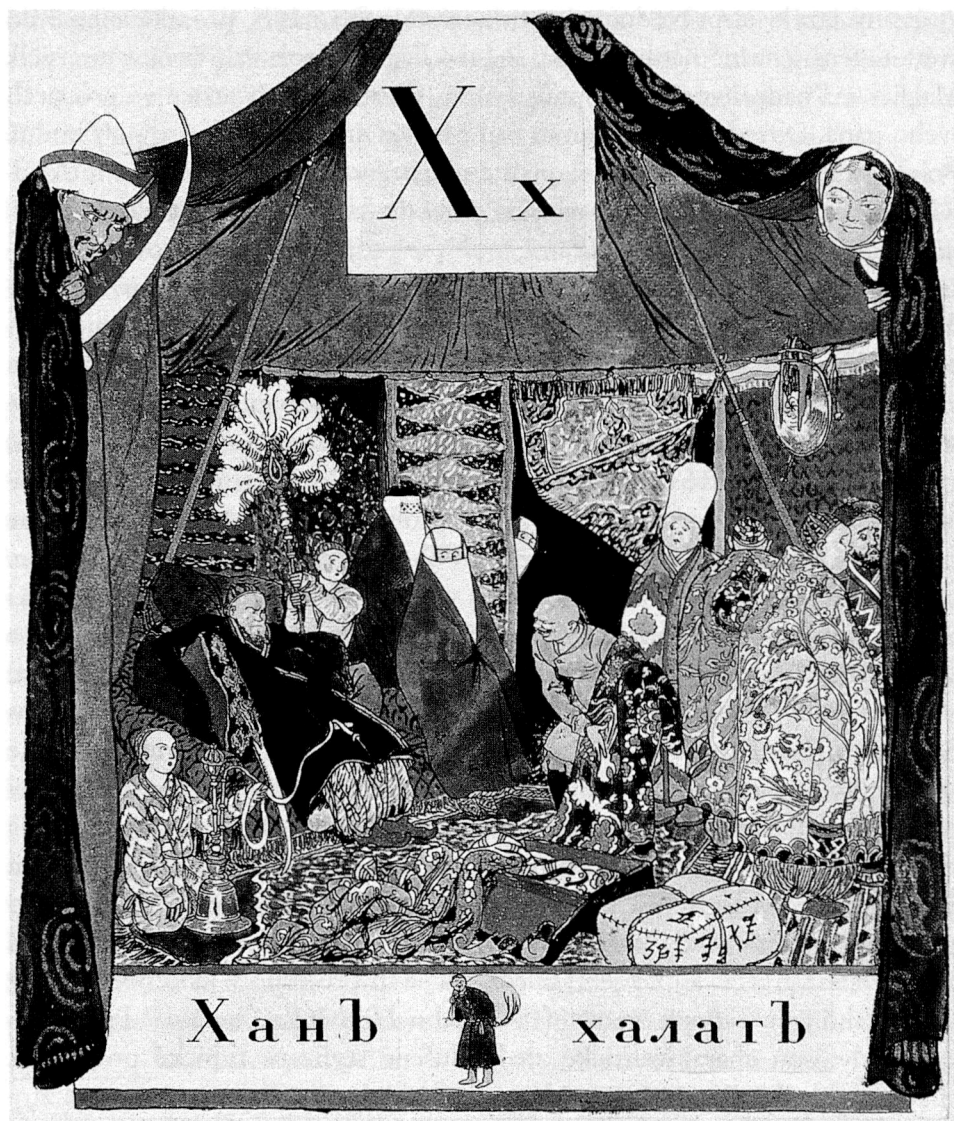
<sup>32</sup> A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Sämtliche Werke, Frankfurt a. M. 1986, 241. Srov. také: Je. I. Kijko, *Prizraki. Reminiscencija iz Šopengauera*. Turgenevskij sbornik. Materialy k Polnomu sobraniju sočinenij I. S. Turgeneva d. 3, Leningrad, Nauka, 1967, 123–125. M. Tur'jan, *Turgenev i Edgar Po. (K postanovke problemy)*, Studia Slavica Hungarica 19, 1973, 407–415. J. Delaney, *E. A. Poe and I. S. Turgenev*. Studia Slavica Hungarica 15, 1969, 349–354. Zs. Zöldhelyi-Deák, *Turgenev i Brjusov*. Opera Slavica (Brno), 2, 1992, 3, 26–38.

<sup>33</sup> F. Schiller, *Listy o estetické výchově*, o. c.

vyřezaný jazyk, je průvodním jevem narůstajícího násilí, pronikajícího i do světa umění. Značně naturalisticky je také líčen způsob vzkříšení z mrtvých. Malajec má nadpřirozené schopnosti, umí jich však využívat jen ve prospěch svého pána. Dovede pouze sloužit. Ani Mucius ani Malajec nejsou svobodní. Právě v tomto prolnutí vůle a naprosté podřízenosti, moci směřující k ovládnutí druhé osoby, jež je tak zbavována svobody, v onom sváru intelektu a vášně, hrůzy z vlastního strachu a tajné touhy se projevilo Turgeněvovo mistrovství, s nímž spřádal jemné předito psychologie a tajemna, halící tuto pozoruhodnou novelu. A právě tato ambivalentnost spojuje Turgeněvovy „tajemné“ prózy s kulturou dvacátého století, zvláště pak se secesí. Typicky secesní jsou exotická líčení, připomínající Repinovo plátno *Sadko v podmořském království* (1875–76), Vasněcovův obraz *Tři carevny z podzemního království* (1884) a obzvláště pohádkové bohatství šperků, jež nabízí orientální obchodník chánovi na akvarelu k písmenu „Ch“ v *Abecedě s obrázky Alexandra Benoise* (1904). Tajemná zjevení zachycuje M. V. Něstěrov v olejomalbě *Zjevení chlapci Bartoloměji* (1888–89) a Vrubel v cyklu pláten, čerpajících inspiraci z Lermontovy poemy *Démon* (90. léta 19. stol.). Sepětí lásky se smrtí, smrti se zrozením nového života je charakteristické i pro známá díla Gustava Klimta, jako je *Judita* (*Judith I*, 1901), *V naději* (*Die Hoffnung I*, 1903), *Cyklus Beethoven* (*Beethovenfris*, 1903). *Píseň vítězné lásky* patří k první fázi ruské secese. *Píseň* je charakteristickým příkladem vzájemného prolnutí jednotlivých kulturních vrstev, vzniklých v různých časových obdobích. Je to snad i výraz eklektismu, příznačného pro druhou polovinu 19. stol., který spojoval do jednoho celku styly z různých časových období. V *Písni* se to projevilo využitím romantického vyprávěcího stylu pro údobí italské renesance, která přitahovala Turgeněva již v jeho mládí, jak se to projevilo v jeho poemách ze 40. let, jako jsou *Filippo Strozzi* (1847) nebo *Hraběnka Donato*.<sup>34</sup> Pro poetiku novely jsou charakteristické zjednodušené stylizace typické pro secesi. Hlavní myšlenka *Písně* – přesvědčení, že láska je silnější než smrt – se ztožňuje se Schopenhauerovým výkladem metafyziky lásky, zdůrazňující velký význam vášnivě lásky pro zdravý vývoj následujících generací. Klíčem k vysvětlení tajemného podtextu *Písně vítězné lásky* je Schopenhauerova devíza, že největší obětí milujícího je zřeknutí se milované bytosti.<sup>35</sup> Jediným

<sup>34</sup> I. M. Grevs, *Turgenev i Italija*. Leningrad, Brokgauz – Jefron 1925. D. Kšicova, *Romantičeskije poemy I. S. Turgeněva*, o. c. Táž, *Poemy I. S. Turgeněva*. Sborník prací FFBU D. 33, 1986, 45–53. Zs. Zöldhelyi-Deák, *K probleme reminiscencij v maloj proze Turgeněva*. Hungaro-Slavica 1983, Budapest 1983, 345–356. Táž, *K probleme reminiscencij v Stichtovorenijach v proze I. S. Turgeněva*. Studia Slavica Hungarica 36, 1–4 1990, 453–460. Táž, *Stichtovorenija v proze I. S. Turgeněva. K probleme žanra*. Russkaja literatura (Leningrad) 1990, 188–194, 88–97.

<sup>35</sup> A. Schopenhauer, *Metafyzika lásky*. Olomouc, Přátelův duchovních nauk 1992.



smyslem zahraničního pobytu Mucia i jeho návratu domů byla touha po získání Valerie. Aby dosáhl svého cíle byl ochoten zemřít. Turgeněvovo rozhodnutí, že oba milostné rivaly ponechá žít a že Muciovu smrt nahradí jeho záračným znovuoživením, koresponduje se Schopenhauerovým přesvědčením, že nejvyšší hodnotou je právě splnění tohoto kategorického imperativu života. Optimistickým závěrem se *Píseň vítězné lásky* liší od ostatních Turgeněvových „tajemných“ povídek. To je také zřejmě příčina jejího úspěchu. Vždyť smrt lze přemáhat jen naději na nové zrození.

## 2. Žízeň po životě

### Rané prózy Maxima Gorkého

Sledujeme-li genealogii tvorby mladého M. Gorkého (1868–1936) v kontextu myšlení a básnického tvoření jeho doby, zjišťujeme nejen překvapivé shody a analogie, nacházíme však i vysvětlení oné závratné literární kariéry, které dosáhl tento bosák bez domova, dohánějící nedostatky vzdělání činností přímo horečnou. Značně výmluvná je v tomto směru vlastní charakteristika, kterou Gorkij vložil r. 1899 do dopisu své bývalé známé Marii Zacharovně Basarginové, dceři přednosta železniční stanice Krutaja, kde před deseti lety sloužil jako vážný: „V literatuře mi dost přálo štěstí – v 95. roce mi vyšla první povídka a teď už se tiskne druhé vydání. Přeložili mě do několika cizích jazyků. Vydělávám spoustu peněz, i čtyři až pět tisíc ročně, ale přesto jsem ustavičně bez groše a mám plno dluhů.

Vcelku se mi nežíje zrovna moc dobře a vesele. Pracuji mnoho, unavuje mě to, zdraví mám pošramocené. „Vzdělané“ a „kulturní“ publikum nemohu vystát, kamarádím se ponejvíce s našinci, s lidem sprostným – s řemeslníky, s povozníky, s bosáky atd. Jsou to lidé prostí, upřímní a dobří a rád mezi nimi pobývám.“<sup>36</sup>

V čem spočívají důvody onoho neobyčejného úspěchu M. Gorkého, který jej během několika let vynesl mezi přední světové autory a jak to souvisí se soudobou secesi? Budeme-li secesi nazírat z hlediska jejích primárních ideologických znaků, přesvědčíme se, že již z tohoto aspektu to bylo hnutí Gorkému bytostně blízké, především pro protestní postoj tohoto dobového stylu.

Je zajímavé, že Gorkij vstupuje do literatury přesně v tomtéž roce 1892, kdy bylo vydáno *Memorandum mnichovských výtvarníků*, jímž začíná vlastní hnutí secese ve výtvarném umění a architektuře, namířené proti historismu, akademismu a eklektismu. Gorkij v té době napsal povídku *Makar Čudra*, otištěnou v září r. 1893 v tifliském listě *Kavkaz*. A není jistě náhodné, že touto prózou o neohrožených cikánech, milujících svobodu nade všechno na světě, začíná secesní linie v tvorbě M. Gorkého, charakteristická nejen pro bosácké povídky, k nimž tato próza nepochybně patří, ale i pro jeho pohádky, alegorické poemy, dramata a prosakující do jisté míry i do autorových sociálně burcujičích románových děl. Neoromantismus aktualizuje dávný romantický model deklasovaného hrdiny typu zbojníků, loupežníků, korsárů

<sup>36</sup> Gorkij, M., *Korespondence*. Spisy, sv. 28, Praha, SNKLHU, 1960, 54–55.

či cikánů, činí je však mnohem krutějšími ke svému okolí i k sobě samému. Nepochybný podíl na tom mělo předchozí pozitivistické období, jež našlo svůj výraz v literárním a výtvarném realismu a naturalismu. Srovnáme-li např. povídku *Makar Čudra* s tematicky blízkou Puškinovou poemou *Cikáni*, vystane před námi zmíněný kontrast velmi markantně. Zatímco Puškin zpracovává poměrně reálný příběh lásky, zrady a msty, traktované jako projev nejvyššího sobectví, Gorkij líčí parabolou o lidské hrdosti a pýše, odolné vůči lásce i smrti, která zůstává posléze jedině přijatelným řešením konfliktu. V jiných povídkách o volných lidech bez domova je sice více reality na úkor bájesloví, nejvyšší hodnotou v životě člověka je však i v nich touha po svobodě a nezávislosti. Model svobody je přitom založen na rousseauovském přesvědčení o sepětí člověka s přírodou. Nezávislá dívka *Malva* ze stejnojmenné povídky (1897) miluje výspu na vzdáleném mořském pobřeží víc než člověka, jenž na ní pobývá. Za utrpené ponížení svého milence trestá známým gestem krasavice. Vášeň, již snadno vznítí v jeho synovi, využije proti otci, aby pak s lehkým srdcem odvrhla oba. Svou přízeň posléze věnuje bosákovi, jenž jediný dovede ocenit nejen krásu, ale i její lidské hodnoty: „Ty nejsi jako ostatní ženské“,<sup>37</sup> říká o ní s obdivem ryšavý opilec Serjoža. Instinktivně totiž vyčítuje, že je mu duševně neobyčejně blízká. Gorkij v její postavě vytvořil zajímavý ženský protějšek bosáků. To již není zraňovaná a zraňující Nastasja Filippovna z *Idiota*, ani Grušeňka, hozená Dostojevským jako jablko sváru mezi starého Karamazova a jeho nejstaršího syna. Malva je jednou z prvních nezávislých žen v ruské literatuře. Nevíme nic o její minulosti ani budoucnosti. S ženami 20. století ji však sblížuje schopnost rozhodovat sama o sobě. Turgeněvův objev morálních hodnot prostého venkovského člověka je u Gorkého násoben konfrontací mravních kvalit deklasovaných lidí se všemi, které zdeformovala touha po majetku. Tulák a podloudník *Čelkaš* z povídky téhož jména (1895) stojí proto morálně mnohem výše než jeho protihráč – mladý venkovský chlapec, který je pro peníze schopen největšího ponížení, vraždy i tolstojovského pokání. V novele je vyjádřena táž sociální nerovnováha, kterou pociťoval zmíněný Serjoža při svých setkáních s venkovany, jejichž jednání bylo vždy ovlivňováno závislostí na půdě a majetku.

To všechno jsou etické hodnoty, které zdůrazňuje secese. Nadarmo se přece nesetkáváme na secesních plátnech se symbolikou starých mýtů, jako je např. starozákonní příběh o Juditě a Holofernovi, jenž se stal námětem slavného plátna *Gustava Klimta Judita s hlavou Holofernovou* (1901). Motiv svobody je stejně silný jako jeho výtvarné vyjádření – je spjat s bojem národa

<sup>37</sup> „Ne pochoža ty na bab.“ Překlad D. K. M. Gor'kij, *Malva*. In: Sobranije sočinenij v 30 tt., t. 3, Rasskazy, 1896–1891. Moskva, Gosizdat 1950, 276.



za nezávislost. Při srovnání Klimtova plátna s poetikou rané tvorby Gorkého vyvstane ještě jedna pozoruhodná shoda – výrazné gesto. Malíř i spisovatel potlačují všechno zbytečné, aby tím markantněji vystoupilo do popředí to podstatné. Malva strpí rány svého milence jen proto, že se na chvíli vžije do psychologie vdané ženy, přijímající mužovo bití jako výraz jeho lásky. Nikdy mu však neodpustí tuto chvíli vlastní slabosti. Ráda proto realizuje Serjožův nápad znesvářit otce se synem. Msta je tak postavena do stejné roviny jako vašeň. Podobně je tomu i v Klimtově zobrazení Judity. Slatně přivřené oči<sup>38</sup> prozrazují dvojpolaritou jejího vztahu k Holofernovi. Ani Malva se v sobě nevyzná. V rozhovoru se Serjožou prozrazuje svůj rozporulný poměr k lidem i k sobě samotné. Toto oproštěné a oprošťující secesní gesto vychází ještě z Lessingova pojetí krásy a ošklivosti, založené na harmonii. Secese je přes veškerou zálibu v neoromantické tematice završením uměleckých směrů ovlivněných klasicistickou estetikou. Touha po kráse je v ní natolik silná, že překrývá všechnu špinu a hrůzu osudových konfliktů. Utatá hlava, do níž se zatínají prsty poloodhalené krásné ženy, nepůsobí děsivě stejně jako příšera, kterou Klimt začlenil do svého Beethovenova panó. Pozorný návštěvník vídeňského Prátru snadno rozezná malířovu inspiraci v jednom z místních strážidel. Všemocná stylizace otupuje hrot hrůzy z Klimtových pláten i z vyprávění Makara Čudry o smrti krasavice Lary a milujícího ji muže, jenž volil podobně jako ona raději smrt než ztrátu vlastní hrdosti. Secesní gesto má ve své vyhocené symboličnosti blízko k folklornímu pojetí hrůzy, jež je vlastní i pohádkám pro děti.

Pro poetiku raných neoromantických próz Gorkého jsou charakteristické i obvyklé stylistické postupy secese, spjaté se soudobou filozofií. Dynamice pohybu, vlnící se křivce, vyjadřující princip bergsonovského trvání, odpovídají nejen oblíbené symboly Gorkého: moře se svým nekonečným neklidem (povídka *Malva*, *Čelkaš*, báseň v próze *Píseň o sokolovi*, 1895 aj.), věčně se valící řeka, nejčastěji Volha, na níž vyrůstal a kde v mládí žil (povídka *Na vorech*, 1895, *Foma Gordějev*, 1899, črta *Host*, 1895 aj.), ale i životní filozofie bosáků. Nejpregnantněji to vyjádřil starý cikán Makar Čudra: „No řekni, v kterých krajích jsem nebyl? Neřekneš. Ty ani neznáš takové kraje, kde já býval. Tak je třeba jít a jít – a to je všechno. Nezůstávej dlouho na jednom místě – co tam? Jako rychle ubíhají dni a noci, honí se kolem země navzájem, tak i ty utíkej od přemýšlení o životě, abys ho nepřestal milovat. Když se zamyslíš, život se ti znelíbí, to už tak bývá.“<sup>39</sup> Tedy neustálý pohyb, který

<sup>38</sup> Petr Wittlich, *Umění a život. Doba secese*, o. c. 150.

<sup>39</sup> M. Gorkij, *Makar Čudra. Zkazky a legendy od nočních ohňů*. Přel. Jos. Kadlec, Praha, Albatros 1982, 46.

však není samoúčelný. Je to útěk před nepřijatelnými konvencemi, před tlaky deformujícími lidskou osobnost, ale i před sebou samým. Útěk proto nemá u Gorkého jenom podobu tuláctví, ale i opilství, tohoto marného útočiště lidí trpících depresemi (*Konovalov*, 1896) či životním fiaskem (*Foma Gordějev*, *Tři*, 1901).

Neméně výrazně je v Gorkého díle zastoupena i secesní tvarovost: ornamentálnost, barevnost, záliba v pohádkových a jiných mýtech, využití ornitologických a vůbec zvířecích symbolů, kult slunce, sepětí lásky se smrtí. Příklady z rané tvorby Gorkého bychom mohli uvést celou řadu. Se světem kouzelných pohádek je spjata jeho valašská pohádka *O malé víle a mladém pastýři* (*O malen'koj feje i molodom čabane*, 1895), strukturně navazující na romantickou povídku i poemu. S poetikou romantismu ji spojuje střídání s dlouhými veršovanými pasážemi, stylizovanými do podoby pastýřových písní, užití motivu lásky, přinášející milující bytosti záhubu; objevuje se tu i sepětí smrti s odcházejícím létem, v neoromantismu tak časté (srov. např. Kvapilovu *Princeznu Pampelišku*, 1896). Optimistickou variantou tématu lásky a smrti je Gorkého poema *Dívka a smrt* (1892), v níž stařena Smrt je tak dojata mladou láskou, že dívce daruje život.

Na ornitologické symbolice je založena alegorická poema *Píseň o sokolovi* (1895), v níž se raněný sokol stává symbolem svobody, jež neztrácí hodnotu ani v hodině smrti. Další oblíbený secesní motiv hada je vyjádřen v podobě reálně uvažující užovky, tolik připomínající soudobé šosáky. Pohanský kult ohně a slunce našel výraz v legendě o Dankovi a jeho hořícím srdci (*Stařena Izergil*, 1895), v částečném využití bosácké reality – táboráků na mořském pobřeží (*Píseň o sokolovi*) či ve stepi (*Ve stepi*, 1897), jejichž líčení je součástí autorova neobyčejného umění poeticky zachytit přírodní scenérie. Je zřejmé, že Gorkij byl blízký velkému mistru tohoto typu prózy – Turgeněvovi. Kult slunce prostupuje mnoha díly Gorkého, ať již v podobě vitalistické, spojující sluneční žár se smyslovou láskou (*Malva*), či ve formě nezkrtného živlu, vysávajícího z lidí všechno lidské (*Na soli*, 1893; 1895),<sup>40</sup> nebo jako symbol lepší budoucnosti, o jejímž nezbytném příchodu debatují tak často hrdinové hry *Děti slunce* (1905).<sup>41</sup> Neméně markantní je i secesní barevnost v díle Gorkého – ty časté přelivy stříbra a zlata, perletě, šedi a červeně i využití symboliky černobílého kontrastu.

<sup>40</sup> Datum napsání a otištění.

<sup>41</sup> O symbolice slunce a jejích dobových reáliích srov. L. Dolgopolov, *Na rubeže vekov. Glava Maksim Gor'kij i problema „Detej solnca.“* Leningrad, Sovetskij pisatel' 1977, 60-95. Srov. kap. *Theatrum mundi*.

Mnohé z toho, co Gorkij vtělil do postav svobodymilovných bosáků, je spojuje s filozofickým systémem F. Nietzscheho. Dílo Fr. Nietzscheho, zvláště jeho *Zarathustru*, ale i *Sounrak bohů*, *Na tu stranu dobra i zla*, *Ecce homo* aj. měl Gorkij ve své knihovně. Poznámky, jež si v těchto knihách dělal, svědčí o tom, jak podrobně je studoval.<sup>42</sup> Struktura secese odpovídají všechna jmenovaná i mnohá další neoromantická díla Gorkého z tohoto období, kdy se jeho styl formoval a zrál a kdy vydával omamnou vůni probouzejícího se jara a utvářejících se geniálních talentů.

Můžeme tedy uzavřít, že to byla právě secese, jež stála u zrodu talentu M. Gorkého, jenž ji naopak obohatil o pronikavou linii sociální, šokující svou otevřenou pravdivostí a burcuující svým autobiografickým podtextem,<sup>43</sup> který patřil rovněž k dobové realitě. Vzpomeňme analogie v životě i díle Marka Twaina (1835–1910) nebo využití autobiografických momentů ve slavném *Pásmu* (1912) G. Apollinaira, jež znamená začátek nového básnictví. Ona vášnivá vehemence výpovědi je také jednou z odpovědí na otázku, co bylo příčinou toho fantastického úspěchu Gorkého v samém počátku jeho umělecké kariéry.

---

<sup>42</sup> Část těchto knih včetně ruského překladu *Zarathustry* (*Tak govoril Zaratustra*, přel. S. P. Nani, SPB, Stasjulevič 1899) se dochovala v osobní knihovně M. Gorkého v jeho moskevském muzeu (Dom-Muzej M. Gorkogo). Srov. N. Je. Krutikova, *V načale veka. Gorkij i simbolisty*. Kijev, Naukova dumka 1978, 158–160. O knihách, které Gorkij věnoval knihovně v Nižním Novgorodu, mezi nimiž byl rovněž Nietzsche, srov. také M. Gor'kij v *Nižnem Novgorode*. Nižnij Novgorod 1928, 107–108. O vztahu M. Gorkého k Nietzscheovi vznikla na Západě bohatá literatura. Srov.: Edith W. Clowes, *Gorky, Nietzsche and God-Building*. In: *Fifty years on Gorky and his Time*. Nottingham, Astra Press 1987, 127–144. V tomtož sb. jsou i další zajímavé materiály. V tomto kontextu např.: Betty Y. Forman, *The Young Gorky in Russian Literature of the 1890*, o. c. 1–38. K problematice nietzscheánství v díle Gorkého se vrací i nová literatura. Srov. L. P. Jegerova, *M. Gor'kij i F. Nicše. (K probleme tvorčeskogo metoda)*. In: Gor'kovskije čtenija 1993 g. Nižnij Novgorod, Volgo-Vjatskoje knižniže izdatel'stvo 1994, 65–68 aj. materiály tohoto sborníku, stejně jako publikace *Rannij M. Gor'kij. Gor'kovkije čtenija 1992 g.* Nižnij Novgorod, Izd. Nižegorodskogo universiteta 1993.

<sup>43</sup> Zcela autobiograficky koncipované jsou např. prózy zařazené do výboru Maxim Gorkij, *Hořké povídky*. Praha, Odeon 1986. Vypravěč se v nich odhaleně hlásí ke svému autorskému „já“. Miroslav Drozda hovoří o záměrné autobiografičnosti raných próz Gorkého jako o „signálu,... sugerujícím zvláštní mimotextovou vazbu, totiž začlenění do jakoby ‚mimoliterárního‘ kontextu autorovy biografie. Srov. M. Drozda, *Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělému. (Kapitoly z historické poetiky)*. Praha, UK 1990, 155–167, cit. 155.

### 3. Téma existenciální

#### Prózy Valerije Brjusova

Nárůst zájmu o filozofii života, podněcovaný převratnými technickými objevy a jejich nesouladem s všeobecnou pauperizací většiny obyvatelstva aktualizuje téma, předcházející jednomu ze stěžejních filozofických směrů dvacátého století – existencialismu. Nejde už jen o to jak žít, ale jak přežít. Katastrofické nálady, příznačné pro „fin de siècle“, které se nám dnes, v době postmoderny, vracejí se zdůrazněnou aktuálností, vedly před sto lety k inovované variantě romantického útěku. Jeho volní aspekt je však nahrazen motivem nuceného pobytu. Na rozdíl od romantických vyhnanců, ocitajících se obvykle izolovaně v cizím exotickém prostředí, jež je de facto okouzluje a vnitřně obohacuje (sr. jižní poemy Puškina, Kavkaz v díle M. J. Lermontova), v dílech neoromantické provenience, spjatých s dekadencí, jde o výrazný posun. Vyhnanci se stávají celé komunity, zápasící o zachování holé existence. Proto se tak často využívá možností science fiction. Zvláště charakteristické je to pro tvorbu **Valerije Brjusova** (1873–1924), příslušníka tzv. starších ruských symbolistů, organizátora moskevského literárního života a vydavatele ústředního symbolistického časopisu *Věsy* (*Váhy*, 1904–09). Jako vyhraněný urbanista vytváří celou sérii apokalyptických děl různých časových horizontů. Do minulosti jsou umístěna jeho rukopisná dramata *Zkáza Atlantidy*, *Poslední soud*, *Přicházející Hunové* (*Gibel' Atlantidy*, *Den' strašného suda*, *Grjaduščije gunny*),<sup>44</sup> do přítomnosti poemy *Čaroví Severního pólu* (*Čarju Severnogo poljusa*, 1898–1990), *Bílý kůň* (*Kon' bled*, 1903), do budoucnosti jeho povídka *Republika Jižního Kříže* (*Respublika Južnogo Kresta*, 1905) a drama *Země* (*Zemlja*, 1904). Společným znakem téměř všech těchto děl je katastrofické vyústění, reagující na chiliastické nálady konce století. Zvláště markantně se to projevilo v nejvýznamnějším Brjusovově díle tohoto typu – v dramatu *Země*, líčícím zánik posledního pozůstatku lidské civilizace – umělého města pod obrovskou kopulí.<sup>45</sup> Mezní situace, do nichž se hrdinové takových děl dostávají, vytvářejí předpoklady pro jejich patologickou deformaci. Brjusov měl pro hrdiny tohoto typu zvláštní pochopení. Řada jeho próz je věnována psychologickým problémům. Např. povídka *V zrcadle* (*V zerkale*,

<sup>44</sup> N. G. Andreasjan, *Dramaturgija V. Ja. Brjusova*. Avtorskaja diss. na soiskanije uč. stepeni kand. nauk, Tbilisi 1978. D. Kšicová, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c. 137–138.

<sup>45</sup> Srov. kap. *Theatrum mundi*, odd. *Dramatická tvorba*.

1902) má podtitul *Iz archiva psichiatra* a je ženskou variantou dlouhé linie dvojníků, tolik populárních v ruské literatuře první poloviny 19. století. Hrdinka se posléze ocitá podobně jako *Alenka v kraji divů* za zrcadlem (sr. stejnojmennou prózu L. Carrola, 1871). Nové prostředí však pro ni není kouzelným světem dětských pohádek, nýbrž přízračnou existencí schizofrenie, z níž nakonec nachází útočiště na psychiatrickém oddělení. Patologicky destruktivní chování je ještě pregnatněji vyjádřeno v dramatu *Země*, kde je celková nálada před koncem světa ještě umocněna úsilím členů Spolku mstitelů o postupnou fyzickou likvidaci vymírajících obyvatel. Fikce umělých civilizací jsou budovány na typicky secesních znacích a symbolech. Takové je líčení záměrných kontrastů mezi umělými civilizacemi a prostředím, do něhož jsou zasazeny. Republika Jižního Kříže vznikla v ledových pustinách Jižního pólu. Charakteristicky artistní toponymie je zdůrazňována řadou detailů. Hlavní město Republiky Jižního Kříže se jmenuje Hvězdné a je umístěno přímo na pólu. Špička jeho radnice dosahující obrovské výše se nachází přesně v bodě, jímž procházejí veškeré poledníky. Rozklad této civilizace nastává rovněž v jejím nitru – a to v rovině psychické. Obyvatelé Republiky Jižního Kříže onemocní „máníí negace“,<sup>46</sup> jež je vede k naprosto destruktivnímu chování, které je v rozporu s jejich přáním. Choroba jednotlivců přerůstá do epidemie, jejíž oběti se stává celá uměle vybudovaná civilizace. Charakter politické alegorie zdůrazňuje i poetika této Brjusovovy antiutopie, psané jako reportážní záznam. Novinářský charakter prózy ostatně vyjadřuje již sám podtitul: *Stat' ve zvláštním čísle Severoevropského večerního věstníku*. Politická aktuálnost je zřejmá z datace. Brjusov psal novelu za revolučních bouří r. 1905<sup>47</sup> a mnohé z toho, co je v ní označeno za vlastní příčinu vzniku fantasmagorické nemoci „mania contradicens“, se stává v tomto kontextu průzračnou alegorií. Brjusovova charakteristika neomezené moci oligarchie, umně skrývané pod pláštíkem demokracie, jeho líčení komunistické diktatury se systémem stereotypních přidělů a s omezeným pohybem obyvatelstva je jakousi předehrou proslulého Zamjatinova románu *My* (1924). Obdobně je tomu s torzem

<sup>46</sup> Brjusov se pravděpodobně inspiroval některými pozdními povídkami E. A. Poca, především jeho novelou *Đábel negace* (1845). In: Valerij Brjusov, *Povesti i rassказы. Primečanija*. Moskva, Sov. Rossija 1983, 346–347. Brjusov se ostatně k Poeovi jako inspirátorovi vlastní novelistiky sám hlásí. Srov. Delaney Grossman, *Edgar Allan Poe in Russia. A Study in Legend and Literary Influence*. Würzburg 1973. Ž. Zel'dcheji-Deak, *Tainstvennoje u I. S. Tugeneva i V. Ja Brjusova*. In: I. S. Turgenjev. *Žizn', tvorčestvo, tradicii*. Budapešt 1994, o. c. 91–92. Táž, *Turgenjev i Brjusov*. Opera Slavica II, 1992, č. 3, 26–38.

<sup>47</sup> Povídka byla poprvé otištěna v časopise *Vešy* 1905, č. 12 a 1906, č. 1. Knižně vyšla v Brjusovově sborníku *Zemnaja os'. Rassказы i dramatičeskije sceny* (1901–06), Moskva 1907. Srov. Primečanija. In: Valerij Brjusov, *Povesti i rassказы*. Moskva, Sovetskaja Rossija 1983, 346–347.

pozdně otištěné povídky *Povstání strojů* (*Vosstanije mašin*, 1908; 1975),<sup>48</sup> svým antiutopickým charakterem předjímající Čapkův román *Továrna na absolutno* (1925). Z podtitulu prózy *Z letopisů \*\*\* století* (*Iz letopisej \*\*\* -go veka*) by bylo možné usuzovat na historizující stylizaci. Místo toho je však text pojednán jako dopis příteli, jehož pisatel se sám charakterizuje jako řadový občan. Jeho zdůrazňovaná tuctovost velmi připomíná hrdiny fyziologií ruské tzv. přirozené školy čtyřicátých let 19. století. Brjusovovy civilizační představy jsou identické se světem techniky, vylíčeným v *Republice Jižního Kříže*. Stroje zde reagují stejně jako lidé nemocní negací: ničí každého, kdo s nimi přijde do styku. Jako antiutopie je stylizován i zamýšlený Brjusovův román *Sedmero pokusění* (*Sem' zemnych soblaznov*, 1911).<sup>49</sup> Tento román z budoucího života, jak zní žánrové označení v podtitulu, zasazuje autor v předmluvě do doby po světové katastrofě. Chronotop románu, z něhož autor napsal jen dvanáct torzovitých kapitol, však zjevně zobrazuje svět před světovou katastrofou. Odcizenost světa mamutího kapitálu je zdůrazňována pohledem na nejvyšší i nejnižší příčky společenského žebříčku. Všichni účastníci jsou líčeni jako roboti, sloužící zlatému teleti. Gončarovův model strýce a synovce, vylíčený v románě *Obyčejná historie*, zde nabývá podoby zcela destruktivní. Z Adujeva staršího se stává robot produkující peníze, z jeho ženy Messalina a ze synovce bezradný mladík, zraňovaný a současně pohlcovaný světem, kterým pohrdá. Spíše než o antiutopii však jde o román klíčový. Až na hyperbolická líčení civilizačních traumat v podobě obludných tunelů, protínajících celé kontinenty, visutých drah a přízračných létajících strojů, je Brjusovovo zobrazení hlavního města světa téměř identické s tehdejší Paříží, v níž dílo vznikalo. Se soudobou francouzskou kulturou ostatně toto Brjusovovo torzo spojuje ještě jedna anticivilizační vrstva – líčení zoologické zahrady, v jejímž bezprostředním světě erotiky nacházejí sami sebe mladí milenci. Tento rousseauovský motiv návratu do přírody ohrazené plotem, jak mu dala vzniknout přetechnizovaná velkoměsta dvacátého století, stal se té-

<sup>48</sup> Datum napsání r. 1908 je hypotetické. Brjusov se k tomuto tématu později vrátil. Datace se opírá o záznam uměleckých záměrů Brjusova z této doby (*Intentions 1908-09*), kde je citován i další zlomek prózy *Oživlé stroje* (*Oživšije mašiny*), otištěný poprvé ve stati: A. Iljinskij, *Literaturnoje nasledstvo Valerija Brjusova*. In: *Literaturnoje nasledstvo*, t. 27-28. M. 1937, 459-460, 465-466. Analyzované torzo *Vosstanije mašin* bylo poprvé otištěno ve sborníku *Literaturnoje nasledstvo*, t. 85, Valerij Brjusov. Moskva, Nauka 1976, 95-99. Srov. *Primečanija*, o. c. 348-349. O Brjusovově próze srov. také předmluvy a doslovy k vyd.: Igor Postupaľ'skij, *Proza Valerije Brjusova*. In: V. Brjusov, *Neizdannaja proza*. Moskva-Leningrad, Gos. izd. chud. lit. 1934, 159-169. S. Grečiškin, A. Lavrov, *Brjusov-novellist*. In: V. Brjusov, *Povesti i rasskazy*, o. c. 3-18. Natal'ja Kolosova, *Poet, istorik, učenyj*. In: V. Brjusov, *Izbrannaja proza*. Moskva, Pravda 1986, 5-20.

<sup>49</sup> *Sem' zemnych soblaznov. Otryvki iz romana*. Pod tímto titulem byla próza otištěna v almanachu *Severnyje cvety*, Moskva, Skorpion 1911, 169-220. Srov. V. Brjusov, *Povesti i rasskazy, Primečanija*, o. c. 354-356.

měř ve stejné době inspirací Guillaumea Apollinaira i Velemira Chlebnikova.<sup>50</sup> V Brjusovově sociálně vyhoceném torzu je ještě jedna vrstva, charakteristická pro secesní dvojznačnost krásy a jejího dvojníka ošklivosti, světa bohatství, rozkoše a lidského dna. Je vyjádřena postavou starého ztroskotance, oslovujícího mladíka v zapadlém hostinci na nábřeží bezprostředně po jeho příjezdu do hlavního města. Gorkovské postavy bezdomovců mají v Brjusovově podání téměř identické osudy. V mládí bývali krásní, bohatí a úspěšní, vinou vlastní lehkomyšlnosti, nerozváženosti či alkoholismu však končí na ulici. Takový je starý pán z expozice uvedeného románového torza i hrdina povídky *Mramorová busta* (*Mramornaja golovka*, 1902), takové je také prostředí vylíčené v historicky stylizované povídce *Pod Starým mostem* (*Pod Starym mostom*, 1896), kde je charakteristicky románový bloud<sup>51</sup> mladý a krásný. Do svého postavení se dostal z politických důvodů. Zatímco pro staré ztroskotance je příznačný monolog, v němž vždy líčí náhodným posluchačům svůj život, pohádkový Antonio z novely *Pod starým mostem* používá obleku i života bezdomovce jen jako dočasného úkrytu. Neoromanticky je motivována i složka erotická. Hrdinka s biblickým jménem Marie se nemůže smířit se ztrátou panenské čistoty tím spíše, že nevěří v možnost štěstí v nerovném postavení po boku krále. Je natolik ponížena, že volí dobrovolnou smrt. Sociální rozdíly v postavení milostných partnerů se v Brjusovových prózách stírají, když se jeho hrdinové dostávají do extrémních situací, jak je tomu např. v povídce *V podzemním vězení* (*V podzemnoj tjur'me*, 1906), jejíž podtitul *Z italského rukopisu začátku 16. století* Brjusova spojuje s historizujícími stylizacemi, charakteristickými pro přelom století. Příznaková je i volba italské renesance, s níž se setkáváme i v tvorbě D. S. Merežkovského.<sup>52</sup> Intimní přátelství či láska, jež vznikají za neobvyklé situace však mizí, když se někdejší milostní partneri dostávají do svého původního prostředí. Realita s její neúprosnou zákonitostí proniká do secese jako neoddiskutovatelný fakt. Ve světě umění není nic zapomenuto stejně jako v životě lidí. Objevy realismu a naturalismu přecházejí v transformované podobě i do kultury 20. století.

V řadě Brjusovových děl je patrný vliv Freuda. Hrdiny jeho próz jsou často lidé patologicky narušení. Zmíněná povídka *Za zrcadlem* má podtitul *Iz archiva psychiatra*, próza *Ted', když jsem procitl* (*Teper', kogda ja prosnulsja*,

<sup>50</sup> Srov. kap. A co básník, odd. Vztahy.

<sup>51</sup> Daniela Hodrová, *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Kap. *Román o bloudovi*. Praha, Československý spisovatel 1989, 215–230. Ivo Pospíšil, *Fenoméni šilenství v ruské literatuře 19. a 20. stol.* Brno, MÚ 1995.

<sup>52</sup> Srov. D. Kšicová, *Ital'janskoje Vozroždenije v tvorčestve D. S. Merežkovskogo*. o. c. (viz pozn. 1). Ž. Zel'dcheji-Deák, *K probleme stilizacii v russkoj proze načala XX veka*. Hungaro-Slavica 1978, 389–401.

1902) je inzerována jako *Zápisky psychopata*. Realita a skutečnost jsou v těchto dílech natolik propojeny, že jejich hrdinové ztrácejí orientaci a chovají se ve skutečnosti stejně, jak to dosud činili jen v halucinačních snech. Sen a realita se prolínají i v prózách spjatých s dobově oblíbenými esoterickými naukami, jako byl okultismus nebo různá učení teosofická. V souladu s naukou o tzv. astrálním těle, umožňujícím oddělení duchovní substance člověka včetně citů od jeho schránky tělesné, je stylizována povídka *Noční cesta* (*Nočnoje puteševije*, 1908). Romantický model nočního letu smrtelníka s ďáblem, jak ho známe z Le Sageova *Kulhavého poutníka*, Byronova *Kaina* a řady dalších děl, nabývá v Brjusovově próze astronomických rozměrů. Ďábel chce totiž smrtelníka ohromit pohledem na jiné planety. Líčení krajiny s exotickými trojpohlavními rostlinami připomíná africké bažinaté končiny Poeovy povídky *Mlčení*.<sup>53</sup>

Motiv nočního letu, tentokrát však na sabbat čarodějnic, včlenil Brjusov i do svého pozoruhodného románu *Ohnivý anděl* (*Ognennyj angel*, 1907–08), věnovaného analýze ženské hysterie. Krása a její zánik jsou charakteristickými rysy i této prózy, připomínající tanec Salome. Všechno je zahaleno sedmero závoji, jež hrdinka sice postupně odkládá, jejich vlající cípy však znovu a znovu překrývají veškeré její konání, takže fikce a skutečnost se neustále prolínají. Do hry vstupují postavy reálné i ireálné, což je ještě umocňováno neustálým prolínáním křesťanské mystiky a náboženského vytržení se světem vyhocené erotiky.<sup>54</sup> Román je zasazen do doby německé renesance, kam přichází hlavní protagonista, aby zde prožil osudovou vášeň k ženě, posedlé mystickým zaujetím. Její tajemný milenec stejně jako extatické náboženské vytržení, které ji v kláštere přivede až před soud inkvizice – to vše toto Brjusovovo dílo sblízuje s černým či gotickým románem. Závěrečná scéna ve vězení inkvizice, odkud se Ruprecht marně snaží zachránit zmučenou Renátu, je analogií scény z Goethova *Fausta*, který se ostatně stává na čas Ruprechtovým spolucestovatelem. Láska a smrt – ono bachtinské sepětí kontrastních hodnot, které je jedním ze základních znaků secese – našlo svůj výraz i v tomto bezesproru nejsilnějším Brjusovově prozaickém díle. Stejný námět nalezneme v mnoha uměleckých kreacích. Proto se stalo tak oblíbeným zobrazení krásavice přinášející smrt (sr. např. G. Klimt, *Judita* I, 1901, II, 1909)<sup>55</sup> nebo smrt

<sup>53</sup> Srov. kap. A co básník, odd. Vztahy.

<sup>54</sup> Brigitte Flickinger, *Valerij Brjusov – Dichtung als Magie*. München, Fink Verlag 1976.

<sup>55</sup> Zajímavá je rovněž ilustrace Aubrey Vincenta Beardsleye k dramatu Oscara Wildea *Salome*, pozoruhodná i využitím motivu masky.



překonávající, jak je tomu v případě *Laodamie*. Námět z torza Euripidovy tragédie se stal v době secese inspirací několika autorů.<sup>56</sup>

Výrazný aristokratismus vede k častému využití dekoru středověkých reálií, budovaných na modelu kouzelných pohádek. Oblíbeným motivem Bilibinových ilustrací je mladá carevna sedící v hradní věži. Stejný svět královského páru, jemuž se na vysoké věži narodí princezna, líčí i mladý **Andrej Bělyj** ve své první *Severní symfonii* (1902), inspirované hudbou **Edvarda Griega**.<sup>57</sup> Podobnou atmosféru, násobenou dvojím časovým prolnutím – středověké bitvy na Čudském jezeře a počátku 20. století – zachycuje i Brjusovova próza *Ve věži* (*V bašně*, 1907), opatřená podtitulem *Zapsaný sen* (*Zapisannyj son*). Zvýrazněná exotičnost je zřetelná i ve sféře antropologické. Ozvláštnění secesních hrdinů je dáno nejen jejich neobvyklým sociálním postavením, ale i výlučností národnostní či náboženskou. Do hry vstupují Židé, sr. např. drama L. Andrejeva *Anathéma* (*Anatema*, 1910), sektáři, sr. román A. Bělého *Stříbrný holub* (*Serebrjannyj golub'*, 1907). Zdůrazňována bývá také rovina intelektuální nebo politická (hrdiny se stávají filozofové, umělci, anarchisté). Exotičnost spojená s tajemstvím obestírá ženské hrdinky, jež mohou ztělesňovat ideál filozofie V. Solovjova i jeho smyslný protipól. Taková je Blokova *Neznámá* (*Neznakomka*, 1906) i Renata z *Ohnivého anděla*.

Důraz kladený na tajemství a zašifrovanost vede v secesi k časté aplikaci motivu masky jako znaku či symbolu.<sup>58</sup> Maska v literatuře nefunguje jen ve své konkrétní předmětné podobě. **Miroslav Drozda**, navazující na podněty **V. Šklovského** a **J. Lotmana**, založil svou koncepci na principu masky, aplikovaného na fungování textu. V promyšlené mikroanalýze ruské prózy se zaměřuje především na proměny vypravěče v jeho objektivní či stylizované podobě a prohlubuje tak naše poznání pragmatické funkce uměleckého textu.<sup>59</sup> Obdobného klíče však lze použít i k dešifraci sémantické roviny textu, včetně jeho filozofického podtextu. Při takovém hermeneutickém přístupu by mohl být odhalen složitý způsob maskování např. v analyzovaném románě V. Brjusova *Ohnivý anděl*. Výsledkem neustálého střídání masek je vyhrocené napětí mezi fikcí a nonfikcí. Tajemstvím je zahalen jak idol hlavní hrdinky, tak její čarodějnictví, splývající se stavy hysterického vytržení. Maskou je i časové a toponymické zařazení do Německa počátku 16. století, kam se vrací fiktivní vypravěč příběhu z Nového světa. Ono neustálé prolínání rene-

<sup>56</sup> Srov. kap. *Theatrum mundi*, odd. Dramatická tvorba.

<sup>57</sup> D. Kšicová, *Das musikalische Prinzip der „Symphonien“ von Andrej Belyj*. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 29, 47–57. Táž, *Poema za romantismu*, o. c. 145–152.

<sup>58</sup> Srov. kap. *Theatrum mundi*, odd. Maska.

<sup>59</sup> Miroslav Drozda, *Narativní masky ruské prózy*, o. c.

sančního racionalismu s iracionálním světem vášnivého zaujetí vysněnou a zpředmětněnou fikcí, korespondující se středověkým zápasem božského a ďábelského, končícího čarodějnickým procesem – to vše přispívá k tomu, že svět fikce se mění v svět pravdy. Masky je nasazována nejen proto, aby něco skrývala, ale i proto, aby zvýraznila zevnější i skryté rysy tváří a duší lidí i jejich konání. Barokní barvitost čarodějnického sabbatu i hrůzy inkvizice je stigmatizována charakteristickými výpravnými podtituly incipitu i každé jednotlivé kapitoly. Opět jedna z masek, pod nimiž se skrývá člověk, zraňovaný světem neúprosných konvencí a tabu, jež chce překonat dokonalým spirituálním a fyzickým poznáním i za cenu vlastní záhuby. Za poslední maskou je už jenom smrt.

#### 4. Smrt v novelistice Antona Čechova, Ivana Turgeněva a Ladislava Klímy

##### A. P. Čechov, *Rotšildovy housle*

Konečnost lidského života, nevyhnutelnost smrti byla vždy zdrojem mýtických představ, pomáhajících překonat toto trauma, provázející člověka od raného dětství, sílící v okamžicích ohrožení a zvláště ve stáří. Bytosti člověku nadřazené jsou proto vždy nadány atributem nesmrtelnosti. Člověk se pak této dokonalosti blíží buď vírou v posmrtný život, nebo povědomím své začlenění do nekonečného toku života. Tyto pocity jsou blízké zvláště lidem bezprostředně spjatým s přírodou a žijícím jejím přirozeným rytmem. Cykličnost přírodních procesů vede k aplikaci na život člověka jako součásti rodu. I běžná zkušenost rodinného života potvrzuje fakt, že smrt jednoho jejího příslušníka bývá nahrazována narozením člena nového. Mýtické představy lze proto rozčlenit zhruba do těchto dvou tematických okruhů, které se však mohou i vzájemně prolínat. Specifikum ruské kultury bývá spatřováno právě v onom sepětí člověka s přírodou, umožňujícím chápat smrt jako přirozené završení cyklu. Takto analyzuje povídku o umírání *Smrt Ivana Iljiče* (1886) L. N. Tolstého P. Ariès, nacházející v postavě Gerasima – mladého chlapce z vesnice – zdravou protiváhu proti šířící se etice klamání umírajícího, charakteristické pro konec 19. stol.<sup>60</sup> Téma smrti však není jen traumatem pro toho, jenž ji očekává. Mnohdy je tomu právě naopak. Umírající ji pociťuje jako osvobození ze života plného utrpení nebo života bez lásky a radosti. Pro pozůstalé se pak mnohdy stává okamžikem prozření, jenž je poprvé v životě vyburcuje z všepohlcující letargie. A právě tento existenciální rys fenomenu smrti zachycuje A. P. Čechov v mnohoplánové povídce *Rotšildovy housle* (*Skripka Rotšil'da*, 1894). Čechov v ní vědomě navazuje na A. S. Puškina, neboť vypráví o hrdinovi obdobného povolání, jak je tomu v oxymoricky koncipované Puškinově novele *Majitel pohřebního ústavu* (*Grobovščik*, 1830).<sup>61</sup> Srovnání obou próz to plně potvrzuje.<sup>62</sup> Obě díla spojuje nejen po-

<sup>60</sup> Philippe Ariès, *Czlowiek i śmierć*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, 550-557.

<sup>61</sup> Duchovní spřízněnosti Čechova s Puškinem si povšiml již Boris Pasternak. Srov. jeho román *Doktor Živago*, Moskva, Kněžna palata 1989, 218.

<sup>62</sup> Maria Rev, *Vidoizmenenije odnoj literaturnoj temy. (Puškin i Čechov)*. Studia Slavica Hungarica (Budapest), 36, 1990, č. 1-4, 319-334. E. A. Polockaja, *O naznačenii iskusstva (Puškin i Čechov)*. V sb. *Čechoviana. Stat'ji, publikacii, esse*. Moskva, Nauka 1990, 40-53. D. Joannisjan, *Tri rasskaza (Kapitanskij mundir, Gore, Skripka Rotšil'da)*. In: A. P. Čechov. Sb. statej i mate-

stava truhláře, který je ještě navíc rozený pesimista, nýbrž i obdobný osud obou děl, jež v době svého vzniku nevyvolaly téměř žádný kritický ohlas.<sup>63</sup> Puškinovu stylu odpovídá i neobyčejná sevřenost Čechovovy prózy. Známy Čechovův výrok „Stručnost je sestrou talentu“<sup>64</sup> charakterizuje v plné míře tvorbu obou autorů. Padesátiletý vývoj ruské prózy se projevil na řadě stylistických rysů, jež obě díla diferencují. Čechov již nepotřebuje besedovat se čtenářem, jak to bylo běžné v Puškinově době, zvyklé na množství extempore, charakteristických pro romantickou poemu.<sup>65</sup> Čechov, usilující o vytvoření iluze skutečného života, již také neužívá mota, v Puškinově době zcela běžného. Je paradoxní, že Děržavinovy verše,<sup>66</sup> jež Puškin cituje v záhlaví svého *Majitele pohřebního ústavu*, jsou mnohem bližší tragicky vyznívajícímu textu *Rotsildových houslí* než hravě humorné próze Puškinově.<sup>67</sup> Puškin svůj autorský záměr ostatně naznačuje již tím, že se ve své novele odvolává na Shakespearovy hrobníky z *Hamleta*. Humor, tak charakteristický pro renesanci, ostatně proniká celým Puškinovým textem, v němž je hoffmannovská linie tajemství a hrůzostrašnosti zabudována pouze do hrdinova snu. Pozvání mrtvých na hostinu je analogií obdobného gesta Dona Juana z Puškinovy malé tragédie *Kamenný host* (1830).

Nic z toho v Čechovově povídce *Rotsildovy housle* nenajdeme. Tragika vyprávění, v němž nezbyla ani špetka humoru, vyplývá ze špatného sociálního postavení hlavního hrdiny, který je také značně starší než Puškinův Adrian Prochorov. Divergence je charakteristická rovněž pro toponymii textu. Děj *Majitele pohřebního ústavu* se odehrává nedaleko Nikitské brány v Moskvě, kde se Puškin půl roku po napsání *Bélkinových povídek* ženil s Natálií Gončarovovou. Čechovův Jakub žije v chudém, blíže neurčeném městečku

---

rialov. Vyp. 2. Rostov n. Donu 1960. E. Brojde, *Čechov – myslitel' – chudožnik. Katastofa. Vozroždenije*. Frankfurt a. Main, E. Brojde, 1980, 110–119. R. L. Jackson, *If I Forget Thee, o Jerusalem*. In: *A. Chekhov Rediscovered*. Russian Language Journal, Michigan, East Lansing 1987, 35–49.

<sup>63</sup> Maria Rév si v citované stati povšimla skutečnosti, že Puškinovu prózu nedocenil ani proslulý kritik Vissarion Bělinskij (srov. jeho esej *Literaturnyje mečtanija*, 1835) a upozornila rovněž, že podobný osud postihl i Čechovovu novelu. Srov. také: A. P. Čechov, *Polnoje sobranije sočinjenij i pisem v 30 tt. Sočinenijsa*, t. 8, Moskva, Nauka 1977, 504. Tohoto vydání užívám i nadále mnohde v textu citací svazku a strany.

<sup>64</sup> Jde o známý citát z dopisu A. P. Čechova jeho bratru Alexandrovi z r. 1889. Srov. Nils Åke Nilsson, *Kratkost – sestra talanta. Von Puškin zu Čechov*. In: R.-D. Kluge (Hrsg.), *A. P. Čechov. Werk u. Wirkung*. II, Wiesbaden, Otto Harrasowitzs 1990, 622–634.

<sup>65</sup> D. Kšicová, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c.

<sup>66</sup> Jde o citát z Děržavinovy básně *Vodopad*: „Ne zrim li každýj deň grobov/ Sedin drjachlejuščich vselennoj“.

<sup>67</sup> Tento stylistický rys je příznačný především pro poetiku zralého Čechova. Srov.: A. P. Čudakov, *Poetika A. P. Čechova*. Moskva, Nauka 1971. I. N. Suchich, *Problemy poetiki A. P. Čechova*. Leningrad, Izd. Len. univ. 1987. M. Jehlička, *Vyprávěčství A. P. Čechova*. In: *Lidský talent. Tvorba A. P. Čechova a její působení u nás*. Slavica Pragensia XXXI, Praha, UK 1989, 53–66.

v nuzné mužické chatrči. Proto ho ani neoslovují plným jménem. Adrian Prochorov má dvě mladé dcery, Jakub jen starou ženu. V celém svém dlouhém životě nenachází nic zajímavého. Pocit zbytečně prožitého života ho spojuje s řadou dalších Čechovových hrdinů: se strýčkem Váňou a jeho neteří Soňou, se třemi sestrami, s Ivanovem, s hrdiny *Vyprávění paní N. N.*, s povídkou *V usedlosti* a s mnoha dalšími prózami. Pocit nespokojenosti, který hrdinu neopouští nikdy, je násoben jeho aritmetickou posedlostí – neustálým vypočítáváním životních ztrát. Jakubovo „prozření“ je stejně jako v jiných Čechovových dílech spjato s kritickým momentem v jeho životě. Smrt ženy přiměje Jakuba, aby se podobně jako hrdinka povídky *Neposedná (Poprygunja)* poprvé zamyslel nad smyslem svého života. Teprve tehdy si uvědomí, že žena, které si nikdy nevážil, kvůli němu trpěla. Osudová nenapravitelnost uplynulého života v něm vzbuzuje neutěšitelný žal.

Novela *Rotšildovy housle* rozvíjí téma rané Čechovovy novely *Stesk* (Gore, 1885), jejíž syžet je určitou variantou Puškinovy povídky *Vánice (Metel'*, 1830). Motiv cesty a vánice, jichž Puškin užívá jako formy hry, však u Čechova nabývá existenciálního smyslu. Právě za takovéto zimní cesty ve fujavici lenoch a opilec Grigorij Petrov poprvé od svatby vystřízlivěl. I on si uvědomuje, že celý život zbůhdarma promrhal a že za to může jenom on sám. Obě citované povídky spojuje nejen smrt staré ženy, ale i rozhovor obou hrdinů s lékařem či felčarem. Mění se pouze forma jejich výpovědi. Zatímco v *Rotšildových houslích* jde o reálnou scénu, v novele *Stesk* tvoří rozhovor s lékařem jen součást hrdinova vnitřního monologu. Obě výpovědi mají archetypický ráz, charakteristický pro ruského venkovana 19. století, přesvědčeného o tom, že dovede hovořit s pány. Zvláště markatně patrné to je u Jakuba, přivedeného do takových rozpaků, že se o své ženě vyjadřuje vždy neadekvátně – buď přezíravě („moje stará se roznemohla“ – „zachvorjal moj predmet“) nebo formou literárních klišé („družka mého života – podruha mojej žizni“). Ironického podtextu Čechov dosahuje hyperbolizací (např. „nemusel čekat dlouho, jen asi tři hodiny“, 8, 291). Jakubovo střízlivé uvažování je patrné z veškerého jeho jednání: dělá truhlu pro ženu, která ještě nezemřela. Zapisuje si všechny náklady na výrobu rakve, je rád, že jej pohřeb vyšel tak lacino atd. Podle zákonitosti lidské psychiky Jakubova krize nastává teprve až poté, co mu skončily všechny starosti.

Čechov dává svým hrdinům prožít setkání se smrtí na pomezí profánního a mytického času, který člověk pociťuje jen v kritických okamžicích svého života, kdy si nejsilněji uvědomuje vlastní existenci.<sup>68</sup> Jsou to okamžiky prozření, kdy se člověku vybavují dávno zasuté prožitky.

<sup>68</sup> Mircea Eliade, *Mýtus o věčném návratu*. Praha, Oikoymenth 1993, 30.

V daných textech je tato obnovená paměť spjata s archetypickými symboly řeky a vrby. Řeka je neoddelitelnou součástí starých judaistických a křesťanských představ o ráji, jehož sady zvlažovaly čtyři řeky: Rišan, Gickon, Chidekel a Eufrad.<sup>69</sup> V obecném smyslu slova řeka symbolizuje dynamický pohyb. Právě tento moment aktualizoval na přelomu století ve svém filozofickém systému H. Bergson. Hlavní substance řeky – voda – je symbolem života, čistoty a zdraví.<sup>70</sup> Týž význam má i vrbové proutí.<sup>71</sup> Vrba patří rovněž ke starým symbolům s kultovním podtextem.<sup>72</sup>

S motivem vrby se u Čechova setkáváme nejen v analyzované novele, ale i v jeho raných, tzv. velikonočních povídkách *Vrba* (*Verba*, 1883) a *Stará vrba* (*Staraja verba*, 1883–84); druhá z nich se však nezachovala. Textu psanému na objednávku k největšímu pravoslavnému svátku odpovídá celý ráz prózy *Vrba*, nasycené dramatickými událostmi, jako je vražda, krádež i následné pokání vraha. Povídka je značně satiricky vyostřená. Peníze, kvůli nimž starý kočí vraždil, nakonec ukradnou vyšetřující úředníci. S *Rotšildovými houslemi* novelu spojuje také téma starce, avšak na rozdíl od zasmušilého a nervozního Jakuba je rybář Archipa, věčně vysedávající po vrbou a naslouchající šumění jejích větví, velmi dobrotivý, klidný a zcela nezištný. Peníze pro něho nemají žádnou hodnotu. Je stejný svědek jako vrba, do jejíž dutiny je kočí uschoval. Je to motiv svérázně obměňující zvyk svěřovat vrbě svoje tajemství.<sup>73</sup> S touto funkcí vrby zřejmě souvisí jedna z kultovních představ, podle níž vrba symbolizuje moudrost.<sup>74</sup> Motiv vrby má však v analyzovaných Čechovových novelách zcela rozdílnou funkci. Zatímco Archipovi se stává dvojníkem, mlčky sledujícím stejně jako on podivné konání lidí, v *Rotšildových houslích* je symbolem mládí, spjatým s jarními obřady. V tomto smyslu je vrba ostatně předmětem uctívání různých národů. S kultem plodnosti např. souvisí ruský zvyk oblékat vrbu na zelený čtvrtek do ženských šatů a stavět ji na střechu

<sup>69</sup> Daniel Fouilleux, A. Langlois etc., *Dictionaire culturel de la Bible*. Nathanm Cerf 1990. H. Biedermann, *Knauers Lexikon der Symbole*. München 1989, 149–151. *Mify narodov mira*. T. 1–2, T. 2, Moskva, Sov. enciklopedija 1988, 363–366, 374–376. R. L. Jackson (srov. pozn. 62) upozornil na to, že motiv řeky a vrby koresponduje se 136. žalmem. Význam, jaký Čechov těmto motivům přikládal, je zřejmý z jeho poznámek k *Rotšildovým houslím*. Sr. *Polnoje so-branije sočinienij*, t. 17, 109.

<sup>70</sup> Tamtéž.

<sup>71</sup> H. Biedermann, *Knauers Lexikon, Weidenbaum*, 476–477.

<sup>72</sup> Ve starém Řecku byla vrba spjata s kultem boha lékařství Asklepiem. Jejích extraktů se užívalo jako prostředků proti sterilitě, což svědčí o jejím sepětí s kultem plodnosti. Srov. H. Biedermann, *Knauers Lexikon*, 476–477.

<sup>73</sup> Tato zvyková funkce vrby snad souvisí se starořeckou pověstí o králi Midasovi a tajemství jeho oslích uší, svěřené jámě, vyhloubené na břehu řeky.

<sup>74</sup> H. Biederman, *Knauers Lexikon*, 476.

domu, v němž bydlí mladá dívka.<sup>75</sup> Staré obřady očisty a iniciace jsou zřejmě původem českého zvyku plést z vrbového proutí pomlázky, jimiž jsou na červené ponděly vypláceny dívky a ženy. Zvláštní postavení má vrba smuteční, vysazovaná nejen podél řek, ale i na hřbitovech.<sup>76</sup>

V *Rotšildových houslích* je symbolu vrby užito v obou výše zmíněných významech. Jakubova žena Marfa, mlčenlivá a bázlivá žena, pronáší v celé povídce pouze dvě věty. V první muži sděluje, že umírá, druhou mu připomíná, že kdysi měli plavovlasou holčičku. Tenkrát s Jakubem často sedávali pod smuteční vrbou na břehu řeky a zpívali. Zasadé vzpomínky se Jakubovi začínají vybavovat teprve po ženině smrti, když se vydá hledat podél řeky šťastné místo svého mládí. Až zde si vzpomene, jak vypadalo dítě, o němž s hořkým úsměvem hovořila umírající žena. Když tak Jakub znovu probírá všechny ztráty svého života, stává se moudřejším než starý profesor z Čechovovy novely *Nudná historie*, který do posledního okamžiku nepochopil příčiny vlastní prázdnoty. Jakub si na rozdíl od něho alespoň v posledním okamžiku svého života uvědomuje, že lidem v životě vadí především vzájemné nepochopení a nenávisť. Fakt, že vše se odehrává právě na břehu řeky, podtrhuje význam běhu času, který v novele téměř chybí, ačkoli je slovně přesně stanoven. Zatímco v starořeckém románě je nulovost času provázána absencí jeho následků,<sup>77</sup> pro Čechova je právě tato kategorie zcela reálná. Je to jeden z momentů, prohlubujících smutek jeho hrdinů.

S řekou je spjat ještě jeden motiv, jenž v *Rotšildových houslích* postupně nabývá stále více na důležitosti. Jakubova vzpomínka na písně, které kdysi zpíval spolu s ženou na břehu řeky, umožňuje pochopit hloubku hudebních zdrojů jeho muzicírování. Třebaže on sám pokládá svou funkci houslisty v židovském orchestru jen za příspěvek k obživě, je se svými houslemi spjat více, než si sám připouští. I stesk, který ho čas od času v noci pronásleduje, mu pomáhá překonat zvuk strun. Fyziologické téma doteku, zápachu, zrakového vjemu, to všechno hraje podle Čechovova přesného postřehu roli v problematice národnostní a rasové. Zápach česneku vydechovaný členy židovského orchestru při hospodských tancovačkách byl prvotní příčinou nenávisťi, kterou Jakub začal k židům postupně pociťovat. A právě tyto momenty Čechov zesílil v definitivní variantě povídky. Všechna neutrální označení příslušníků židovské rasy (srov. ruské „jevrej“) spisovatel nahradil slovem „žid“, jež má v ruštině na rozdíl od češtiny pejorativní význam (8, 503). Incipit nove-

<sup>75</sup> J. G. Frazer, *Zlatá ratolest*, kap. 9–10. Praha, Mladá fronta 1994, 101–123.

<sup>76</sup> H. Biedermann, *Knauers Lexikon*, 476–477.

<sup>77</sup> Michail Bachtin, *Formy vremeni i chronotopa v romane*. In: M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva, Chud. lit. 1975, 234–407.

ly nabývá smyslu až v její kulminaci, kdy dochází k zásadnímu zvratu Jakubova smýšlení.

V posledních chvílích svého života si Jakub uvědomuje, že housle by neměly zemřít spolu s ním. Rozhodne se darovat je právě tomu „židovi Rotšildovi“, kterým tak pohrdal. V skrytu duše totiž ví, že je to nadaný hudebník, který dovede ocenit jeho nástroj, ačkoli sám hraje dechy. Jakub odkazuje Rotšildovi, tomu nejubožejšímu nositeli slavného jména, také svoji melodii, vytrysklou z nejhlubšího hoře. Sám Rotšild byl ochoten „Bronzovi“, jak Jakubovi v orchestru přezdívali pro brunátnou barvu tváře, odpustit kvůli jeho hudebnímu talentu všechny urážky, jichž se na něm dopustil. Vysoká etická role, kterou v Čechovově povídce hraje hudba, zcela odpovídá významu, jehož toto umění nabývá v době moderny. Je to další doklad toho, že Čechov nebyl vůbec lhostejný k aktuálním estetickým problémům své doby.<sup>78</sup>

Téma houslí a houslisty ve vztahu k židovské problematice bylo na přelomu 19. a 20. stol. velmi živé. Specifický výraz našlo v básnické autobiografii Marca Chagalla *Můj život* (*Moja žizn'*, 1922). Vždyť hudební náměty provázejí Marca Chagalla celou jeho tvůrčí biografii od obrazu *Muzikanti* (*Muzykanty*, 1907), přes jeho zobrazení smrti (*Mrtvý – Měrtvyj*, 1908), svatebního veselí (srov. různé varianty *Svatby*, 1909, 1910), houslisty (*Houslista – Skripač*, 1911, *Zelený houslista*, 1917)<sup>79</sup> až po zobrazení tance (*Tanec*, 1950) a řady dalších hudebních motivů. Všechno to má svůj původ, stejně jako celá Chagalova tvorba, v impulsech vstřebaných za dětství a mládí prožitého ve Vitebsku. Chagall hrál jako chlapec na housle a dokonce pomýšlel na studia na konzervatoři. Ve svých vzpomínkách píše o strýci Ajechovi, který hrál na housle „jako ševc“:

„Po celý den honil krávy na porážku, povalil je vždy za svázané nohy a podřízl a teď hraje rabínovu píseň. Co na tom záleží, zda dobře nebo špatně!“<sup>80</sup> Chagallův talent se zrodil z prostředí velmi blízkého tomu, které vylíčil Čechov ve své novele. Řeka sehrála v Chagalově mládí obdobnou roli, jak tomu bylo u Jakuba. Právě u řeky se setkávala místní omladina, korzující po nábřeží. V Chagalově autobiografii nalezneme řadu míst, kde je řeka interpretována jako symbol mládí. Život ruských židů probíhal od r. 1791, kdy ještě vládla Kateřina II., do března 1917 v ghettech. K cestě do Petrohradu nebo do Moskvy muselo být zvláštní povolení. I k přijetí do gymnázia bylo

<sup>78</sup> Srov. kap. *Theatrum mundi*, odd. *Secese v dramatech A. P. Čechova*.

<sup>79</sup> A. I. Kamenskij ve stati *Mark Šagal i Rossija* (*Iskusstvoznaniye*, Moskva 1988, č. 8, s. 3–56) charakterizuje chagallovského houslistu slovy, jež by bylo možno použít pro charakteristiku Čechovova hrdiny Jakuba: „Zelenolicyj muzykant čuť prisedajet v takt zvukam, i pered jego vooobraženijem prochodit vsě, čem on živět deň za dněm“ (34).

<sup>80</sup> M. Šagal, *Moja žizn'*. Moskva, Ellis Lak, 1994, 23–24. Překlad D. K. Srov. také volný český překlad Adolfa a Heleny Kroupových, Marc Chagall, *Můj život*. Praha, Odeon 1969, 25–26.



třeba mít peníze nebo známosti a ještě lépe obojí. Chagall se jednou, když přešel bez povolení hranice ghetta, dostal dokonce do vězení. Netýkalo se to přirozeně známých nebo bohatých židů. Chagall vzpomíná na své setkání s jedním z nich – L. S. Bakstem (vl. jm. Rozenberg) ), vynikajícím členem skupiny *Svět umění*, která byla avantgardnímu citění Chagallovu ostatně dosti vzdálená. Bakst se právě vrátil z úspěšného pobytu v Paříži a pro své žáky byl velkou autoritou. Svou cestu k umění si však Chagall musel najít sám.<sup>81</sup>

K Čechovovým blízkým přátelům patřila řada židovských umělců – známý krajinář Izák Levitan i vynikající secesní architekt Fjodor Šechtěl. Ortodoxní židy Čechov pozoruje jako umělec. V jednom ze svých dopisů Šechtělovi líčí svoje dojmy z polské výstavy ve Lvově, kde viděl vlastenecky zaměřené, avšak umělecky slabé obrazy a podivuhodné ortodoxní židy ve starozákonních pláštích a s pejzy.<sup>82</sup> *Staré hudební tradice židů, po staletí kultivované zpěvem v synagogách a v hospodských kapelách, daly vzniknout takovým talentům, jako byl Igor Stravinskij, Arnold Schönberg a celá plejáda hudebníků 20. století. Nutnost zdůraznit právě židovské zdroje kultury svého národa si Chagall uvědomil za druhé světové války. V jednom ze svých veřejných vystoupení tehdy řekl: „V dnešní době jsme my, židovští umělci podobní trávě pod kosou. Anebo ještě jiné trávě – krásné trávě hřbitovní.“<sup>83</sup> Jakubovy úvahy na břehu řeky, když se sám sebe ptá, proč po celý život ubližoval ženě a urážel žida, se zcela shodují se slovy, která o mnoho let později r. 1944 pronesl M. Chagall: „Přišel čas, kdy musíme podat jeden druhému ruku, abychom v sobě našli bratry a nebyli příčinou vlastní záhuby...“<sup>84</sup> Je to jakoby vzdálená ozvěna Čechovových slov, jež vložil do Jakubových úst: „Kdyby nebylo tolik nenávisti a zloby, lidi by měli jeden z druhého ohromný užitek.“ (8, 304)*

Téma smrti má v *Rotsildových houslích* archetypický ráz. Smrt je v ní chápána jako vysvoboditelka z pozemského utrpení. V hierarchii hodnot hlavního hrdiny se jí dostává zcela paradoxně kladného hodnocení. Tohoto filozofického vyústění některých Čechovových děl, zvláště jeho hry *Ivanov*, si povšiml již T. G. Masaryk, autor monografie o sociologickém problému sebevraždy,<sup>85</sup> ve studii o Čechovovi, jež je součástí třetího nedokončeného dílu jeho fundamentálního spisu *Rusko a Evropa*.<sup>86</sup> V dílech, jimž byla v této ka-

<sup>81</sup> Tamtéž, 88-92.

<sup>82</sup> Srov. dopis A. P. Čechova Fjodoru Šechtělovi z 22. 9. 1894. In: Polnoje sobranije soč., o. c. , t. 9, 319-326.

<sup>83</sup> Mark Šagal, *Prichodit vremja* (1944). In: M. Šagal, *Angel nad kryšami*. Moskva, Sovremennik 1989, 139.

<sup>84</sup> M. Šagal, *Prichodit vremja*, o. c. 140

<sup>85</sup> T. G. Masaryk, *Sebevražda*. Praha, Čin 1930.

<sup>86</sup> T. G. Masaryk, *Rusko a Evropa*. D. III. Kap. X. Dekadence. I. A. P. Čechov. In. Spisy TGM, sv.

pitole věnována pozornost, se objevuje téma sebevraždy pouze v povídce *Vrba*, kde je traktována jako kainovský komplex vraha, jenž nemohl snést svoje vlastní výčitky. V novelách *Stesk a Rotšildovy housle* můžeme hovořit o dvou zcela protikladných rovinách, stavějících do příkrého kontrastu téma postavení muže a ženy ve společnosti, zvláště pak v manželství. Obě hrdinky jsou bytosti zakřiknuté a bázlivé, jež jsou schopny vyjádřit svou lidskou důstojnost teprve v posledních okamžicích svého života. Čechov stylisticky navazuje na tradici ruské kultury. Oči Matrjony z novely *Stesk* mu připomínají „oči svatých na ikonách“. Tvář umírající Marfy z *Rotšildových houslí*, obvykle bledá „byla ... podivuhodně zrůžovělá a plná radosti“ (8, 299). Její muž pochopil, že jej opouští ráda. Obě ženy byly oběťmi svých mužů, proto je jejich smrt líčena v souladu s křesťanskými představami. Psychologie jejich mužů, kteří jsou konfliktními hrdiny, je propracována mnohem podrobněji. Pro soustružníka Petrova z novely *Stesk* je smrt něčím neočekávaným, s čím se nemůže smířit. Jakub nakonec přichází k závěru, že smrt je „velmi užitečná“. Svoje úvahy totiž uzavírá typicky existenciálním konstatováním: „S životem má člověk jenom samé vydání, získat může jedině smrtí“ (8, 304). Toto poznání v něm probouzí stejnou nespokojenost jako v hlavních představitelích existencialismu, zdůrazňujících, že takové myšlenky člověka napadají v nejtěžších chvílích života.<sup>87</sup> Existenciálně je však traktována nejen smrt, nýbrž celý život hrdinů *Stesku a Rotšildových houslí*. Český filozof, literární historik a kritik Václav Černý, rozvíjející myšlenky Martina Heideggera, konstatuje, že „existencialismus je literaturou ‚hominis absconditi‘, člověka zrakům ukrytého, člověka ve tmě za řekou, jenž k druhým staví marné mosty.“<sup>88</sup> Rozdíl mezi oběma hrdiny je pouze v silicím pocitu absolutní izolace. Vždyť žádný z Čechovových hrdinů si až do okamžiku prozření na své okolí ani nevzpomněl. Kantovskému principu, výstižně vyjádřenému Blokem v básni *Sedím za paravanem (Sižu za širmoj, 1903)*, dovedl Čechov dát hluboký psychologický výklad. Právě jeho nehrdinské postavy stojí na počátku křížové cesty odcizených literárních hrdinů 20. století. Smrtný stesk, zahlcující v kritických okamžicích života postavy všech tří analyzovaných Čechovových povídek, předchází Heideggerovým úvahám o vztahu stesku a pocitu absolutního Nic.<sup>89</sup> Není divu, že se Čechov stal tak blízkým čtenáři a divákovi 20. století.

13, Praha, Ústav T. G. Masaryka 1996, 325–328.

<sup>87</sup> Václav Černý, *První sešit o existencialismu*. Praha 1948, 38–40. Tématem smrti u Čechova se zabývá W. Smyrniw ve stati *Tanatologija v rasskazach A. P. Čechova*. In: R.-D. Kluge (Hrsg.), *A. P. Čechov, Werk u. Wirkung*. I, s. 514–530. P. Ariès, *Człowiek i śmierć*. Warszawa, PIW 1992.

<sup>88</sup> Václav Černý, *První sešit o existencialismu*, o. c. 34.

<sup>89</sup> Martin Heidegger, *Co je metafyzika?* Praha, Oikoymenh 1993, 51. Heidegger zde charakterizuje moment, kdy je člověk schopen uvědomit si právě tuto filozofickou kategorii: „Že úzkost od-



6

haluje Nic, potvrzuje člověk sám bezprostředně poté, co úzkost ustoupila. V jasnosti pohledu, který je nesen čerstvou vzpomínkou, musíme říci: to, před čím a oč jsme cítili úzkost, nebylo „vlastně“— nic. Vskutku: bylo tu Nic samo — jako takové.“

## Ivan Turgeněv a Ladislav Klíma

Téma smrti má v moderně a secesi mnoho podob. Na rozdíl od analyzovaných povídek Čechovových, v nichž si hrdinové uvědomují, že svůj život prožili zbytečně právě pro svou naprostou izolovanost, ožívají v moderně v transformované podobě i staré romantické příběhy o upírech a lásce až za hrob. Jak dalece se na proměnách tohoto námětu podílel stále sílící zájem o problémy psychické a psychopatologické i dobová móda okultismu a jevů esoterických je patrné již při srovnání Turgeněvových novel *Přízraky* (1864) a *Klára Miličová* (1882, tisk 1883). Zatímco v *Přízracích* je tajemná Ellis, unášející mladého muže ve svém objetí do vzdálených zemí a dob, nadána běžnými atributy své substance (není pozemskou bytostí, živí se krví své oběti), Klára Miličová je mladá herečka, která upoutá svého pozdějšího milého až svou náhlou smrtí. Její demonstrativní sebevražda se stává pochopitelnou až poté, kdy je představena jako bytost neobyčejně hrdá a vášnivá, odhodlaná jít až do krajností. Dívka se totiž zabíjí kvůli muži, který ji zná jen letmo a s nímž si dala podobnou schůzku jako Puškinova Tatána, jejíž dopis recitovala na hudebním matiné, kdy Aratova poprvé spatřila. Jeho patologický zájem o mrtvou, do níž se bláznivě zamiluje až po její smrti, aniž to zpočátku sám tuší, dává autorovi možnost, aby se pohyboval po tenkém ledu přízračných snů a skutečnosti. Stálá konfrontace podivných souvislostí a jejich reálného vysvětlování, které ovšem čtenáře nenechá na pochybách o tom, že je nelze brát vážně – to vše dodává textu podivuhodného napětí. Stárnoucí a těžce nemocný Turgeněv (1818–1883) v té době končil svou autorskou i životní dráhu. Není divu, že téma smrti jej právě tehdy živě přitahovalo. Zcela jinak je tomu u mladého, neobyčejně senzitivního českého spisovatele a filozofa Ladislava Klímy (1878–1928), který počátkem 20. stol. v českém prostředí snad nejzasvěceněji analyzoval filozofický systém Vladimíra Solovjova. Jeho studie vyšla s mnohaletým zpožděním, jako ostatně většina jeho filozofických i beletristických prací.<sup>90</sup> Jako filozof byl Klíma předchůdcem existencialismu – sám svůj systém absolutní negace všeho pozitivistického a pragmatického nazýval „existentismus“. Svůj filozofický skepticismus vyjádřil nejpřehledněji spisem *Svět jako vědomí a nic* (1904, 1928), jenž zaujal jeho přítele O. Březinu<sup>91</sup>

<sup>90</sup> Ladislav Klíma, *O Solovjevově etice*. Praha, Leges artis 1993. O chronologii vzniku jeho děl srov. Josef Zúmr, Olga Svejková, *Ediční poznámka*. In: Ladislav Klíma, *Vteřiny věčnosti. Prózy listy, eseje, sentence*. Praha, Odeon 1967, 285–291.

<sup>91</sup> Srov. *Vzájemná korespondence L. Klímy s E. Chalupným a O. Březinou*. Praha 1940.

a sociologa Emanuela Chalupného – jediného recenzenta této práce.<sup>92</sup> Klímovu uměleckou prózu vysoce oceňoval F. X. Šalda. Většinu svých beletristických prací Klíma napsal v letech 1906–1909. Mnohé z nich se zabývají problematikou smrti, umírání, klinické smrti a duševních problémů postmortálních, a to nejen z hlediska filozofického, ale i psychologického, takže v nich nacházíme pozoruhodné shody s objevy jeho vrstevníka C. G. Junga (1875–1961), který Klímu o mnoho let přežil.<sup>93</sup> Téma lásky a smrti je v Klímově próze vyjádřeno v celé řadě próz. Podle modelu antické mytologie je zjevení smrti obvykle spjato se sněním či halucinacemi, jak je tomu ostatně i u Turgeněva. (Řecký bůh Thanatos, jenž se mladé hrdince Artě ze stejnojmenné Klímovy povídky zjevuje v podobě krásného nahého muže, je bratrem boha spánku Hypna.) Klímu stejně jako Turgeněva a Junga přitahuje život duše jako samostatné substance, schopné materializace i mimo svou tělesnost. Jeho extravagantní senzitivní hrdinové jsou schopni lásky především k excentrickým fatálním ženám. Tematicky je *Kláře Miličové* nejbližší Klímova novela *V létě 1902*, v níž se mladý muž vášnivě zamiluje do krasavice, odsouzené na dlouhá léta do vězení. Žena se mu po letech skutečně zjeví v přízračném lese v podobě záhadné bílé postavy, jejíž totožnost s milovanou Sentou je však vzápětí zpochybněna. Klímu přitahuje i sám proces umírání. Výzkumům moderní psychologie nejvíce odpovídá sen Heleny Marné ze stejnojmenné novely, jíž se zdá o nekonečném běhu temnými chodbami, když prchá před mrtvým ženichem a ostatními zesnulými, archetypicky pořadajícími ples. Různé druhy smrti: zabitím, nešťastnou náhodou a sebevraždou Klíma líčí ve své nejznámější novele *Slavná Nemesis*.<sup>94</sup> Podobně jako Turgeněvova povídka *Klára Miličová* je i text L. Klímy strukturován jako novela s tajemstvím. Jen neutrální občanské jméno, kterého použil jako titulu ruský autor,<sup>95</sup> je u Klímy nahrazeno anticipačním názvem, využívajícím an-

<sup>92</sup> Josef Zumr, *Filozof hrdé lidskosti*. In: *Vteřiny věčnosti*, o. c. 7–33.

<sup>93</sup> Srov. C. G. Jung, *Duše a smrt*. In: C. G. Jung, *Duše moderního člověka*. Brno, Atlantis 1994, 107–116. L. Klíma, *Jak bude po smrti, Podivná příhoda, Eterna, Příšerný konec Fabiův* atd. Klímův zájem o problematiku smrti souvisel jak s jeho přesvědčením o cyklických návratech života, tak s jeho úporně se opakujícími přípravami vlastního konce. Srov. jeho *Filozofické deníky*. In: Ladislav Klíma, *Boj o vše. Deníky a korespondence s přáteli z let 1909–1917*. Olomouc, Votobia 1995.

<sup>94</sup> Napsána byla v l. 1906–09, poprvé otištěna r. 1932 ve výboru prací, po ní pojmenovaných. Tento výbor byl se shodnou předmlouvou Josefa Kocička a doslovem Vojtěcha Zelinky přetištěn in: Praha, Tomos 1991.

<sup>95</sup> Původní název novely *Po smrti (Posle smerti)* byl ostatně mnohem zřetelnější a v současné době se jej využívá jako podtitulu. Srov. poznámky k vyd. I. S. Turgenev, *Polnoje sobranije sočinenij i pisem v 28 tt.* T. 13, Moskva-Leningrad, Nauka 1967, 575–592. O novele *Klára Miličová* existuje bohatá literatura. Srov. citaci ve studii N. N. Mostovskaja, *Povest Turgeneva „Posle smerti“ (Klára Milič) i literaturnaja tradicija*. In: I. S. Turgenev. *Žizn', tvorčestvo, tradicij*, o. c. 152–160.

tické mytologie. Jméno Nemesis – řecké bohyně odplaty – naznačuje katastrofické vyústění prózy, vystavěné obdobně jak je tomu u Turgeněva, na hrdinově posedlém pátrání. Zatímco u Turgeněva je základní zápleтка odhalena – mladý muž chce poznat veškeré souvislosti předcházející sebevraždě herečky a pokusit se jejich prostřednictvím navázat se zesnulou kontakt – Klímův Sidor pátrá podobně jako hrdina Turgeněvovy povídky *Asja* po zmiřelé dívce. Sidorovi se mladá žena čas od času zjevuje v různých proměnách, většinou v doprovodu své o něco málo starší průvodkyně. Obě se nakonec stávají jeho milenkami, avšak v podobě zrudně proměněné, i když neměnně symbolizované barvou nebe a krve. Jejich modré a rudé šaty jsou archetypicky spjaté s rozporem nebe a pekla. Jsou to však i barvy charakteristického odění Panny Marie – jejích červených šatů a modrého pláště.<sup>96</sup> Barevná symbolika tedy napovídá, že jde o jednu ženu ve dvojí podobě. Dvojník je vždy idealizovanou mladší podobou svého pána. (V Klímově novele jde o dvě mladé krásné dívky, mezi nimiž je rozdíl pěti let.) Přestože mezi jednotlivými fázemi příběhu uplyne několik let, všichni hlavní protagonisté zůstávají podobně jako v pohádkách či antickém románě<sup>97</sup> stále stejně mladí a krásní. Kategorie času tedy hraje v textu zcela zanedbatelnou roli. Vysvětlení je typicky romantické – Sidor a jeho partnerky žijí nový život proklatců. Jsou tak potrestáni za psychopatologický zločin, spáchaný v prvním životě.

V pozadí celé řady symbolů užitých ve vytypovaných textech je křesťanská mytologie. Klára Miličová ví, že bude nešťastná. Aratovi se v halucinačních snech Klára zjevuje s věnečkem malých rudých růží, jež v křesťanství symbolizují krev mučedníků. Shody mezi jednotlivými texty jsou i v rovině psychologické. Hrdinové *Kláry Miličové* a *Slavné Nemesis* umírají v touze po splynutí s milovanou bytostí. Záhada jejich smrti je však traktována jinak. Realista Turgeněv neustále podtrhuje dvojí možné řešení situace – reálné a ireálné. Metafyzicky orientovaný Klíma tuto potřebu nemá, i když také on vnáší do svého textu střízlivé prvky reality – např. Sidorovu peněžní situaci, retardující děj o několik let. Něktěrymi motivy je Klíma blízký ruským symbolistům – např. dvojjedinou podobou tajemné krásky a prodejné ženy, připomínající hrdinku poemy Alexandra Bloka *Noční fialka* (1908). *Kláru Miličovou* a *Slavnou Nemesis* spojuje i důraz na volní jednání mladých hrdinů. Oba vyvíjejí obrovskou aktivitu, aby dosáhli svého cíle, ústícího paradoxně ve smrti. V tomto smyslu jsou předchůdci existencialismu s jeho přesvědčením, že smrt je poslední možností, závěrečnou příležitostí pravdivého výrazu

<sup>96</sup> Srov. James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha, Mladá fronta 1991, 330.

<sup>97</sup> M. Bachtin, *Formy vremeni i chronotopa v romane*, o. c.

osobnosti. Václav Černý to formuluje značně optimisticky : „Smrt v této perspektivě není zlomyslností, jejíž jsme obětí; je *uzráním*.“<sup>98</sup> Avšak na rozdíl od některých formulací existenciální filozofie, hodnotící člověka v jeho časové dimenzi, je filozofie evropské moderny ještě poměrně optimistická. Turgeněv i Klíma jsou přesvědčeni o nekonečném, nikdy nekončícím toku života. Do jejich představ se vlilo nejen křesťanské přesvědčení o posmrtném životě duše, vyjádřené v *Kláře Miličové* ústy Aratovovy tety, ale i Nietzscheova představa o nekonečném toku jiter a velikých polední. Svoji roli nepochybně sehrálo také Bergsonovo učení o ideji trvání. V moderně člověk ještě není chápán ve smrti jako „čirá minulost bez možnosti a svobody cokoliv změnit, jež se proto stává věcí“.<sup>99</sup> Zájem o iracionální jevy, blízké filozofii života a moderní psychologii, moderně i secesi vnukl optimistickou víru v nekonečný tok život, v nesmírnou potenci lidské duše.

---

<sup>98</sup> Václav Černý, *První sešit o existencialismu*. 2. vyd. Praha, V. Petr 1948, 89.

<sup>99</sup> Parafrázováno dle V. Černého, o. c. 40–41.