

Pospíšil, Ivo

Žánr a národní literatura

In: Pospíšil, Ivo. *Genologie a proměny literatury*. Vyd. 1. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1998, pp. 75-105

ISBN 8021018720

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122947>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

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

III. ŽÁNŘ A NÁRODNÍ LITERATURA

1. Dualita a etický přesah

(K některým vlastnostem ruské literatury)

V úvodní úvahové partii již byla zmínka o žánrovém paradigmatu literárních žánrů, o vlastnostech národní literatury a jejich tematicko-morfologických a strukturních determinantách, na nichž závisí i stavba a funkce žánrového systému. Z tohoto hlediska jsou z evropských literatur obecně a ze slovanských literatur zvláště pozoruhodné strukturní rysy ruské literatury, které se výrazně utvářely zejména v průběhu 19. století.

První díl *Mrtvých duší* (1842) N. V. Gogola končí známou lyrickou digresí: „Neletíš, Rusi má, jako ta rychlá, nedostižná trojka? Končí se silnice pod tebou, burácejí mosty, všechno necháváš daleko vzadu. Stanul pozorovatel ohromený božským zázrakem; není to snad z nebe seslaný blesk? Co znamená ta hrůzyplná rychlost? Jaká neznámá síla je skryta v těch nevidaných koních? Koně moje, jací jste vy koně! Máte snad vichr v hřívách? Hraje ve vás každá žilka? Jen uslyšeli nad hlavou známou píseň, svorně napjali měděné plece, téměř se odpoutali od země a sliti v přímku vznášejí se ve vzduchu — letí trojka zapálená boží jiskrou. Kam letíš, Rusko? Pověz. Neodpovídá. Divukrásně zvoní rolničky, prudkostí vichru se řítí a sviští roztrhaný vzduch; Rusko se žene vpřed a s nelibostí mu ustupují z cesty ostatní národy a říše.“⁴¹ Tato pasáž se ovšem vykládala různě: jako projev vlastenectví, jako jasnozřivá vize i jako velkoruský šovinismus. Rusko je tu ukázáno jako tajemná sfinx, jejíž hádanka není dosud rozluštěna.

Nikolaj Berďajev v eseji *Duše Ruska* (1915) vychází z myšlenky, že Rusko nelze racionálně pochopit; jak říká básník F. I. Ťutčev, lze v ně pouze věřit. Rusko je nejanarchičtější země na světě a ruský lid je apolitický; ruský stát vlastně vznikl z vůle pozvaných varjagů (vikingů, Normanů), Rusové sami se moci báli jako nečisté síly. Duše Ruska spočívá v ženském principu, čeká na svého ženicha a oplodnitel (ruská pasivita). Rusko je však současně nejbyrokratičtějším státem na světě, Rusové se všeho vzdávali, především svo-

body, jen aby udrželi svůj stát. Rusku je cizí nacionalismus (Rus se někdy stydí za to, že je Rusem), současně je však Rusko zemí nejbrutálnějšího nacionalismu. Z těchto rozporů prý vychází bloudění Rusů, jejich nestálost a neschopnost přizpůsobit se normě. Odtud tak častý typ poutníka (strannik, skitalec) — skutečného i duchovního. Rusko je podle Berďajeva předurčeno stát se sjednotitelem lidstva a plnit mesianistickou úlohu, když do sebe přijme více Evropy; kultura se pak stane světovou, univerzální a Rusko jako prostředník Západu a Východu v ní bude mít klíčovou funkci. Právě F. M. Dostojevskij symbolizuje rozpornou tvář Ruska (lik Rossii), její extrémismus: Rusko jako by vždy chtělo jen andělskost a zvířecost a nedostatečně v sobě odhalovalo lidskost.² Také D. S. Merežkovskij (1866–1941) vidí symbol Ruska v Dostojevském: je pro něho prorokem ruské revoluce, stejně jako pro Lenina je Tolstoj jejím zrcadlem; každý však myslí na jinou revoluci a jiné mají být i její hybné síly. Merežkovskij vychází z myšlenky, že Dostojevskij byl revolucí pod maskou reakce. Rusko směřuje k univerzalitě: Petr Veliký jí dal formu racionální, Puškin estetickou a Dostojevskij náboženskou.³

Tradičně protikladné představy Orientu a Okcidentu se snažila překonat různá pojetí: zakladatel brněnské literárněvědné slavistiky Frank Wollman v pojetí mediteránního kulturního typu jako společného ohniska, akademik N. I. Konrad ve studiích, které směřovaly proti evropocentrismu a ukazovaly na podobnosti vývoje v Evropě, Číně a Japonsku.⁴ Ruské specifikum je spojeno mimo jiné s církevním schizmatem roku 1054 a s tatarským vpádem ve 13. století, s rozkladem jednotné Kyjevské Rusi a s narušením kontinuálního politického a kulturního vývoje. I když svazky s ostatní Evropou nebyly zcela přerušeny, přece jen se oslabil kulturní souvislosti. Rusko se ocitlo jinde než ostatní Evropa. Současně však nelze nepřiznat, že se stalo ochranným valem Evropy a že do sebe vstřebávalo energii východních nájezdníků. Z představy Ruska jako krajní výspy křesťanství vyrůstala i představa o jeho spasitelské úloze. Po dobytí Cařihradu Turky (1453) se stává aktuální idea Moskvy jako třetího Říma, po němž „čtvrtý už nebude“. Z dějinné danosti, která spočívala v oddělení Ruska od ostatní Evropy, vycházejí dvě koncepce, jež proti sobě stojí jen zdánlivě: na jedné straně snaha dohnat Západ, na straně druhé zdůrazňování vlastní výjimečnosti a mesianistické úlohy. Tyto představy v hloubce ruského myšlení nejenže nezanikly, ale nabyly různých historicky a ideologicky podmíněných podob.

Jedním ze zvláštních rysů ruského myšlení a ruské kultury se stala **podvojnost, dualita**, paralelní vývoj ve dvou protikladných variantách. Zmíněná opozice Rusko — Evropa je z nich nejzřetelnější. T. G. Masaryk to v proslulé pasáži o ruském mnichovi v knize *Rusko a Evropa* vyjádřil takto: „Přehlížíme-li vývoj od Petra, vidíme, že Rusko je rozdvojeno ve dvě poloviny, v Rusko staré s kulturou předpetrovskou a Rusko nové, evropské...Na rozdíl od hlavních měst,

zejména Petrohradu, je venkov, je vesnice ruská. Panský dům si zařídil aristokratický statkář po evropsku; právě tak jsou stále se množící továrny na venkově evropské oázy...Znám hodný kus civilizovaného i necivilizovaného světa, ale musím doznat, že Rusko mi bylo a je nejzajímavější zemí; návštěva v Rusku mě mnohem více překvapila, ačkoli jsem Slovan, než návštěva v kterékoli jiné zemi.“⁴⁶ Masaryk vidí Rusko takto někdy na počátku 20. století; od té doby se mnoho změnilo, ale význam tématu „Rusko a Evropa“ se nijak neoslabil.

Rusko-Evropa však zdaleka není jedinou dualitou v ruské kultuře a myšlení. Povaha dualit se měnila, neboť kultura není pouhé opakování starého, ale transformace starého se stálou vzpomínkou na minulost. J. Lotman a B. Uspenskij se domnívají, že objektivně jsou transformace kultury spjaty s minulostí tím silněji, čím silněji jsou předtím vyvraceny. To se promítá do podvojnosti **pohanství-křesťanství, západní-východní křesťanství, starověrectví-ortodoxie, patriarchální Rusko — nové (Petrovo) Rusko**. Osip Mandelštam (1891–1938) označil kdysi ruštinu za helénský jazyk: ze dvou hladin bytí v řeckém umění — exoterické (modely snadno převoditelné do jiných jazyků) a ezoterické (modely úzce spjaté s fyziologií jazyka) — převzala latinská (evropská) vzdělanost model exoterický, zatímco východní Slované převzali i hladinu ezoterickou, neboť Řecko vnímali bez latinského prostřednictví. Zásadní význam pro ruskou kulturu mělo pokřesťení v 10. století. S liturgickými texty přicházelo na Rus písmo vypracované původně pro Velkou Moravu a používané zde a u jižních Slovanů. Není přímého dokladu, že by východní Slované předtím rozsáhleji užívali nějakého druhu písma. V Životě Konstantinově se sice mluví o „ruských písmenech“ viděných na Krymu, ale mohlo jít o gótské runy, neboť, jak známo, pojem Rus, pův. ruotsi, označoval varjagy, vikings, členy ozbrojených knížecích družin (odtud kořeny „rus“ a „ros“, nebo původně skandinávská jména Olga — Helga, Vladimir — Waldemar). Narážíme zde na další dualitu: mluvený, obecně východoslovanský jazyk a skrze církevní texty importovaný jazyk jihoslovanský (staroslovenština, církevní slovanština). Podvojný charakter ruské kultury lze sledovat i v transformacích literárního jazyka. Například použití aoristu v Životě protopopa Avvakuma (1672–1675) je spojeno se starověrci, s časem věčným, nehybným, božským, zatímco perfektum s časem pomíjivým, s časem „dábelských“ reformátorů-nikonovců (S. Mathauserová).

Těchto několik příkladů duality ruské kultury vyvolává přirozeně otázku: proč právě v Rusku? Pozice této země na výspě Evropy v neustálých tlacích vedla k přijetí kolektivnosti, skupinovosti života a k potlačování jeho individuálnosti. Odtud vyplývá i určitá nevyváženost, nerozhodnost, kolísavost a **apriorní nedůvěra k individuálním modelům, snaha dojít k „objektivní“, nadindividuální variantě. Dualita jako projev tohoto váhání předkládá výběr ze dvou možností. Právě princip výběru je pro ruské myšlení**

typický. Je zafixován již v Nestorově letopisu v dlouhé pasáži, která líčí christianizaci Rusi, resp. situaci, kdy si kníže Vladimír vybírá z různých náboženských systémů. Přijetí jednoho či druhého mělo ovšem mocensko-politické pozadí. Vladimír jedná naprosto utilitárně: muslimy odmítá kvůli obřízce, zákazu jíst vepřové maso a pít alkohol, neboť „Rusům jest pítí rozkoš, nemůžeme bez toho býti.“⁴⁷ Odmítá i víru křesťanskou ze Západu, judaismus (přičemž musí vyslechnout převyprávění a interpretaci Starého zákona) a nakonec přijímá křesťanství řecké (byzantské), protože i jeho babička Olga přijala odtud křest pro sebe a některé své lidi. Když obléhal město Korsuň, zásobovali se obránci vodou, kterou odváděli ze vzdálené studny potrubím; jeden korsuňský zrádce informoval Vladimíra a ten odprisáhl, že přijme křest, pokud informace povede k pádu města. Výkopem přetali potrubí a město se vzdalo. Stejně extrémně jako prosazoval pohanství, zaváděl křesťanství: „Vydal opět Korsuň Hřekům za věno pro císařovnu, a sám přišel do Kyjeva. Jakmile tam přišel, poručil modly vyvrátiti, některé rozsekati, a jiné v oheň uvrhnouti: Peruna pak poručil přivázati koni k chvostu a vléci s Hory po Bořičevu na potok, a dvanácte mužův ustanovil, aby jej bili proutím; a to ne proto, jako by dřevo cítilo, ale na potupu běsu, jenž oklamával tou podobou lidí, aby odplatu dostal od lidí. Velký jsi Hospodine, divní skutkové tvoji: včera ctěn od lidí, a dnes potupen. Když pak jej vlekli po potoku k Dněpru, plakali proň nevěrní lidé, neb ještě nebyli přijali svatého křestu.“⁴⁸

„Prvním ruským filozofem“ bývá tradičně nazýván Petr Jakovlevič Čaadajev (1784–1856). Kosmopolitní šlechtic, ruský důstojník, který vstoupil do poražené Paříže po napoleonských válkách, obdivovatel anglické konstituční monarchie a evropského katolicismu, filozof Schellingova ražení, který ovlivňoval dobovou ruskou literaturu po několik desetiletí, zanechal nevelké filozofické dědictví: v podstatě sedm dopisů vydaných vcelku až roku 1935 a Apologii bláznovu (psáno 1837, vyd. 1906, moderní český překlad listů i apologie z r. 1987). Kamenem úrazu byl již první *Filosofický list* (Filosofičeskoje pis'mo) adresovaný Jekatěrině Panovové (byla pak svým manželem poslána do ústavu chomyslných), uveřejněný v časopise *Těleskop* roku 1836. Smyslem všech sedmi listů je poradit adresátovi, jak má uspořádat svůj duchovní život, moderněji řečeno, jaký má být jeho světový názor. Čtenáři a dějiny si však z Čaadajevova listu vybrali především šzíravou kritiku samoděržaví, pohled na ruské dějiny jako na krvavý masakr, ale také v *Apologii bláznově* (Apologija sumasšedšego) cestu, která Rusko povede do čela národů světa. Vytrženost Ruska z kulturních tradic Východu a Západu, jeho duchovní vyvrženost je nevýhodou, ale zároveň výhodou: dává možnost vyhnout se chybám předchůdců. Negace ruských dějin tak paradoxně vede až k ruskému mesianismu. V Čaadajevovi jsou tak v zárodečné podobě soustředěny zdánlivě protikladné myšlenky dvou později klíčových hnutí — slavjanofilů a západníků, které představují další ruskou

dualitu, vybírání ze dvou protilehlých možností. Ve sféře literatury takto postupoval V. G. Bělinskij (1811–1848), tehdy redaktor *Těleskopu*, který vyšel z negace ruské literatury („U nas net literatury“), ale svou kritikou vytvořil její model (zejména statěmi o Puškinovi). Střetávání domácího a cizího jako další ruská dualita se opět jeví jako **princip výběrovosti**: kromě zmíněné pasáže o christianizaci v Nestorově letopisu lze tyto postupy najít i uprostřed 19. století v knize V. F. Odojevského (1804–1869) *Ruské noci* (1844). „Devět nocí“ a Epilog představují de facto všechny podstatné okruhy tehdejšího myšlení: přelidnění, odcizení, utilitarismus, tovární výrobu; Odojevskij „testuje“ různé filozofie a hledá ty nejvhodnější. Princip duality a výběru je patrný i v ruském pojetí marxismu, který je v praxi chápán jako politický návod k jednání, v teorii se však pocituje jeho nedostatečnost — odtud pak různé pokusy o jeho spojování s nietzschovstvím a křesťanstvím (bohohledačství, bohostrůjcovství).

Dualita, kterou s sebou nese princip výběru, uvolňuje současně síly k etickému přesahu, transcendenci. Neuspokojení z individuálních modelů života vede k pokusům o „vystoupení“ z klasických myšlenkových útvarů a kategorií k služebnosti vyšším cílům (Gogolovo nadšení státní službou). Odtud tíhnutí Rusů k různým utopiím, jakási permanentní revolučnost spjatá s lámáním rámců tradičních hodnot. Etický vztlak (B. Mathesius) typický pro ruství a ruskou kulturu, má své příčiny v dualitě a výběrovosti ruského myšlení tvořícího se často v historických tlacích, ochotného spíše „testovat“ cizí doktríny a vybírat si z nich než užívat útvarů vlastních. Vystupování z tradičních rámců se děje v několika rovinách. Jednou z nich je tradičně ruské **překonávání literatury**, které se projevuje:

1. Jako lom žánrových hranic vnitřní transformací literárního žánru. Takto například ze sentimentálního cestopisu A. N. Radiščeva *Cesta z Petrohradu do Moskvy* (1790) vzniká politický pamflet, který autora přivedl k osobní katastrofě.
2. Přejít od poezie k próze a věčné literatuře. Takto postupuje např. A. S. Puškin, který uniká z „čisté“ poezie k próze a pak k historii (*Istorija Pu-gačeva*); takto ostatně unikl z umění i carský historiograf N. M. Karamzin (1766–1826).
3. Cesta od milostného románu k společenskému traktátu je charakteristická např. pro román *Co dělat?* (1862) od N. G. Černyševského.
4. Vytváření memoárového, deníkového žánru, např. v *Deníku spisovatele* (1873, 1876–77, 1880–81) F. M. Dostojevského, obrovský vzrůst významu statických žánrů — mravoličného románu, črty, kroniky. V podstatě každý ruský spisovatel pocítil nutkání opustit svíravý rámeček estetiky a udělat průlom do etiky, podříditi estetiku etice. **Umění se pak v Rusku často užívá jako pouhý nástroj, prostředek maskující vyjádření etiky, morality.**

Dokladů pro toto tvrzení je řada. Publicistický ráz ruské literatury jako celku, fakt, že ruská literatura suplovala filozofii, vědy a politiku: v literatuře se dalo před cenzurou leccos skrýt do „estetického“ hávu. Sami ruští spisovatelé se vyjadřovali v tom smyslu, že **užívají literaturu jen jako formu vhodnou k vyjádření reality**: většina z nich se prohlašovala za etiky, moralisty, proroky a vizionáře a plynule přecházela k traktátům. K Dostojevského Deníku spisovatele se řadí díla L. N. Tolstého, který od dvou románů — *Vojny a míru* (1865–69) a *Anny Kareninové* (1875–1878) — přešel k etickému traktátu *Vzkříšení* (1899) a k filozofickým úvahám. Dokonce i traktát *Co je to umění?* pojal jako pojednání nikoli o estetice, ale primárně o etice: právě z těchto pozic odmítl celou modernu. A. Solženicyn, autor uměleckých děl z 60. let, jako jsou prvotina *Jeden den Ivana Děnisoviče* (*Odin den' Ivana Denisoviča*, 1962), *Případ na stanici Krečetovka* (*Slučaj na stancii Krečetovka*, 1963), *Matrjonina chalupa* (*Matrenin dvor*, 1963), *Pavilón rakoviny* (*Rakovyj korpus*, 1968) a další, uniká v politickém tlaku k publicistice a mífí k syntéze s publicistikou a dokumentem v *Souostroví GULAG* (*Archipelag GULAG*, 1973). Právě v tomto díle nacházíme ještě jednu dualitu. Je budováno jako zřetězení detailů, individuálních konfesí spojených auktoriálním vypravěčem a jeho detailní analýzou každodenních prožitků; zpočátku se zdá, že se děj bude pohybovat v určité chronologii, ale z rozsáhlého materiálu vyplývá, že to není možné. Nesouměřitelnost statického kronikově mravoličného podloží a stovek vzrušujících detailů je zcela zjevná. Autentická výpověď rozrušuje „objektivní“ tok popisů a román jako by vstává z kronikového řečiště a vztyčuje se do podoby konfesního románu. Tato narativní oscilace mezi nehybným základem a vzlínající silou konfese je žánrovou dominantou tohoto textu. Jedna materiálová vrstva generuje druhou; obě jsou navzájem spojeny, ale společně reflektují další tematická navrstvení. Autor se přesto snaží integrovat strukturu své narace autorským vypravěčem a osobitou strategií vyprávění, stejně jako „přirozeným“ incipitem a explicitem (Bez Stalina).

Přesahování rámce, útěk z literatury k moralizujícím traktátům, směřování ke krajnostem utopií jsou zvláštní ruskou transcendencí k etice, za níž se skrývá filozofické pozadí. Přesah od estetiky k etickému ideálu je však také cestou k státnosti, nehybnosti, ke kritice každodenní lidské aktivity, která je v kosmologickém měřítku jakoby nesmyslná. V souvislosti s tím se realizuje „vystoupení“ z dějin, představa, že v běžném, tzv. normálním světě nelze žít. **Toto odmítání dějin, života, reality nabývá někdy podoby šílenství**. Všimněme si, kolikrát se v ruské literatuře toto slovo (sumassestvi-je, bezumije) opakuje. O Čaadajevově *Apologii bláznově* (autor byl předtím prohlášen za choromyslného a lékařsky vyšetřován) jsme se zmínili. Motivy šílenství (viz kap. II 2 A) najdeme i u básníka zdánlivě tak harmonického, jakým byl Puškin — tato harmonie je zvláště ke sklonku jeho života jen zdán-

livá. Spolu se zhutněním Puškinovy lyriky, s tíhnutím k próze a historii, s „vystupováním“ z literatury (publicistika, založení časopisu *Sovremennik*) se objevuje motiv šilenství: šilenství Evžena v *Měděném jezdcí* (psáno 1833) a Marie Kočubejové v *Poltavě* (1829) nebo hlavní postavy *Pikové dámy* (1833) ústí do situace ohrožení rozumu, jak ji Puškin prezentuje v básni *Nedej mi, bože, zešílet* (1833). Celý život hledá Puškin kýženou rovnováhu a nachází ji v přírodě (podzim) a v cudné lásce.⁹ Rozum, myšlení je zdrojem lidského neklidu — vede k tvoření, ale také k tragédii. Neschopnost člověka rozumově se zmocnit světa, ostře pocítovaný nesoulad mikrokosmu a makrokosmu je základním rysem ruské literatury: začíná Gribojedovovým *Hořem z rozumu* (psáno 1824) a pokračuje v únikovém stavu šilenství (vždyť i Čackij z *Hoře z rozumu* byl na plese prohlášen na blázna), ve stavu, který je vysvobozením z pozemského „slzavého údolí“. Každý autor traktuje šilenství jinak a naplňuje je jiným obsahem: funguje však pokaždé jako útěk, únik ze světa, jako dvojitěné vysvobození. U Puškina v *Měděném jezdcí* a *Poltavě* je výrazem nesouladu mezi člověkem a mocí, člověkem a dějinami, u Gogola v *Nose* (1836) a *Bláznových zápiscích* (1835) je navíc výrazem psychosociální kompenzace, Dostojevskij se skrze šilenství knížete Myškina (*Idiot*, 1868) navrácí k ideálu Krista, k archetypu prvotního křesťanství, když se v raných prózách 40. let snažil ukázat na nemožnost žít v tomto světě (*Dvojník*, 1846). Nemusí to však být šilenství jako duševní nemoc, může jít také o „bláznovství“, „podivinství“, vyjadřování extrémních názorů, které bouří proti světovému řádu: sociálnímu, ale také biologickému (Tolstého *Kreutzerova sonáta*, 1891). Zcela programové vystoupení ze světa, v němž duchovně bohatý člověk nemůže žít, najdeme v *Mistrovi a Markétce* (publ. 1966–67) Michaila Bulgakova. V jednom kadlubu se tedy ocitá tradiční ruský extrémismus, láska ke krajnostem na straně jedné a pasivita, kvietismus na straně druhé. Etický prvek směřuje k nehybnosti, statickosti ideálu a tím k odmítnutí světa v jeho stávající podobě. Každé učení, doktrína, názor, filozofie, které se do ruského prostoru dostávají zvnějšku, se ocitají ve zmíněné dualitě a pak na vlně etického přesahu: nějakou dobu hledají své místo a pak — podstatně transformovány — stávají se součástí nových dualit a přesahů. Takový byl i zmíněný osud marxismu v Rusku: hledal svou podobu v politice, filozofii, spojoval se s náboženstvím, freudismem a nakonec našel nacionální polohu — navzdory veškeré dialektice — ve zbožnění nehybnosti. Tyto peripetie zřetelně vidíme v mechanickosti G. V. Plechanova, politické aplikaci V. I. Lenina, v nietzschovství mladého A. V. Lunačarského, religiózní orientaci Maxima Gorkého i v proslulém sborníku *Věchi*.¹⁰

Zastavme se však ještě u L. N. Tolstého. Zdálo by se, že etický extrémismus *Kreutzerovy sonáty*, stejně jako nelítostné odmítnutí moderního umění, jsou až dílem stárnoucího Tolstého, zatímco mladý Tolstoj z *Kozáků* (1863),

Sevastopolských povídek (1855–56) a Vojny a míru (1865–1869) preferoval vitalitu, tělesnost. Americký slavista G. S. Morson, autor monografie o Deníku spisovatele F. M. Dostojevského¹¹, vydal v druhé polovině 80. let knihu o Vojně a míru.¹² Markantní v tomto románu jsou podle Morsona především tzv. absolutní výroky, jimiž se auktorální vypravěč vzdaluje z dosahu světa artefaktu, zasahuje do něj jakoby zvnějšku, jako omniscientní narátor, jako Bůh. Hádanka dějin není obsažena v nových modelech myšlení, schématech, konstrukcích, ale v banálních faktech, jejichž velikost zůstává při běžném pohledu skryta (hidden in plain view). V této souvislosti nelze nepozornit na ruskou inspiraci v románové trilogii K. Čapka, zejména v Obyčejném životě.¹³ Jestliže nejsme schopni rozumět životu v jeho nekonečných, třebaš jen potenciálních možnostech, jak můžeme tvarovat jeho mravnost? Záruku mravnosti nachází K. Čapek právě v této mnohosti, pluralitě variant.¹⁴ (viz kap. III 2).

Etický přesah ruské literatury, neustálé znepokojené vybíhání z daných estetických rámců může být důsledkem prostředí, které nepoznalo reformaci, a tudíž ani princip osobní odpovědnosti, a proto se o ni v morálním smyslu pokouší vlastně permanentně. Nespokojenost s daným stavem společnosti ústí do negace a sarkastického šklebu nacházíme i v ruském utopickém románu a zárodcích science fiction. Úloha Jevgenije Zamjatina (1884–1937) a jeho románu *My* (1920) ve 20. století a jeho působení na George Orwella (1903–1950) jsou známy. Model ruské antiutopie, tedy převrácené utopie jako prostředku negace společenské reality, najdeme již u kuriózní, zasuté figury první poloviny 19. století — Fadděje Bulgarina — v jeho hořkých science fiction.¹⁵

Etický přesah se projevuje ve dvojí poloze: jednak v proslulé ruské pasivitě, jednak v prozření. První poloha je v 19. století patrná na souboji klidu a pohybu v ruské literatuře: proti věčně neukoženému pohybu, který započal ruský sentimentalismus (cestopisy), preromantismus a romantismus, proti orgiím senzibility, stojí „statické“ žánry — mravoličný román a kronika. Proti pikaresknímu modelu literatury stojí pojetí morálky, proti Petrovu evropeizovanému Rusku široká etika staré Rusi. Žánr románové kroniky kultivovaný v Rusku 19. století S. T. Aksakovem, N. S. Leskovem, M. J. Saltykovem-Ščedrinem a jinými se stal nejsilnějším projevem etického vztlaku, který míří do klidové polohy. „Vystoupení“ ze světa a dějin se projevuje únikem do kronikové lokality s vlastním časem a prostorem, jež stojí proti „velkému světu“, proti „dějinnému pohybu“.¹⁶ Příslovčnou literární postavou této klidové polohy, nehybnosti je Oblomov ze stejnojmenného románu I. A. Gončarova (1859), který proti podnikatelskému pohybu svého antipóda Štolce, jenž tak ztrácí vidinu ideálu, proti pragmatické Olze, která dává přednost každodenní aktivitě, staví vznešenou nečinnost a kontemplaci. Dříve se ukazovalo (revoluční demokraté),

že Gončarovův román je obžalobou této ruské pasivity, později se však začalo vidět, že spisovatelova kritika je dvojsečná: Oblomov svou nirvánou kritizuje evropskou ztrátu vyššího mravního horizontu, utonutí v dějinách. Takových svérázných, dumajících a filozofujících postav odmítajících nesmyslnou aktivitu najdeme v ruské literatuře více — kdysi jim říkali „zbyteční lidé“ („lišnjije lju-di“). Tyto postavy a jejich „pasivní“ filozofie se zrodily už v 18. století ve sporu mezi vyznavači užitečnosti, utilitarismu (M. V. Lomonosov: *Dopis o užitečnosti skla, O užitečnosti knih církevních atd.*) a širším pojetím mravnosti (A. P. Sumarokov), mezi pojmy „pol'za“ (užitek) a „sujeta“ (světský shon, marnost, pomíjivost). Zastánci klidové polohy se mohli opírat také o cizí koncepce; později u I. A. Gončarova mohla svou roli sehrát i filozofie J. J. Winckelmannna, který krásu ztotožnil s klidem: „Klid je stav, který je kráse stejně jako moři nejvlastnější, a zkušenost ukazuje, že nejkrásnější lidé jsou klidného, mravného založení.“¹⁷ Toto směřování ke klidové, pasivní kráse je zřejmé nejen v *Oblomovovi*, ale také ve *Všedním průběhu*, v němž Gončarov ukazuje, jak neklidné, romantické mládí dospívá ke klidu a smíření.

Druhým pólem etického přesahu je **model prozření**. Objevuje se u prohlédnuvšího Oněgina, v mravním vzpřimování původně pícara Čičikova v druhém dílu Mrtvých duší, v explicitu Zločinu a trestu, v němž se vrah a prostitutka sklánějí nad evangeliem, v očištění Pierra Bezuchova a knížete Něchljudova, v Mistrově „vystoupení ze světa“ u M. Bulgakova. Pozoruhodným dokladem životnosti prozření v ruské literatuře je novela Daniila Granina Neznámý (Neizvestnyj čelovek, 1990), v níž prozření předchází zjevení z minulosti, jakési varující, genetické gesto předků. Zjevení tří vojáků, kteří přicházejí svědčit o zavraždění cara Pavla (mezi spiklenci byl, jak se traduje, i jeho syn, budoucí car Alexandr I.) a za to jsou potrestáni přeložením do různých posádek širé Rusi, vede hlavní postavu ke zkoumání vlastní minulosti a současně k odmítnutí pragmatického, mravně prohnitého systému, který vědomě rezignuje na ideál. Východoslovanské oprostění, poetika viny a vykoupení, trestu a odpuštění, oscilace mezi detailem a transcendentální rovinou bytí, směřování k duchovnímu pólu lidské existence, naprostý odchod od mocenských pák (vzpomeňme na legendu o záhadném zmizení cara Alexandra I. nebo na Mandelštamův verš o moci odporné jak bradyřovy ruce) — to vše je v novele ve zkratce obsaženo.

Řetězec dualita — výběr — mravní přesah — nová dualita může mít a má v ruské literatuře určité filozofické pozadí, pramenící ve východním myšlení, které do Ruska pronikalo několika proudy, last but not least, z gnóse. V buddhistické tzv. Tibetské knize mrtvých (Bardo Thödol, Vysvobození v bardu skrze naslouchání) se mimo jiné praví: „Neuvažovat o příchodu smrti, být myšlenkami kdesi daleko, zaměstnávat se nicotnostmi tohoto života — vrátit se s prázdnou by byla veliká chyba“.¹⁸ Centrální myšlenkou a vůdčí ideou

Tibetské knihy mrtvých tedy není smrt, respektive posmrtný mezistav samy o sobě, nýbrž — jak už ze samotného názvu díla vyplývá — vysvobození. Tím se Kniha mrtvých zcela organicky řadí k ostatním buddhistickým naukám, které všechny usilují o jedno: ukázat na nejrůznější prostředky, jež mají lidé volit k tomu, aby dosáhli vysvobození.. „Vysvobozením (grol), zjednodušeně řečeno, se rozumí vysvobození od muk sansárové existence...Smyslem úsilí o vysvobození je tudíž vyhnout se karmovému zákonu a tím se vymanit z bludného kruhu stále nových, strastiplných existencí v šesteru stavech sansárového bytí a dospět do stavu ‚vyjití ze strastí‘ (mja-ngan-las‘das), jak se v tibetštině obrazně nazývá nirvána. Nirvána je stav bytosti dosáhnuvší nejvyššího stupně osvětlení (skrt. bódhi, tib. bjang-čhub), tj. poznání příčin strastí, jež opět je podmínkou jejich zničení.“¹⁹ Pociťování asijského, východního myšlení bylo v Rusku vždy silné; objevuje se u V. Solovjova, A. Bělého, A. Bloka, V. Brjusova a celé generace symbolistů, v jejichž představách byla Asie něčím očistným, ale současně obávaným, byla setkáním s hrozivým, ale lákavým neznámem. O Mandelštam pokládá za průnik buddhismu i analytickou formu prózy, kterou pěstoval G. Flaubert v románu Salammbô, jenž je prý celý napsán v japonské veršové formě *tanka*, strnulost ornamentu (rokoko, secese) — to vše je evropské aktivity nebezpečné, cizorodé a všepohlcující. Rozum encyklopedistů, naivních racionalistů 18. století, se podle něho ještě v iracionálním 20. století ukáže užitečným.

Představy vyjadřující nespokojenost se stavem člověka a světa a hledání, jak vystoupit z dějin a prorazit začarovaný kruh, najít klid a novou existenci jsou **reflexí východního myšlení**, které se prolamuje do křesťanství prostřednictvím gnóse a jejich odrůd: „Cíl cesty je však také charakterizován jako země, kde vládne pokoj a klid. Pokoj či odpočnutí je nejprůzračnější pojem pro označení lidské cesty v gnósi. Objevuje se v mnoha gnostických pojednáních. Není to pokoj ve smyslu správného uspořádání lidských vztahů, pokoj jako opak boje a ničení, nýbrž je to pokoj jako opak pohybu, dění, jako splynutí s prazákladem bytí...“²⁰ Objevení gnostické knihovny v Nag Hammádí ukázalo v novém světle i gnostický výklad biblických textů: „Božstvo Člověk je už svým jménem výrazem touhy po útěku z dějinné existence k metafyzické esenci lidství a z individuálního bytí k naddějinné jednotě.“²¹ V odchodu od života, ve vystoupení z toku dějin, v odmítnutí světa, ve vytváření duchovních „ostrovů“ se ruská literatura nejvíce hloubkově přiblížila gnostické cestě ke klidu a pochopení kosmického řádu. Jestliže ideálem gnostiků bylo „být kolemjdoucím“²², „najít perlu“ (Píseň o perle), tj. dojít sebezpoznání (Modlitba apoštola Pavla, Tajná kniha Jakubova, Trojdílný traktát), rezignovat na světské hodnoty a poznat ty pravé, niterné²³, Rusové se nebrání ani okamžikům prolnutí rozumu a citu, chtějíce najít kompromis mezi odmítnutím a přijetím tohoto světa.

2. Pragmatismus a maximalismus (Karel Čapek a jedna česko-ruská literární spirála)

Když byla roku 1980 poprvé publikována (v časopise *Družba narodov* 1980, č. 9) novela **Vladimira Těndrjakova** *Šedesát svící* (čes. 1985), český čtenář s překvapením četl v jejím čele citát z povídky **Karla Čapka** *Vražedný útok* (1928) z proslulých „kapesních povídek“: „Kdo z nás ví, kolika lidem ublížil...“ *Jde, jak známo, o povídku, v níž důstojný pan rada Tomsa, který se sluchátky na uších poslouchá z rádia hudbu, je ohrožován střelbou. Přivolaný policejní úředník se nejdříve vyptává, zda nemá nepřátele, ale on se nemůže upamatovat. Až o samotě si uvědomí širší souvislosti: urážku přítele, odmítnutí tuberkulózního krejčího, zesměšnění podřízeného, „totiž těch, kteří by mne mohli nenávidět, je tolik, že...“⁴¹ Těndrjakovův odkaz na Čapka by mohl být chápán jako náhodný, použitý takřkajíc ad hoc, i když zajisté i on by svědčil o Těndrjakovově zájmu o dílo českého dramatika a prozaika. Podíváme-li se však na Těndrjakovovo dílo vcelku, uvidíme, že typologické spojitosti s Čapkem jsou takřka systémové a v novém světle se objeví jak Čapkův pragmatismus a zájem o ruské 19. století, tak Těndrjakovova obliba v českých zemích. Před našima očima se začíná vytvářet pozoruhodná spirála, která dokládá inspirující význam Čapkovy tvorby i to, že každý autor a každé dílo vystupuje vzhledem k předchůdcům a následovníkům jako mezičlánek, že tvoří samostatný artefakt, ale jeho niterným smyslem je vytvářet geneticky a duchovně řetězec lidské kultury.*

Karel Čapek (1890–1938) patřil ke generaci české inteligence, která už mohla vycházet z úspěšných výsledků národního obrození a hledat podněty zejména mimo tradiční německý okruh, i když sám Čapek — jak známo — studoval v zimním semestru 1910–11 na filozofické fakultě University Friedricha Wilhelma v Berlíně (v létě pak na Sorbonně). Na jedné straně francouzská literatura, jejíž moderní větev zprostředkoval českému čtenáři a zejména přicházející básnické generaci, na druhé straně americký pragmatismus a tzv. ruské téma byly ony okruhy, jimiž v českém prostředí kompenzoval působení německé filozofie a literatury. *Francouzská poezie nové doby* vznikala z větší části v roce 1916 uprostřed a pod tlakem války (jak píše sám Čapek v doslovu k novému vydání, které se objevilo pod názvem *Francouzská poezie* roku 1936 u Borového). „Hrál jsem si s češtinou, nutě ji do těžkých hlavolamů formy a smyslu, a přitom s radostí nejpohnutější, s požitkem a vděčností jsem si uvědomoval, jak je nosná a hojná, pružná a nevyčerpateľná, tvárná...“⁴², opakuje K. Čapek roku 1936 slova z prvního vydání roku 1920. A Vítězslav Nezval v slavné předmluvě uvádí: „Nikdy před Čapkovým zásahem do poesie

nezněl v české řeči takový tón (hovoří konkrétně o Fortově básni Světélka — ip).⁴³ Poezii Baudelaira, Verlaina, Rimbauda, Mallarmého, Moréas, De Régniera, Le Roy, Forta, Apollinaira, Vildraca, Romainse a dalších však Čapek nattrvalo opuštění a vrací se k ní jen jako k vzpomínce na mládí.

V roce 1910 rozebírá Čapek v semináři u Arna Nováka grotesku v moderní německé literatuře, v letech 1911–12 píše u Arnošta Krause práci o Faustovi (text se nedochoval) a konečně v roce 1914 čte v semináři prof. Krejčího práci o pragmatismu a souběžně píše studii Poměr estetiky a dějin umění, která vyústila v disertaci z r. 1915 *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění*. Seminární práce o pragmatismu vyšla poprvé pod názvem *Pragmatismus čili Filosofie praktického života* v r. 1918 u Topiče jako 34. svazek řady populárně naučné četby Duch a svět, podruhé pak v r. 1925.⁴ Rok před čtením práce o pragmatismu se Čapek v pojednání *Směry v nejnovější estetice* (1913) zamýšlí nad estetickým relativismem a k tzv. harmonii poznamenává: „Cit harmonie je nejsložitějším estetickým citem: je to konfušní myšlenka všech vnitřních i zevních, donekonečna jdoucích vztahů, jež vykazuje krásný předmět.“⁴⁵ A ve zmíněné disertaci se dosti jednoznačně staví proti „estetice produkce“ a mluví o porozumění a vcítění. I když za tím zřetelně vystupuje Diltheyova duchověda, mnohá ze slovních vyjádření anticipují leccos z Gadamera a Jausse. Groteska, Faust, harmonie krásna, pragmatismus a překládání francouzské moderny — někde v tomto kadlubu se rodí — řečeno velmi rusky — „prokleté otázky“, na něž Čapek odpovídal testováním francouzské moderny, ruského extrémismu a anglosaské praktičnosti a odpověděl opuštěním poezie a svárem plurality s monocentrismem. Americký pragmatismus a ruský mravní maximalismus nepřestávají v jeho díle žít a dokonce se stávají novými, byť protikladnými nosníky, na nichž jeho dílo spočívá.

V práci o pragmatismu, který sleduje od prvního podnětu Charlese Peirce z roku 1878 až k zralým pracím Williama Jamese (1842–1910 — *Základy psychologie*, 1890. *Vůle věřit*, 1897) a Johna Deweye (1859–1952 — *Psychologie*, 1896, *Studie z logické teorie*, 1903, *Jak myslíme*, 1920), Čapek ukazuje jako klíčový spor mezi empirismem a racionalismem.⁶ Přesně v roce vydání Čapkovy seminární práce vychází v USA nový spis Johna Deweye *Reconstruction in Philosophy*, česky pak roku 1929 pod názvem *Rekonstrukce ve filozofii* (v českém doslovu Josefa Schütznera je přímo uveden pojem „přestavba“, snad bychom mohli užít i slova „obnova“). Dewey v návaznosti na utilitarismus Jeremyho Benthama a jeho „greatest happiness principle“ vychází z konstatování krize moderního člověka a světa, který spočívá v převaze „nabývacích pudů“ na úkor tvořivých.⁷ Utilitarismus je Deweyovi blízký, ale odmítá jeho jednoznačnost, jednosměrnost, jeden cíl, což už prý neodpovídá různotvarosti moderního světa. V tomto smyslu odkazují na pasáže o utilitarismu a kronice ve svém *Labyrintu kroniky*.⁸

Jakým Čapkovým potřebám vycházela teorie pragmatismu vlastně vstříc? Je to strach z propasti, kterou před lidstvem otvírá moderní relativismus v přírodních vědách a v moderní literatuře: ona nejistota, v níž člověk nena- chází záchytný bod. Explicitně to vykládá v 9. kapitole své seminární práce před tzv. Paterem dodatků, jimiž byla práce později doplněna: „Naivní radost z práce a úspěchu, zdravé praktické spoléhání na činný život zajisté nemá zapotřebí takové filozofie; nejsou to snad zrovna úpadek a tíseň praxe, jež vyvolaly tuto filozofii?“⁹ Patero dodatků jen prohlubuje jeho pochopení prag- matismu jako dílčí odpovědi na otázky, které si sám klade: pragmatismus není nová definice pravdy, ale nová definice filosofie, je to spojení skepse a nadšené energie, rozumu a vůle a představuje především novou podobu individualis- mu. Zde se už začínáme dotýkat čtveřice antinomických pojmů, které z Čapkova díla vyčnívají: **individualismus kontra kolektivismus a totalita kontra pluralita**. Totální krize společnosti, věd a umění, jak se projevila v období „konce století“, otevřela před Čapkem řadu nových cest: moderní poezii, relativistickou filozofii, ale také „prokleté otázky“ ruské literatury vle- koucí na sám pokraj lidského rozumu. Mohli bychom se na tomto místě také uvést polemický trojúhelník Shakespeare — Lev Tolstoj — Orwell.¹⁰

Alexandr Matuška ve známé knize *Člověk proti zkáze* (česky 1963) pou- kazuje již na počátku na složitou strukturu uměleckých jevů, které do Čap- kova díla vstupovaly. Přitom je to právě on, kdo se zmiňuje (snad ještě kromě O. Maleviče a S. Nikolského) o ruském tématu v Čapkově díle, které jde ruku v ruce se sklonem k francouzské kultuře a anglosaskému myšlení — nepodceňujeme však ani německou myšlenkovou tradici, která je v lecčems bližší ruskému maximalismu, zejména touhou po sepětí jedinečného a obec- ného, člověka a kosmu. Zatímco vlivné linie německého myšlení směřovaly k racionálnímu uchopení velkých systémů, podstatnou ruskou tradicí bylo transcendentální pojetí vztahu člověka a kosmu: na jedné straně uzavírání sys- tému, hledání určujícího činitele, spojující článek (apriorní ideje, absolutní idea), na straně druhé rozevírání systému, jeho destrukce, směřování na sám pokraj rozumu, k propastem (kolikrát se jen toto slovo v ruské literatuře u roz- manitých generací opakuje!). V souvislosti s tématem Karel Čapek a ruská li- teratura se tradičně uvádějí L. N. Tolstoj, F. M. Dostojevskij, A. P. Čechov, L. Andrejev a M. Gorkij a ovšem stať *Literární poznámky o lidskosti* (1911), kde se píše přímo o Dostojevském.¹¹

Boží muka (1917) a Trapné povídky (1921) jsou poměrně raným umělec- kým obrazem sváru mezi racionalitou a iracionalitou, absolutní pravdou a relativními pravdami, ať už jde o *Šlápěj* a *Elegii* rozvíjející téma rozumem neuchopitelného zjevení, nebo o *Lidu* a *Milostnou ptseň* předvádějící záhady lásky, nebo *Horu* vtíravě připomínající Wellsova *Neviditelného* (The Invisible Man, 1897). Obdobně jsou koncipovány miniatury *Utkvění času*, *Ztracená*

cesta nebo Čekárna či Nápis, v nichž se zdánlivě běžné jevy (bloudění, čekání nebo nápis nad postelí nemocného učiněný jeho vlastní rukou) ukazují jako záhadné a mučivé, trýznivé a účast vzbuzující.

V *Trapných povídkách* sílí téma ublížení a uražení (*Uražený*), sociální a psychické deprese, sklíčenosti a lítosti (*Na zámku*, *Otcové*, *Tři*). Noetická krize vyplývá z rozpornosti hodnoty a z nekonečné proměny hodnotového žebříčku: co je vysoko, klesá, co je nízko, stoupá, slabé se stává silným a silné slabne. Symbolem této noetické nejistoty je šlépěj: jev vágní i určitý zároveň, s nímž Čapek pracuje od *Božích muk* až po „kapesní povídky“, symbol, který vyrostl z dobové obraznosti a má protějšky jinde (viz J. Deml). Tato noetická nerovnost je tu vyjádřena vysokou frekvencí slova „tedy“, které tvoří most od jedné výpovědi k druhé, ukazuje na to, že cíle výpovědi nebylo dosaženo, že bude mít a má své pokračování jinde, v jiných výpovědích („Co tedy jste chtěl říci? ...jak je to tedy s tou duší... sedněme si tedy ...To tedy mi vysvitlo...“) — srovnejme s frekvencí slov „vdrug“ a „vnezapno“ u Dostojevského — oba vidí svět jako nehotovou, polyfonní strukturu. Jestliže tento rys prózy F. Dostojevského objevil M. Bachtin, u Čapka byl tímto interpretem Arne Novák, který svůj příspěvek v *Lidových novinách* z 5. 12. 1934 o Obyčejném životě přímo nazval *Román mnohohlasý*.¹² Oba autoři však současně hledají etickou strukturu, která by tento noetický a ontický polyfonismus spoutávala: oba se přitom dostávají do kontaktu s křesťanstvím (Dostojevskij s ideálem teokracie, Čapek s antropomorfizací religiózních východisek). Zatímco Dostojevskij tím vlastně jen prohlubuje noetickou i ontickou nejednoznačnost do kosmických rozměrů v *Bratrech Karamazovových*, Čapek tuto mnohost svádí do jednoho bodu, ukazuje na děsivou jednoduchost principu, jímž se řídí úzkost vzbuzující mnohotvárnost člověka a světa.

V *Povídkách z jedné kapsy* a v *Povídkách z druhé kapsy* (1929) je toto napětí často překonáváno humorem, který však nijak neoslabuje relativnost předkládaných pravd (viz povídka *Jasnovidce*, v níž záměna dopisu bratrovraha s poznámkami státního zástupce vede k úlevné konstataci, ale pak se znovu otvírá do propasti, neboť státní zástupce má přesně ony vrahy vlastnosti). Jednoduchý, polidštěný princip (*Ukradený spis 139–VIII, odd. C; Básník*) má však za sebou vždy něco z iracionality, která se naplno rozevírá v povídce *Sbírka známek*, jež představuje ideový a tvarový předstupeň trilogie: totiž v tématu životní dráhy a iracionality ve výběru možných cest.¹³ Téma životních variant se pak naplno otvírá v *Hordubalovi* (1933), *Povětroni* (1934) a zejména v *Obyčejném životě* (1934), kde kontrast mezi životem na tiché železniční stanici a potenciálními možnostmi (básník, bohém) ústí až v úvahu o tom, že člověk se už biologicky rodí jako mnohost a teprve vývoj a okolnosti z něj udělají jedince: „Mohly se setkat dva jiné z milionů zárodků, a byl by to jiný člověk; nebyl bych to potom já, nýbrž jakýsi neznámý bratr [...] A co,

člověče, je-li ta mnohost osudů, která je v nás, zástupem těch možných a nenarozených bratří? Třeba jen jeden z nich by byl truhlářem a druhý hrdinou; jeden by to přivedl daleko a jiný by žil jako žebrák u chrámových dveří [...] Možná, že to, co jsem prostě bral jako svůj život, byl náš život; nás, kteří jsme dávno žili a umřeli, i nás, kteří jsme se ani nenarodili a jenom jsme mohli být.“¹⁴ Právě tuto pasáž měl na mysli A. Matuška, když napsal, že v Čapkovi nachází „vábení nirvány“. Polyvariantnost života je tu vystižena (stejně, ale jinak než v Anně Kareninové) obrazem železnice, který má vztlakovou sílu symbolu (Z. Mathauser):¹⁵ uzavřený, ale otvírající se prostor železniční stanice, křižovatka, výhybka.

Kladení „extrémních otázek“ bylo Čapkovi vlastní — jeho díla jsou často uměleckou odpovědí na tyto otázky: nesmrtelnosti (Věc Makropulos), odpovědnosti za svět (Krakatit, Válka s mloky), relativity pravd (Povětroň). Problém plurality a totality, chaosu a řádu světa je markantní i v cestopisech. Kladou se tu krajní, šílené otázky na pokraji schopnosti lidského ratia, ale zároveň jsou řešeny jako matematický příklad s otevřeným koncem. K. Čapek se jako velcí Rusové dotýká osudových problémů, ale často se s obavami zastaví a vrátí se jiným směrem, svine se, hroživé věci zlidští, antropomorfizuje (Krakatit, Válka s mloky). Vracíme se tak k antinomické čtveřici individualismus — kolektivismus, totalita — pluralita, jejíž složky se paradoxně prolínají: pragmatický individualismus může za jistých okolností přejít v totalitu, stejně jako kolektivismus, pluralismus se může nebezpečně dotýkat kolektivismu. V těchto souřadnicích lze pohlížet i na Čapkův vztah ke komunismu i na jeho bytostný zájem o osobnost T. G. Masaryka, obdivovatele pozitivismu a anglosaského praktikismu a současně autora Ruska a Evropy, který se svým životem a dílem pokusil na řadu těchto rozporů reagovat.

Z vesnických črt, které začal ke konci 40. let pěstovat Valentin Ovečkin, vyrostla v SSSR řada prozaiků: většina se však publicistických kořenů nedokázala zbavit ani ve zralém stadiu tvorby, respektive nedokázala je plně přetavit v plnohodnotný umělecký tvar. Současně však úporné lpění na detailu a nelítostné obnažování lidské psychiky a společenských mechanismů zůstávalo jejich ctností. Jedním z nich byl **Vladimír Těndrjakov (1923–1984)**, v jehož literárním vývoji je jasně patrná ideová a tvarová dominanta, umělec, který poctivě přetvářel svou poetiku, nevyhýbal se kolizím a krizím a udržel si originalitu svého vidění světa.

Těndrjakovův vývoj je pozoruhodný už tím, že válečné téma není pro něho, přestože byl účastníkem války, směrodatné, i když se ho týká prvotina *Záležítosti mé čtyry* (Dela mojego vzvoda, 1948). Jeho stěžejní díla však začínají vznikat až v druhé polovině 50. let. S ranými črtami je ještě materiálově spjata novela *Tuhý uzel* (Tugoj uzel, 1956). Autor čerpá z neobyčejně těžkého období přelomu války a poválečné doby na ruském venkově. Na rozdíl od Ovečkina se

však nebojí otvírat další konflikty: nejen mezi starým, nepružným řízením a novými myšlenkovými proudy, ale také mezi veřejným a soukromým životem. *Zázračná ikona* (Čudotvornaja, 1959) již rozvíjí podstatné rysy Těndrjakovy filozofie. Model své prózy však vybudoval až v povídkách *Trojka, sedma, eso* (Trojka, semerka, tuz, 1960) a *Soud* (Sud, 1961). V první próze ukazuje na nevykořenitelnost zla a bezmocnost dobra, v *Soudu* vstupuje problém víry a vykoupění do sociálních vazeb založených na korupci a nespravedlnosti. „Všichni se zhlížíme v Napoleonech“ — verš z Puškinova Evžena Oněgina — tu ožívá v nových podobách: stojí momentální společenský prospěch výše než samy mravní základy člověka a lidstva? Stejný modelový problém se řeší v novele *Krátké spojení* (Korotkoje zamykanije, 1962) a ve *Zvláštním případě* (Črezvyčajnoje proisšestvije, 1962): krach iluzí a utopí se už zde stal oblíbeným Těndrjakovým tématem.

V první polovině 60. let se v Těndrjakově díle začíná definitivně rozvíjet téma mnohosti a mnohovrstevnatosti života. Vzniká ze stejných zdrojů jako u K. Čapka: z úzkosti, která je pocítována při řešení vyostřených situací. Tyto modelové okruhy vytvářel Těndrjakov od druhé poloviny 50. let a nutně došel k hodnotové dialektice, k rubu a lici, k problému absolutnosti a relativnosti zjevovaných pravd. V soukolí modelových konfliktů padá nejedna iluze, hroutí se nejedna utopie založená na schematické představě. V románu jednoznačně nazvaném *Čas nečeká* (Za beguščim dnem, 1960) se od jednoduchých představ, které zpočátku sdílí frontový vysloužilce, původně student umělecké školy a nyní pedagog, dospívá k složitému a rozporuplnému obrazu světa: „Ten, kdo vykřikuje, že život je jasný a jednoduchý, lidi klame, uspává jejich rozum. Lež je vždycky škodlivá, i kdyby byla řečena s těmi nejlepšími úmysly. A pravda přináší nakonec vždycky užitek, i ta nejtrpčí.“¹⁶ V tomto výroku jako by byla koncentrována myšlenková esence Těndrjakovových próz, v nichž je racionalismus spjat s pravdou, neboť „lež uspává rozum“.

Romány se však Těndrjakovovi tradičně nedařily: jeden modelový okruh není schopné problémově „nasytit“ rozsáhlé dílo: proto je jeho typickým žánrem povídka nebo novela. Toto žánrové tíhnutí se projevilo v próze *Osudná noc* (Končina, 1968). Nelítostný pohled „pod pokličku“ života, obnažování špíny pod lesklým povrchem je hlavním tématem díla, které souběžně vyjadřuje naději nastupující generace, v „půdu, která očekává jaro“. Těndrjakovův racionalismus dosahuje vrcholu v novele *Bláznivé jaro* (Vesennije perevertyši, 1974): to nejromantičtější ze všech témat — dětství a dospívání — je viděno střízlivě skrze korigující srážky se světem. Současně se však v tomto vidění objevují první trhliny — znamení Těndrjakovova příklonu k hlubším sondám do lidského chování a jednání.

V téže době vydává autor novelu *Tri poslední pytle* (Tri meška sornoj pšenicy, 1974), jejíž děj se odehrává v předposledním válečném roce. Právě zde

a v prózách napsaných později, které byly vydány z pozůstalosti, se dovršuje pohyb spirály od Dostojevského k Těndrjakovovi, od ruské literární tradice k Čapkovi a od něho zpět do ruské literatury. Na podzim 1944 se z fronty do týla vrací mladý invalida. V ruce svírá zažloutlou knížku, kterou našel v brašně těžce raněného nadporučíka: Sluneční stát od Tomassa Campanelly (1568–1639). Vyostřený konflikt je i zde hybatelem slovesné struktury. Za činy krajské komise, která má kolchozníkům zabavit obilí ve prospěch bojující země, se skrývá ostrý řez společenským životem a také nadčasové podobenství. Utopické projekty, které vypadají jako by byly vytvořeny ve prospěch člověka, odhalují svou odvrácenou stranu: „V Slunečním státě všichni pracují... Chromí konají strážní službu...slepí česají rukama vlnu... Kdo nemá ani oči, ani rukou, slouží státu svým sluchem, hlasem, atd. I když má někdo je jeden úd, pracuje alespoň mimo město, slouží jako zpravodaj, oznamuje státu všechno, co slyší, a je tak dobře zaopatřen. A co když ti, které postihl nejhorší úděl, začnou závidět zdravým a silným vyvolencům? Mohou ze závisti napsat taková udání, že šťastní a zdraví lidé budou označeni jako strůjci něčeho, co nikdy nespáchali.“¹⁷

Novela *Zatmění* (Zatmenije, 1977) posunula Těndrjakovovu prózu k psychologické problematice. Autor tu chtěl syntetizovat prvky rozsáhlého plátna života a těžít zároveň z introvertnosti Bláznivého jara. Mladý člověk, těndrjakovovský fanatik pravdy a rozumu, se odváží vystoupit proti zlovlné hře, která má zostudit nevinného člověka. Prožívá obrovskou vlnu deziluze: ti, kdo vědecké práce opisovali nebo odvozovali z jiných, stojí často v čele vědeckých ústavů — bezhlavá lhostejnost je znakem blížícího se konce. Racionalista — stejně jako postavy Čapkovy — se bouří proti chaosu lidských vztahů, který ho zaplavuje. Lidé nevěří tomu, co říkají, jiní jim naslouchají a nevěří jim ani sobě, neboť pravda by jim bránila v klidném životě. Mladíkovo milostné ztroskotání zavinil jeho přítel, který má, jak je jedovatě poznamenáno, dvě přednosti: je blouznivec a svatý. Blouznivost a svatost byla, jak se tu praví, v Rusku od nepaměti ctěna. Těndrjakovův racionalismus však přece jen nachází záchytný bod. V myšlenkových potencích není pochopit řád hemžení, nutno pochopit jeho nadřazené vrstvy: vesmír je nekonečný, i v šálku našeho čaje mohou být celé vesmíry, stejně jako my se můžeme nacházet v šálku jiného systému: jednoduchý, mechanický racionalismus musí být nahrazen jiným, vyšším.

Těndrjakov se pomalu, zvolna, plíživě blíží Čapkovu okruhu dialektiky hodnot, jejich odvrácené straně, ale současně — stejně jako Čapek — hledá záchytný bod, syntézu vyústění, vyšší racionalismus, a nutně směřuje do kosmických sfér, do genetiky, do žánru vědecké fantazie. Tam se ocitl již v románu *Cesta na jedno století* (1965), science fiction, kde si uvědomuje věčný pohyb a proměnlivost pravd: „Snít o nehybnosti je stejně nepřirozené, jako kdyby

psychicky normální člověk toužil po smrti. Budou protiklady, budou i srážky, budou tedy i hrdá vítězství i hořké prohry, radost i neštěstí, budou lidé, kterým se bude vše dařit, i takoví, kteří poznají neúspěchy, lidé se budou rodit a budou též umírat. V tom snad je právě skryto neklidné štěstí života.“¹⁸

Na počátku je v Těndrjakovových novelách tezovitý, modelový konflikt, prokletá otázka reflektující obrysy myšlenkového světa Fjodora Dostojevského (Ikona, Soud). Tyto rozpory nelze jednoznačně řešit. Spíše naopak: tato jednoduchá, modelová schémata rozkrývají doširoka zející společenskou a morální propast. Těndrjakov hledá novou syntézu, rozšiřuje své hledání, zmnožuje žánrovou paletu svého díla a právě v tom je typologicky blízký K. Čapkovi. Z noetické úzkosti hledá cestu k útěše a nakonec dochází k názoru, že rozpornost světa, která se může zdát chaotická a nemorální, je naopak předpokladem pohybu, jehož etiku vytváří sám člověk. Vracíme se tak obloukem k dílu, jímž se Těndrjakov přímo přihlásil k Čapkovi, k novele *Šedesát svíct* (1980), v níž se prezentuje další problém jako v už zmíněné povídce K. Čapka *Vražedný útok* (1928): pozitiv drobného člověka „jednoho z tisíců“, se postupně mění v negativ. Prosvítání pozitivu za negativem a negativu za pozitivem je metodou relativizace, znejištění, kterou z K. Čapka dobře známe. Těndrjakov, i když také on — stejně jako Dostojevskij a Čapek — hledá v chaosu světa pevný bod etického systému, se nebojí zírat do propasti a nezhazuje hroty: místo Čapkova úlevného gesta a lítosti nad zmarněním jedné z potenciálních životních drah preparuje lidské komplexy, rozevívá rány a nelítostně proniká do zasutých vrstev paměti.

A znovu se objevuje — stejně jako u Čapka — kromě science fiction satirická utopie — novela *Čisté vody Kitěže* (Čistyje vody Kiteža, 1986). Název díla naráží na starou ruskou legendu, respektive trs legend o bájném městě Kitěži, které se prý před útokem Tatarů skrylo ve vodách jezera Světlojar. V Těndrjakovově pojetí je Kitěž zakleté město, v němž se do života stavějí překážky, které si lidé postavili sami. Hodnoty tu vystupují jako pseudohodnoty, realita jako pseudorealita, lidé jako figurky a loutky.

Problémový trojúhelník Dostojevskij — Čapek — Těndrjakov se nejplněji realizuje v Těndrjakovově románu z pozůstalosti *Atentát na přeludy* (Pokušeníje na miraži, 1987) je oním dílem, v němž ruský autor sepnul v jeden celek problémové okruhy, témata, protikladnost idejí i žánrová hledání roztroušená po celé své tvorbě 50.— 80. let. Lidský rod teče jako proud. Kam? Jaké síly jej pohánějí? Jsme spoutanými otroky osudových sil, nebo máme možnost je nějak ovlivnit? Mučivé otázky bytí vždy vyvolávaly strach z budoucnosti. Pronikal na světlo v legendách o světové potopě, která pohrbí veškeré lidstvo, v přízracích Apokalypsy, v drsných kalkulacích Malthusových. A přestože životní aktivita lidí nad tímto strachem vítězila, obava o vlastní osud nezanikala a hádanky bytí nemučily o nic méně. Takto uvádí Těndrjakov svůj román,

který vychází opět z jednoduché, modelové situace. Stárnoucí fyzik Grjobin a skupina mladých lidí začnou na počítači modelovat dějiny: smyslem práce je „odstranění“ postavy Ježíše Krista a sledování dalšího vývoje. Zmizení legendární postavy bylo sice naprogramováno, ale počítač si ze získaných údajů tuto postavu znovu vytvořil. Proto se výzkumníci obracejí k druhé osobnosti raného křesťanství — k Pavlovi, který — jak známo — Ježíše nejprve pronásledoval, ale pak ho nejen následoval, ale jeho učení tak rozvinul, že se stalo univerzálním jevem. Zatímco Ježíš říká „Buďte jako děti“, Pavel vyzývá k práci („Kdo nepracuje, ať nejí“), dává filozofii otrokům i otrokářům. Znovu — na jiné úrovni — se reflektuje Legenda o Velikém inkvizitorovi z Bratrů Karamazovových: nelítostná srážka ideálu a reality, chleba a duchovna. Do práce početného týmu vstupuje každodennost: rozvrácené manželství Grjobinova syna, utrpení manželky a z vědomí se nořící příběh o Campanellovi, o němž autor mluví už v Třech posledních pytlech — fixní idea stárnoucího Těndrjakova. Od utopických projektů a experimentu s dějinami se starý fyzik obrací k slabé ruce svého vnuka, o něhož se nyní musí starat. Makrokosmos ústí do mikrokosmu, stejně jako u Čapka: vzpomeňme, jak se světové katalyzma ve Válce s mloky vrací k malému člověku, od něhož vzešlo; a právě zde se nachází onen zadrhnutý uzel — dialog dvou autorských „já“.

Čapkovo dílo vklíněné — poněkud laboratorně — mezi póly pragmatismu a ruské krajnosti — může tak být součástí řetězců a spojů, dvojic, trojúhelníků stmelovaných podobnou duchovní atmosférou, v nichž bychom deterministicky nehledali vlivy a nevytvářeli vyšší obsahové syntézy, ale sledovali složitý proces žánrového navazování. Tedy to, co se někdy nazývá „poetologická funkce umění“, nekonečná se vinoucí linie postupů, návratů, opakování, ohlížení, stagnací, krizí a katarzí, které potvrzují umění jako nezastupitelnou transcendenci.

3. Vývojový model žánru

(Ke genezi ruského románu)

Tradice národní kultury a literatury se promítají nejen do celkového charakteru žánrového systému určité národní literatury, ale také do vývojových řad jednotlivých žánrů. Ruský román nebyl vybrán náhodně. V jeho genezi se projevují jak autochtonní ruské modely, zejména folklórní žánry a byzantská tradice církevních žánrů, tak importované struktury západoevropské pronikající do Ruska nejsilněji od 18. století.

Ruská literatura jako celek se dostává do světa zvolna až v 19. století, i když Rusko jako takové a jeho jednotliví reprezentanti jsou středem pozornosti

již dřívě: ruský satirik, rodem Moldavan kníže Antioch Kantěmir působí sice od roku 1732 jako ruský vyslanec v Londýně a Paříži, ale jeho literární tvorba nepřesáhla tehdy hranice Ruské říše. I když spojení mezi Ruskem a střední a západní Evropou nepřestalo vlastně nikdy existovat, a to ani v době, které na Východě říkají „tatarské jho“, přesto lze pozorovat patrné oživení styků v souvislosti se vzestupem Moskvy, se „sbíráním ruských zemí“ a vytvářením ideologie „třetího Říma“. Vláda Petra I. připravovaná léty tzv. smuty na sklonku 16. a první třetině 17. století a jeho bezprostředními předchůdci znamenala kvalitativní průlom, který se promítl i do vytváření moderní ruské prózy včetně románu.

Zhruba sto let poté, co ruští autoři začali imitovat západní románové vzory, je již ruský román zralým útvarem se samostatným životem, takže proslulý francouzský diplomat Melchior de Vogüé může napsat své zakládající dílo *Ruský román*, jež vychází v nakladatelství Plon r. 1886. Je to jednak první komplexní dílo o ruském románu vůbec, jednak první seriózní a hluboký zahraniční ohlas na tento fenomén, který již stačil oslnit svět. Vikomt Eugène Melchior de Vogüé vyšel ze srovnávacího hlediska a řekněme rovnou ze stanoviska francouzského: v čem se vlastně liší výtvoři jemu dobře známých Rusů od Balzaca nebo Flauberta? Dochází k závěru, že je to především vizionářský, profetický charakter ruského románu. *Ruský román* je pozoruhodný ještě tím, že se zde autor snaží odhalit i domácí kořeny ruského románu a jako vůbec první jej neodvozuje zcela z napodobování západních vzorů. V kapitole o středověkých pramenech ruského románu najdeme zmínky o bylinách, Domostroji, o rozkolnické literatuře. Nicméně také on dochází k závěru, že skutečný román začíná v Rusku Puškinem — vše ostatní je pouhá předehra. Pro francouzskou tradici je ovšem důležitý I. S. Turgeněv, sám svou kulturou a životem víc než napůl Francouz, ale Vogüé si bedlivě všimá zejména jevů, které jsou pro Evropana extrémní: Tolstého a Dostojevského, přičemž rozbor *Bratří Karamazovových* patří k jádru knihy. V závěrečných pasážích zdůrazňuje, že Rusko, tato nová, pustá země, která si své děti budovala podle svého obrazu, má vlastní srdce a vlastní jazyk, její literatura dala světu podivuhodné příběhy a je melancholická stejně jako bolest, hudba nebo moře.

Chci touto připomínkou dnes již klasického díla zdůraznit, že právě tu byly položeny všechny základní otázky, které se ruského románu týkají a na řadu z nich se zde již odpovídá. Nelze ovšem posuzovat ruský román, jeho specifika a zvláštnosti jeho geneze, aniž bychom vyšli z obecné teorie románu a románové typologie. Omezíme se tu na několik autorů, pro něž je typické zdůrazňování typologie jako východiska žánrové teorie. Pohybujeme se pak v soukolí několika klíčových teoretiků, k nimž patří mj. György Lukács, Michail Bachtin, Anglosasové Percy Lubbock, Edwin Muir a E. M. Forster, a polozapomenutý Rus B. A. Grifcov, jehož *Teorie románu* vyšla roku 1927,

tedy dva roky po první verzi slavného díla Bachtinova. Nejvlivnější románové teorie lze z metodologického hlediska dělit na noetické, ontologické, jazykově komunikační apod., ale tyto kategorie jsou pro naše téma příliš obecné. Pro koncipování teorie románu je důležitější zkoumání geneze žánru: u G. Lukáče, stejně jako u M. Bachtina, je román funkční obdobou eposu, který se u Lukáče tvoří jako výsledek rozkladu eposu, zatímco u Bachtina jako reflexe mnohohlasosti společenského styku. Lubbock, Muir a Forster, pro něž je charakteristické odmítání filozofujícího a generalizujícího přístupu, vycházejí z empirické reality literárního textu, na níž je také založena jejich vlastní typologie. Zatímco v pojetí Lukáčově je román takřka filozofickou konstrukcí a podle Bachtina je dominantním žánrem, který si podrobuje jiné žánry, Grifcov bere román jako jeden z mnoha útvarů, jehož pozice v dějinách literatury je značně proměnlivá. Zatímco všichni tito teoretikové chápou antický původ románu jako axiom, Vadim Kožinov prosazoval v knize z 60. let *Zrození románu* sociologizující představu, podle níž je vznik románu spojen se zrodem a vzestupem měšťanstva. Svou pravdu má i E. M. Forster, který jako beletrista poznamenává, že díla označovaná jako román jsou často velmi odlišná a stěží bychom pro ně hledali společného jmenovatele. Nicméně — ať již vedeme počátek románu od antiky nebo od renesance — je tu patrné nejen vývojové přerušení, ale také permanentní navazování, jakási kontinuitně diskontinuitní linie, jako by román mnohokrát vznikl, zanikl a opět vznikl v jiných souvislostech, přitom však neztrácel paměť žánru projevující se ve formě žánrových reminiscencí a textového navazování. Z návrhů románové typologie, k nimž někteří teoretikové románu dospěli, vyplývá nejen diskontinuita a navazování románu jako takového, ale i jednotlivého románového díla, které se jakoby rodí znovu z jedné nebo několika výchozích struktur, žánrových podloží. Tyto typologie také ukazují na pluralitní charakter románových pramenů, jak se o nich ostatně v souvislosti s ruským románem zmiňuje Melchior de Vogüé. Ve 20. století se situace románu zkomplikovala, románový tvar se stal složitějším tím, že se, jak v přehledové studii z roku 1994 tvrdí Daniela Hodrová, vzdal (sám bych spíše řekl „částečně vzdal“) své mimetické funkce a uchyluje se k principu intertextuality ve spojitosti s nástupem postmodernismu, který souhrn motivů a postupů vyvěrajících z moderny zbavil modernistického univerzalizmu ve jménu plurality, diskontinuity, difference, partikularity, decentralizace apod. Současně však nelze pouštět ze zřetele to, co bylo řečeno o pluralitě románových pramenů. To se ostatně týká i intertextuality, která bývá pokládána za jeden z hlavních rysů románu 20. století; i když v jiné funkci a s menší měrou subjektivního uvědomění je vlastně stálým průvodcem románu.

Polarita cizích a domácích pramenů ruského románu je výraznější než v jiných národních literaturách: je to dáno rozparem domácího, především orál-

ního základu literatury a importovaných modelů z Byzance, které se sem dostávaly buď v řeckých originálech, nebo v překladu do církevní slovanštiny nebo církevní slovanštiny východoslovanské redakce přecházející do tzv. staroruštiny. Román na ruské půdě vznikal jednak autochtonně, tedy z pramenů, které vznikaly přímo v Rusku, resp. v Kyjevské Rusi, byť byly inspirovány z ciziny, v počátečním období zejména z Byzance nebo jiných slovanských zemí včetně Velké Moravy, Čech a Bulharska, jednak přímo z cizích zdrojů jejich imitací, „kopírováním“, převody a volnými překlady a parafrázemi. Podle jedněch vzniká ruský román de facto až v 18. století právě z tohoto pramene, tedy v období končícího klasicismu a počínajícího sentimentalismu — to tvrdí i medievalista D. S. Lichačov, který v staroruské literatuře nenachází nic, co by byť vzdáleně připomínalo román. Na druhé straně však nemůžeme pominout rozsáhlé epické vrstvy, lidovou epiku, jakou představují byliny, Slovo o pluku Igorově, pokud je ovšem pokládáme za pravé, hagiografie, kázání a poučení, vojenská povídka aj. Je zřejmé, že víceméně autochtonní prameny románu tu slábly, tu zase sílily, ale nikdy je nelze zcela eliminovat — román tedy vznikal vzájemným a postupným prolínáním domácí epiky, často i orální slovesnosti, a imitací cizích zdrojů.

Ve vývoji ruského románu se objevuje několik uzlových bodů, v nichž se dějí pokusy o románovou syntézu, tedy o scelení různorodých epických pramenů. První velkou syntézou je *Život protopopa Avvakuma jím samým napsaný* z let 1672–1675 vystavěný na bázi invertované hagiografie, v níž se protopop stylizuje do úlohy svatého mučedníka a vytváří vlastně jakousi ponornou autobiografii. Syntézy jako žánrové jednoduše však stejně nebylo dosaženo: jak prokázala Světlá Mathauserová, je dílo dichotomicky rozštěpeno jazykově a stylově ve dvě hodnotící roviny, a to tak podrobně, že tu svou axiologickou funkci mají i slovesné časy: zatímco aorist je spojen s věčností Avvakumových starověrců, perfektum implikuje dočasnost Nikonových reformátorů. Další vývojový uzel se utváří až v 18. století složitým navrstvováním nových struktur na model sentimentalistického epistulárního cestopisu: v jednodušší podobě u A. N. Radiščeva v *Cestě z Petrohradu do Moskvy* (1790), ve složitějším, stylotvorném tvaru v Karamzinových *Dopisech ruského cestovatele*.

Klíčovou úlohu ve vývoji ruského románu sehrál ovšem zpomalený a vlastně nedokončený proces sekularizace literatury: román byl jejím hlasatelem a hybatelem už tím, že dřívější žánry církevní literatury syntetizoval v jiné celky, přetvářel je a přizpůsoboval si je. Jinak řečeno: formálně sekularizace proběhla jako jinde, ale religiózní žánry nezmizely ani se neocitly in margine žánrového systému, ale staly se přímou součástí velké literatury, pronikly do ní zevnitř, ukryly se v ní, tvoříce vlastně její jádro: odtud také dodnes stále se opakující úvahy o náboženskosti ruské literatury.

V této atmosféře „velkého třesku“ vznikají v první třetině 19. století shluky různých románových typů, v nichž kromě tzv. dramatického románu se stále více prosazují **statické románové útvary jako kronika, etnografická povídka, deskriptivní román** apod. Neschopnost zcela syntetizovat domácí a cizí kořeny žánru, zvnějšku implantované romány období rokoka a sentimentalismu s pikareskně orientovanými povídkami, jako jsou **Povídka o Savvovi Grudcynovi a Povídka o Frolu Skobejevovi**, a současně postavení románu jako prosazovatele sekularizace v prostředí, kde se náboženská literatura vtělila do nově vznikajících děl, to vše vedlo k tomu, že román byl na ruské půdě *via facti*, nikdy však otevřeně, pocíťován jako kukaččí vejce, jako něco cizorodého, zvláštního, neorganického. Je to paradoxní jev, když si „uvědomíme význam ruského románu tzv. zlatého věku, díla Ivana Turgeněva, Lva Tolstého a Fjodora Dostojevského. Tento paradox je však zcela pochopitelný, když se na charakter ruského románu podíváme blíže.

Již *Život protopopa Avvakuma* je podivný invertováním klasické hagiografie: církevní žánr se jakoby mění ve světský, hagiografie se stává autobiografií, ale současně je v autobiografii skryta a přetváří ji — koneckonců toto dílo ruského 17. století je ve světové literatuře zcela ojedinělé svou stylizací a žánrovou artikulací. I v 18. století, kdy Rusové ve snaze přiblížit se Evropě imitují západoevropský román (Fjodor Emin, Nikolaj Emin), se v pozdější fázi objevují u Radiščeva a Karamzina pokusy „něco udělat“ s běžným modelem **sentimentalistického románu**: Radiščev kamufluje **sentimentalistickým cestopisem** politický pamflet, Karamzin syntetizuje sentimentální cestopisnost a epistulárnost v kulturologickou studii, která má v ruské literatuře vlastně zakládající jazykový a stylotvorný význam, nehledě na to, že jde *de facto* o první ruský obraz moderní spotřební společnosti.

Pojďme však ještě dál: slavný Puškinův *Evžen Oněgin* je podle samotného autora „románem ve verších“: již toto spojení je oxymóron vzhledem k tomu, že v té době byla existence románu zcela zřejmě spjata s prózou: souboj, který autor lyrickoepických, byronských, tedy básnických povídek, vede v samotném díle sám se sebou, jak zvažuje poezii a prózu, jak se nerad vzdává své výsadní pozice básníka a jak se s ironickými poznámkami stává romanopiscem, tato bolestná ambivalentnost je pro vstup románu na ruskou scénu příznačnější než walterscottovský román *Kapitánská dcerka*, do něhož Puškin skryl hořký problém pugačovského povstání a úlohu moci: i v onom modelovém napodobení Scottova Ivanhoea je mnoho ironie. **Román byl tehdy pocíťován jako něco podivného, neustáleného, něco v Rusku nepřipadného, současně však jako něco, čeho má a musí být dosaženo, jako ona kýžená meta, do níž se musí vtělit ruský duch.**

Jiný přístup projevil M. J. Lermontov v *Hrdinovi naší doby*, který se vnějškově podobá konfesím Alfreda de Musseta nebo Benjamina Constanta.

Plynulý tok monologu narušuje však složitou narativní strategií: román je skládkou autonomních novel s různými vypravěči a jeho struktura musela být složitě dešifrována. *Gogolovy Mrtvé duše* nesou onen „kukaččí“ rozpor již v úplném názvu *Dobrodružná putování Čičikovova aneb Mrtvé duše — Poéma*, tedy lyrickoepická báseň s narážkou na epiku příběhu a lyrické digrese, které tvoří ideové jádro románu s vrcholem na konci prvního dílu ve známé tirádě o Rusku-trojce.

Zde spočívají kořeny toho, že L. N. Tolstoj spěje ve *Vojně a míru* k eposu a své dílo odmítá nazvat románem a Dostojevskij vytváří román složitě z povídek, deskriptivních črt, hlubinných konfesí a směřuje ke kosmické, mnohohlasé vizi, ať již jeho romány nazveme dramatickými, ideologickými nebo polyfonními.

Ambivalentní vztah k románu, nutnost jeho radikální transformace se projevuje i později ve 20. století v modelech modernistického románu A. Bělého, v inspiraci eposem u M. Šolochova, v mytologických románech, jaké vytvářeli M. Bulgakov, V. Nabokov či později B. Pasternak. **Román pocítovaný jako určitá tvůrčí meta a současně jako žánr velmi obtížný, kluzký, nevypočitatelný a podivný — to vše vedlo k tomu, že se v Rusku nutně realizuje jako experiment, pokládá se za něco nehotového, co by mělo být předmětem uctívání i odstupu, ironie i vyostřeně individuálního přetvoření.** Snad tento paradox, ono věčné *odi et amo*, ona skrytá *Haßliebe* Rusů k románu, způsobila, že právě tento žánr Rusko nejvíce proslavil a že právě v něm se nejvíce zrcadlí tato země, její národ a jeho duše.

Veškerý náš dosavadní výklad směřuje k tomu, že ruský román je **heterogenní strukturou par excellence**, a to již svým dvojlohným původem — autochtonním z vlastního folklóru a z byzantské řecké tradice na straně jedné a ze západoevropských modelů rokokového a pikareskního románu na straně druhé. Román vznikl v celém světě stále znovu, rodil se, vyvíjel se, dočasně zanikal, znovu se rodil: na jedné straně začínal stále znovu, na straně druhé navazoval na poetiku, kterou si román vypracoval ve svém vývoji. Starořecký román, středověký román (rytířský epos), novověký pikareskní a psychologický román, románová epeje, mytologický román apod. tvoří jakoby samostatné cykly, které se nikde neprotínají, současně však na sebe přece jen navazují: cykličnost času se podobají starověký a středověký román, později i mytologický román, objevují se celé partie, které vycházejí z textových reminiscencí, jimiž se projevuje tzv. žánrová paměť. Heterogenita pramenů ruského románu se projevila i v pozdějším období v podobě typologické heterogenity. Jinak řečeno: román v Rusku i v průběhu 19. století vznikl různým způsobem, z různých zdrojů, často proměnou, vnitřní transformací jiných žánrů a žánrových seskupení. Jeho společným jmenovatelem je snaha o syntetičnost, sdružování, vytváření nadžánrového celku spojeného jedním nebo několika komponenty.

Charakteristickým příkladem této heterogenity ruského románu, která je překonávána „společnými jmenovateli“ literárního tvaru, je Puškinův „román ve verších“ *Evžen Oněgin* (1825–1830). A. S. Puškin začínal jako autor reflexivní a milostné lyriky (verše z lycea, *Ruslan i Ljudmila*), pak si osvojil dominantní žánr romantického básnictví — lyrickoepickou báseň (byronskou povídku, které Rusové říkali a říkají **poéma**). Později — po porážce děkabristického povstání, které zásadně změnilo politicko-mocenskou strukturu tehdejšího Ruska, a tedy i čtenářstvo (místo šlechtických salónů a almanachů vznikají časopisy, „tlusté žurnály“ pro byrokraci, policisty, vojáky, provinční statkáře a studenty) — přechází k próze, ale v ní imituje cizí vzory nebo si s jejími modely pohrává, aby tak dal najevo svůj odstup a nadhled. Proto je jeho skutečnou cestou k románu spíše *Evžen Oněgin*, román ve verších (contradictio in adiecto, neboť v té době byl román již vysloveně pocítován jako prozaický žánr), než *Kapitánská dcerka* nebo *Piková dáma* (spíše povídka) nemluvě o *Bělkinových povídkách*. **Boj o román** probíhá u Puškina nejen ve vrstvě metatextu — tedy explicitních digresivních úvah o tlaku prózy a o řemeslu romanopisectví a básnictví — ale především ve snaze překonat heterogenitu díla. Děje se to:

1. V samotném faktu vzniku románu z lyrickoepické (výpravné) básně.
2. Ve skutečnosti, že psát román a román ve verších je podstatný rozdíl: integrace lyriky do románu je provedena jen na povrchu, zcela viditelně, otevřeně, v hrubé podobě, čímž autor naznačuje, že se stále ještě nerozloučil s minulostí lyrického básníka.
3. V **polymorfnosti díla**: je zde jednoduchý syžet, ale také řada lyrických digresí, popis snu, text mající charakter deníkových zápisů, dva dopisy a cestopis.
4. V **narativní strategii** stavějící na vzdalování a přibližování autorského vypravěče a titulní postavy (autorský vypravěč a Oněgin se dokonce setkávají).
5. V **zrcadlové kompozici** díla (sever — jih, Oněgin — Lenskij, Olga — Taťjana, Petrohrad — ruský venkov — Moskva).
6. V **prostorové (sociologické a kulturní) šíři** („encyklopedie ruského života“): je tu celé Rusko v historické dimenzi.
7. V **časové syntéze**: minulost (historické reminiscence spjaté s válkou s Napoleonem, s postavou Napoleona, v 10. kapitole náznaky připravovaného spiknutí), přítomnost (milostný syžet), budoucnost (úvahy o budoucnosti Ruska, o budování nových dopravních spojů — vše s ironickým nadhledem, neboť Puškin již viděl odvrácenou stranu technologického pokroku).
8. **Všechny vrstvy vytvářejí spodní proud modelu životní dráhy**: autorský vypravěč se stylizuje do všech čtyř hlavních postav a odtud směřuje ke

smíření s tokem života, s lidskou smrtelností a pomíjivostí všeho živého: autor je dandy Oněgin, ale také idealistický romantik Lenskij, Rusko a lásku cítí jako Taťjana, ale oceňuje chlad rozumu a lhostejnost Olžinu. Nejvyšším románovým integračním okruhem je překonávání lidské smrtelnosti a pomíjivosti v tvorbě.

Puškinův Evžen Oněgin demonstuje vznikání románu na ruské půdě jako individuální akt: autor transformuje narativní báseň (poému, byronskou povídku) do nehotového románového tvaru. V Puškinově díle nejde o transformaci ojedinělou: také motivy rozpadu rozumu a šílenství působí tu jako katalyzátor žánrové restrukturační: jak již bylo uvedeno na jiném místě, například z romantické poémy vzniká deromantizující invertovaná poéma (*Cygany*, 1824), burleskní poéma se posouvá k psychologické povídce (*Domik v Kolomne*, 1830), historická óda k tragédii osobnosti (*Poltava*, 1829; *Mednyj vsadnik*, 1933), dramatická exempla se mění v existenciální tragédii (*Scena iz Fausta*, 1826; *Skupoj rycar'*, 1830; *Mocart i Sal'jeri*, 1830; *Kamennyj gost'*, 1830; *Pir vo vremja čumy*, 1830), scénická pohádka v metafyzickou tragédií proměny lidské duše (*Rusalka*, 1832). *Evžen Oněgin* překonává poematickou strukturu směřováním k románové celistvosti, totalitě a — to nejen prostorově, ale také, jak již bylo ukázáno, časově. Současně je v *Evženu Oněginovi* udržováno permanentní napětí poezie a prózy, básně a románu: přísná strofická výstavba (oněginská nebo puškinská strofa, která je variací alžbětinského sonetu wyatovského typu) je vnitřně parodována. Tajemné „vytečkovávání“ nemusí nutně znamenat zamlčené, „autocenzurované“ pasáže, ale jenom to, že strofická výstavba je již příliš těsná a mechanická, že se rozbíjí a rozevívá do „dálky svobodného románu“. Oscilace básně a románu je akcentována neustálým rozhovorem se čtenářem a digresemi, jež se týkají poezie a prózy, rozporu, který básníka trápí — chtěl by zůstat u poezie, ale tu mu „otrávil“ všepronikající, všeprostupující, všepohlcující a na všem cizopasící román. Nelze již setrvávat u básně poté, co se objevil tento žánr a nový čtenář, současně je to však smutné, neboť s všeprostupujícím románem mizí stará estetika lyricko-epické básně. Podstatnou součástí Evžena Oněgina je pak vnitřní zrcadlení těchto otázek v metatextových digresích. Ironicko-parodická a cizopasnická úloha románu je doložena v metaliterárnosti díla, ve více či méně skrytém uvádění cizího textu („Moj djadja samych čestnych pravil“ jako parafáze Krylovovy bajky atd.). *Evžen Oněgin* je symbolickým dokladem toho, jak složité a tíživé, jakoby proti vůli domácí literatury, román v Rusku vznikal, tedy v neustálém sporu, konfliktu jako akt reflektující objektivní situaci ruské literatury zvnějšku i zevnitř i jako akt subjektivní, individuálně kreativní povahy.

Hrdina naší doby (Geroj našego vremeni, 1839–1840) Michaila Jurjeviče Lermontova (1814–1841) vzniká na půdorysu konfesionálního románu, jaký psali například Alfred de Musset a Benjamin Constant. Zatímco stavba jejich

díla je jednovrstevnatá, jednosměrná ve smyslu individuální zповědi, Lermontov vytváří komplikovanou narativní strukturu: místo jednoho vypravěče je tu hierarchie vypravěčů, kteří spolu s vyprávěnými novelami vytvářejí gradaci tak, že směřují k pojetí vyššího člověka („nadčlověka“) a vyzývají osud a boha (*Fatalista*). Nejsou uspořádány chronologicky (fabulově), jak ukázal (v díle *Istorija ruskogo romana v dvuch tomach*, 1962) Boris Ejchenbaum (*Bela, Maksim Maksimyč, Žurnal Pečorina, Predislovije, Taman', Okončani-je žurnala Pečorina, Knjažna Meri, Fatalist*). Skládání románu z novel se ve vývoji ruského románu ještě mnohokrát zopakuje: částečně tak vznikají romány Leskovovy, Turgeněv skládá *Loucovy zápisky z fyziologických črt*, ve 20. století takto tvoří Isaak Babel *Rudou jízdu* (Konarmija, 1928).

Imitativní proud ruského románu, který v 18. století přichází ze západní Evropy (F. Emin, N. Emin), však pokračuje i v první třetině 19. století: inspirován polským romanopisectvím 18. století píše své ruské romány původně polský novinář a voják ruské a pak i Napoleonovy armády, pravděpodobně člen vilenského Towarzystwa Szubrawców, přítel děkabristy K. F. Rylejeva a diplomata a dramatika A. S. Gribojedova, později agent III. oddělení Kanceláře Jeho Veličenstva Mikuláše I., **Fadděj Venědiktovič Bulgarin** (1789–1859), častý objekt epigramů A. S. Puškina, který ho nazýval „Figljarin“ a předvedl ho v *Mozartovi a Salierim*. Fadděj Bulgarin — kromě toho, že měl copyright na Gribojedovovo Hoře z rozumu, vymyslel název „naturální škola“, stal se v podstatě jedním z inspirátorů originální ruské science fiction a skazové povídky, která se pak rozvinula u N. S. Leskova a v sovětských 20. letech (V. Kaverin, M. Zoščenko) — vytvořil tzv. mravně satirický román (nравственно-сатирический роман) *Ivan Vyžigin* (1829) a jeho volně pokračování *Petr Ivanovič Vyžigin* (1831). Spojení „mravně satirický“ pro označení žánru Ivana Vyžigina není překvapivé: oba póly se navzájem doplňují. Směřování k rovnováze, takřka k přesné balanci světla a stínů, jedovatého sarkasmu a cesty k dobru je základem Bulgarinova románu. Pikareskní princip ústící v kritiku společenských nešvarů nikdy neupadá do totální negace, ale vždy se snaží najít kladné postavy a budovat idylickou lokalitu. Svým líčením národnostně smíšené oblasti Ruska, Polska, Běloruska a Ukrajiny, klasicistickou poetikou jmen (Gologordovskij, Milovidin, Vorovatin) i základním patosem díla (směřování k idyle, osvícenská koncepce mravního růstu člověka) se stal významným předchůdcem N. V. Gogola a jeho *Mrtvých duší* — i když mnohem menším umělcem.

Mrtvé duše (Mertvyje duši, 1842) Nikolaje Vasiljeviče Gogola bývají pokládány za počátek ruského realismu, i když tkví ještě hluboce v klasicismu (jména postav jako nomen omen, časoprostorová neurčitost) a romantismu (lyrické digrese). Jak ukázaly některé novější výzkumy (J. Mann), dílo směřuje k oživení mechanického soukolí ruského života: Gogol jednak skrytě navazuje na Bulgarinovo didaktické líčení ruského života (Bulgarin byl již za

života prakticky vyobcován z ruské literatury a odkazovat na něho bylo pokládáno za velký morální prohřešek; i kniha *Istorija russkogo romana* z r. 1962 mu věnuje 10 stran, na nichž je dokazováno, jak je bezvýznamný), ale také na koncepci vzestupu člověka, jeho mravního zrání. V tomto smyslu dochází takřkajíc z druhé strany ke kritice soudobého stavu člověka a lidstva než Lermontov: zde lidská bytost naplňuje svou existenci rozvinutím schopností a přitom v pokoře před bohem, u Lermontova vyzývá boha romanticky na souboj. *Mrtvé duše* jsou invertovanou pikareskní strukturou, v níž se pícaro Čičikov stává nejprve odhalovatelem hrůzného Ruska jako země „mrtvých duší“ („duše“ jako nesmrtelná substance a „duše“ jako nevolník), ale současně jeho skryté síly, hrozivé velikosti a tajemnosti a pocituje vlastní prozření. Lidé v prvním dílu *Mrtvých duší* vlastně lidmi ještě nejsou: podobají se věcem (Korobočka), rostlinám (člověk jako tykev, dýně) nebo zvířatům a jejich fyziologii (prasecí rypáky, Nozdřov, Sobakevič, přežírání, nekultivované smrkání a plivání). Zde začíná linie, která pokračuje u Dostojevského (hmyz, apokalyptické zvíře v *Idiotovi*) a F. Kafky (*Proměna*). Gogol jako tvůrce románu je nový v tom, že se v *Mrtvých duších* postavy ani scenérie nemění, mění se jen pohled prostoupený prozřením — toto prozření „postihne“ román na samém konci. Spočívá v upnutí umělecké vize k utopickému obrazu velkého Ruska, jemuž z cesty ustupují jiné národy. Tato vize mění pohled na ruský svět a sugeruje jeho prosvětlení, vývoj k lepšímu („očistec“ ve fragmentu druhého dílu). Nemá dnes smyslu spekulovat, jak vypadal (by vypadal) třetí díl, v němž měl Gogol vytvořit podle Dantovy Božské komedie ruský ráj; podstatné je to, že vytvořil nový typ románu, který syntetizuje různé umělecké směry, literární rody, depsychologizuje a schematizuje postavy (postava-automat), ale neumrtvuje je — do pohybu je uvádí prozření vypravěče, respektive změna jeho hlediska („point of view“ H. Jamese).

V tomto smyslu je románová tvorba **Ivana Sergejeviče Turgeněva** tradičně evropská, vyrůstající z povídkového a novelistického tvaru a neustále se k němu vracějící. Trs jeho románů vzniká jakoby pod tlakem politické reality: Turgeněv — stejně jako jeho vrstevníci řazení k „naturální škole“ — vychází z fyziologické črty (physiologie) v Lovcových zápiscích (*Zapiski ochotnika*, souhrnně 1852), v novele *Rudin* (1856) a dospívá ke generačnímu románu *Otcové a děti* (*Otcy i děti*, 1862). Struktura fyziologické črty však prosvítá i zde, a totiž v poetice schematického protikladu, přičemž syntetičnost románu tento protiklad překonává, podobně jako **Ivan A. Gončarov** ve *Všedním příběhu* (*Obyčnovennaja istorija*, 1847). Turgeněvovy romány mají dynamickou strukturu, Gončarovovy dospívají k statickému modelu a k apoteóze klidu a pasivity (*Ob-lomov*, 1859) — nikoli nadarmo se o Gončarovovi mluví jako o novoklasicistovi (působení Winckelmannova pojetí řeckého umění). Dokonce i dynamický žánr cestopisu ve *Fregatě Palladě* (*Fregat Pallada*, 1858) je u Gončarova statickou,

deskriptivní strukturou. Jádrem Turgeněvových románů je naopak milostná zápleтка známá z francouzského románu, například ve *Šlechtickém hnězdě* (Dvorjanskoje gnezdo, 1859), i když jde o kronikový prostor, tedy přesně vymezenou lokalitu (ruská provincie, vesnický statek). Románům *Dym* (Dým, 1867) a *Novina* (Nov', 1876) se někdy říká „politické“: Turgeněv jimi vstoupil do okruhu, který vytvářely romány o „nových lidech“ (N. G. Černyševskij, A. V. Slepcev) a on sám (*Vpředvečer*, Nakanune, 1860) a „antinihilistické romány“. Tato díla reprezentují na ruské půdě model výchovného románu (Erziehungsroman): v románu o „nových lidech“ ideje přetvářejí člověka k lepšímu, v antinihilistickém románu tytéž ideje vedou člověka ke zlu, proti božímu řádu a tradici. Turgeněvův román je románem ideové deziluze: ideje ve střetu s realitou ztrácejí sílu, ukazuje se, že to jsou jen ušlechtilé přeludy.

V druhé polovině 19. století existují vedle sebe tři originální vyhraněné románové koncepce: N. S. Leskova, F. M. Dostojevského a L. N. Tolstého. **Nikolaj Semjonovič Leskov** (1831–1895) začal jako novinář a povídkář a současně se pokoušel vytvořit dramatický typ novely a románu; spolu s „cestovními povídkami“ *Lupič* (Razbojnik, 1862) a *Rýpal* (Jazvitel'nyj, 1863) vychází novela *Beran* (Ovcebyk, 1863) označovaná jako „povídka“ (rasskaz) a dvě novely s výrazně dramatickým syžetem — *Lady Macbeth mcenského újezdu* (Ledi Makbet Mcenskogo ujezda, 1865) a *Kalvárie* (Žitije odnoj baby, 1863, r. 1924 vyšlo pod názvem *Amur v lapotočkach* s podtitulem „Krest'janskij roman). V polovině 60. let dochází u Leskova k žánrovému zlomu: od dramatického románu postupuje k románové kronice (roman-chronika, romaničeskaja chronika) nebo ke skazu (Hrabákův termín „vyprávěnka“). Současně se však znovu pokouší o dramatický typ románu tzv. antinihilistického: *Není kam jít* (Nekuda, 1864), *Zneuznaní* (Obojdennyje, 1865) a *Na ostří nože* (Na nožach, 1870–71). I tyto romány se však vnitřně rozpadají na jednotlivé části podle lokalit a vytvářejí tak autonomní kroniky. V dějinách ruského románu je Leskov tvůrcem románové kroniky, statického, deskriptivního žánru s výrazným filozofickým podtextem, v němž navazoval na Rodinnou kroniku (Semejnaja chronika, 1856) S. T. Aksakova. Na přelomu 60.-70. let vznikají tři redakce kroniky *Služebníci chrámu* (Soborjane, 1872; první redakce se jmenovala Čajuščije dviženija vody, druhá Božedomy); *Dávné časy v Plodomasově* (Staryje gody v sele Plodomasove, 1869) vycházejí samostatně dříve a pak se stávají součástí Služebníků chrámu, naposledy vychází kronika *Zchudlý rod* (Zachudalyj rod, 1874, čes. jako Soumrak knížecího rodu). Románová kronika založená na prostorové pulsaci lokality a totality a chronologickém vedení děje integruje různé žánry a příběhy (pohádku, reminiscentní vyprávění, deník, portréty, skazy). Leskovova kronika je často rámcovaným skazem, ich-formou, která je rámcovaná „objektivním“ vyprávěním ve 3. osobě. Takto je koncipován *Očarováný poutník* (Očarovannyj strannik, 1873). Leskovovo tíhnutí

ke kronikové „stavebnici“ slovesných prvků vychází z jeho absence teleologického nazírání reality, z principu drobnohledu, výběru a hodnotové ambivalence. Součástí Leskovovy románové tvorby je neustálá oscilace mezi deskriptivní kronikou a pokusy o dramatický typ románu, která ústí v jednoduchém, často pohádkovém syžetu, rozsáhlé povídce nebo románovém fragmentu, jako jsou *Přelet sokola* (Sokolij perelet, 1883) a *Čertovští chlapci* (Čortovy kukly, 1890).

Zatímco Leskovovy románové stavby vyrůstají z artikulovaného vyprávění (skaz, rámcovaný skaz, kronikový skaz), jsou romány F. M. Dostojevského založeny na polyfonní (mnohohlasé) struktuře (Bachtin). Na počátku tvorby jsou povídky se sociálně psychologickým ponorem, který topos umělého města nad Něvou (déšť, vítr, sníh, bláto, mlha) činí součástí lidské deprese v povídkách *Chudí lidé* (Bednyje ljudi, 1846), *Dvojník* (Dvojník, 1846), *Pan Pocharčín* (Gospodin Procharčín, 1846), *Bytná* (Chozjajka, 1847), *Polzunkov* (1848) i v povídkách a novelách odkazujících svým názvem k tížádosti románu (*Roman v devjati pis'mach*, 1847; *Belyje noči*. Sentimental'nyj roman. Iz vospominanij Mečtatelja, 1848 — počáteční verze se jmenovala Peterburgskaja letopis'). Ke konci prvního období, které se uzavírá zatčením a odsouzením k smrti, jež je doslova v hodině dvanácté změněno na sibiřskou káznici, se Dostojevskij vyvíjí k extenzivnější epice (*Netočka Nezvanova*, 1849), v níž pak pokračuje ve středním pásu děl, která se blíží kronikové struktuře. Zatímco u Leskova je kronika funkcí skazové narace a její napětí spočívá v pulsaci lokality a totality, u Dostojevského jsou kronikové útvary přechodovým pásmem, které směřuje k nové syntéze v 60.— 80. letech. V *Malém hrdinovi* (Malen'kij geroj, publ. 1859, napsáno v Petropavlovské pevnosti r. 1849), *Strýčkově snu* (Djadjuškin son, 1859) se vyrovnává ve zdvojené reflexi s ranou tvorbou: v groteskních scénách vystupují postavy, které jsou absurdními vidinami postav jeho rané tvorby. F. M. Dostojevskij, milovník romantické intenzity, se načas stává tvůrcem extenzivních kronik, jejichž existence potvrzuje tezi, že kronikové útvary jsou vždy tvůrčí křížovatkou: od nich vede cesta k žánrové dezintegraci (Leskov) nebo k syntéze (Dostojevskij). Tento charakter mají kroniky *Vesnice Stěpančikovo a její obyvatelé* (Selo Stepančikovo i jego obitateli, 1859) a *Zápisky z Mrtvého domu* (Zapiski iz Mertvogo doma, 1860). Struktura této staticko-spaciální prózy tvoří podloží zralých románů. Tato extenzifikace intenzivní tvorby Dostojevského se dále diversifikuje publicistikou a satirou (*Skvernyj anekdot*, 1862; *Zimnije zametki o letnich upečatlenijach*, 1863). Zralý román počínaje *Zločinem a trestem* (Prestuplenije i nakazanije, 1866) a konče *Bratry Karamazovými* (Brat'ja Karamazovy, 1879–1881) se pohybuje od románu individuálního osudu (Zločin a trest, Idiot, Výrostek, Běsi) k románu nesmrtelnosti (Bratři Karamazovovi). Termín „polyfonie“, s nímž kdysi operoval M. Bachtin, je podstatou románu Dostojevského jen zčásti: je to disparátní, rozlehlá, intenzivně extenzivní struktura připomínající jak kroniku, tak pozdější

roman-fleuve, s několika dramatickými vrcholy, vsuvnými novelami (*Legenda o Velikém inkvizitorovi*) a panoramatem desítek postav, tedy to, čemu se někdy říká **totální román**. Úsilí o celistvost (totalitu) dosahuje u Dostojevského krajní meze: časová intenzita se prostupuje s prostorovou extenzitou, historickou hloubkou a kosmickou šíří: jejím předstupněm je již *Deník spisovatele* (Dnevník pisatelja, 1873, 1876–77, 1880–81).

Podle M. Bachtina je román **Lva Nikolajeviče Tolstého** naopak románem monologickým, v němž dominuje hlas jednoho vypravěčského vědomí, omniscientního vypravěče, zejména ve *Vojně a míru* (Vojna i mir, 1865–69). Tolstého románová totalita je tedy jiná než Dostojevského, má spíše epický než dramatický ráz; cesta k totalitě je u Tolstého cestou k eposu nové doby. V *Anně Kareninové* (Anna Karenina, 1875–1878) je tato celistvost již rozpojena ve dvě prostorové, etické a estetické entity. Třetí román L. Tolstého *Vzkříšení* (Voskresenje, 1899) vzniká dávno po velkém zlomu, kdy romanopisec vyhrocuje své estetické názory a jeho próza se oproštuje a zjednodušuje — *Vzkříšení* je v podstatě publicisticko-didaktický román odhalovacího typu (nikoli nepodobný modelu dnešní investigativní žurnalistiky — v USA vzniká na počátku 20. století, tedy ještě za života Tolstého, jako „muckraking“). Tradiční extenzivní epičnost Tolstého není však zdaleka tak jednoduchá: podle G. S. Morsona je Tolstého svět určován tzv. okrajovými faktory — hádanka dějin není obsažena v modelech a myšlenkových konstruktech, ale v banálních faktech, jejichž velikost zůstává při běžném nazírání skryta (hidden in plain view).

Rozměňování ruského románu do publicistiky je patrné od 90. let 19. století v souvislosti s nástupem moderny, která preferovala spíše poezii, drobnou prózu a drama. Román je v této době často polymorfní, jsou v něm rozlišitelné vrstvy a žánry — příkladem může být *Ostrov Sachalin* (Sachalin, 1893) **A. P. Čechova**, v němž najdeme vrstvy věcné a odborné literatury, dokumentu, etnografické črty, cestopisu a sociální analýzy (viz kap. II 2 C). Souběžně s tím se však objevuje „novorealismus“, tedy úsilí o novou věcnost, sociálně kritickou etudu spolu s romantickým střetem jedince a společnosti. Načas se dokonce objeví kronikové struktury — je tomu tak např. v tvorbě **Maxima Gorkého**, který se od *Fomy Gordějeva* (1899) přes kroniku *Městečko Okurov* (Gorodok Okurov, 1909) a hledačský *Život Matveje Kožemjakina* (Žizn' Matveja Kožemjakina, 1910–1911) dostává ke generační stavbě *Podniku Artamonových* (Delo Artamonovykh, 1925) a sáze *Život Klíma Samgina* (Žizn' Klíma Samgina, 1926–1936), již chtěl vytvořit protipól Bratrům Karamazovovým. Samostatnou kapitolou je modernistický experiment s románem (A. Bělyj) a nové návraty dokumentárnosti (A. Kuprin) a pikaresknosti. Vývoj románu v 19. a 20. století však zjevně ukazuje, že schematické představy oddělující tzv. klasické období či zlatý věk ruské literatury od moderny a avantgardy jsou umělé a neodpovídají skutečné evoluci románového tvaru.