

Pospíšil, Ivo

Šílenství a ruský "postmodernismus"

In: Pospíšil, Ivo. *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1995, pp. 109-114

ISBN 8021010835

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122684>

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.

XIII. Šílenství a ruský „postmodernismus“

Ačkoliv se motivy podivínství a „vystoupení z tohoto světa“ objevují v ruské próze 20.–30. let 20. století, například u A. Platonova (1899–1951) v novelách *Město Gradov* (Город Градов, 1927), *Čevengur* (Чевенгур, 1928–29), *Stavební jáma* (Котлован, 1929–30), J. Zamjatina (1884–1937) v novele *Ostrováné* (Островитяне, 1917), v povídce *Rybář duši* (Ловец человек, 1918) a zejména v antiutopickém románu *My* (Мы, 1920), nebo u M. Bulgakova (1894–1940) v tragikomických groteskně absurdních novelách *Osudná vejce* (Роковые яйца, 1925), *Psi srdce* (Собачье сердце, 1925) a románu ovlivněným gnósi *Mistr a Markétka* (Мастер и Маргарита, psáno 1928–1940, publ. 1966–67)¹, kde mají podobnou funkci jako u F. M. Dostojevského nebo A. P. Čechova – totiž tvořivou, budující most k „jiné zemi a jinému nebi“ – poněkud jinou funkci má podivínství a šílenství v dílech, která se v bývalém SSSR poprvé objevila na sklonku 60. let v samizdatu a souvisejí s tzv. ruským postmodernismem.

V roce 1993 se v městečku Ustron' v polských Beskydech konala konference *Postmodernismus v literatuře a kultuře zemi střední a východní Evropy*, kterou organizovala univerzita v Katowicích v čele s prof. Halinou Janaszek–Ivaničkovou, jež do polštiny přeložila brožuru utrechtského profesora Douwe W. Fokkemy.² Konference se zúčastnila řada vědců, mezi nimi Maria Valdes (Kanada), Abhai Maurya (Dillí), Tibor Žilka (Nitra), Nexhip Gami (Tirana), Viktorija Močalovová (Moskva) a další zahraniční účastníci, včetně dvou zástupců z Prahy a Brna, a také polští filozofové a sociologové. Účastníci se shodli na tom, že na Západě dosud panovalo všeobecné mínění, že postmodernismus je spojen s určitým konzumním standardem – toto sociologické pojetí vyvrací stav současných středoevropských a východoevropských literatur.³ H. Janaszek–Ivaničková nám v rozhovoru mimo jiné řekla: „Podle mne jde o nové vidění světa projevující se v pluralitě, ambivalenci, která má chaos dnešního světa za jeden ze způsobů jeho existence. Vzniká jako alternativa ke karteziánství, hegeliánství a marxismu, které byly zejména v našich zemích tradičně silné. Proto pokládáme studium postmoderních jevů v literaturách střední a východní Evropy za velmi důležité, neboť tyto jevy vznikaly často jako opoziční myšlenkové proudění.“⁴ Na konferenci bylo konstatováno, že hlavní, všeobecně uznávané znaky postmodernismu, totiž ambivalentnost, intertextovost a hodnotové znejistění, byly v literaturách střední a východní Evropy přítomné již v minulosti jako výraz odporu k názorové a ideologické unifikaci, že dokonce přímo v lůně těchto literatur byly odedávna výborné předpoklady pro tvorbu tohoto jevu, jak doložily zejména referáty o ruské, polské a české literatuře.⁵

V ruské literatuře dává postmoderním jevům širokou možnost uplatnění princip prae–post efektu: cizí inspirace tu jsou transformovány tak, že působí jako nedokonalejší originál a souběžně jako umělecký novotvar, deformace, která může být počátkem nového proudění.⁶ Prae–post efekt či prae–post paradox ruské literatury se ovšem nevyhnul ani moderně. Ruská moderna přenesla nové podněty „kopírované“ ze západní Evropy, současně však vědomě navázala na sociální rozměr ruského romantismu a realismu: právě ruská moderna a „stříbrný“ věk ruské literatury (tj. počátek 20. století) znamená také největší ocenění až „přecenění“ umělce. Podle některých údajů vychází kolem roku 1913 v Sankt–Pětěrburgu asi 1300 literárních periodik. Prae–post efekt se tu projevil s neobyčejnou silou. Ruská dekadence, ale zvláště ruský symbolismus a futurismus jsou svébytné jevy, v nichž se vlastní ruské autochtonní podloží silně projevilo: akméismus je již ryzím ruským projevem neoklasicistických tendencí první třetiny 20. století. Zvláštní společenská pozice umění a zejména literatury v Rusku je dána fenoménem tzv. petrohradské literatury. Jde o novou epochu spjatou se založením nové metropole Ruské říše (1703). Jejimi základními rysy byla západní orientace, příklon k reformám Petra I., v politice a ve společenské etiketě tendence k utilitarismu, v ekonomice k merkantilismu, v kultuře k imitaci západních vzorů. Právě v 18. století začíná v Rusku vznikat literární život, objevují se satirické časopisy (tento trend původně podporovala i literárně činná carevna Kateřina II., sama autorka a vydavatelka), již plněji sekularizovaná literatura přebírá řadu společenských funkcí, především informativní a všeobecně poznávací. V nitru ruského pojetí slova jako magie jsou i příčiny toho, že Rusové lehce přijali Hegelovu tezi o literatuře jako nejvyšším druhu umění (V. G. Bělinskij). S tím je spjata i určité přeceňování literatury a její politické důležitosti. Od Mikuláše I. se literaturou zabývala jeho tajná kancelář známá jako III. oddělení, po roce 1917 ovlivňovala literární komunikaci usnesení vládnoucí strany a politická policie: nikde v bývalých socialistických zemích nebylo literatuře věnováno tolik pozornosti jako v bývalém SSSR: pojem „petrohradská literatura“ je spjat právě s tímto hyperbolizovaným postavením literatury a literátů. Orgány literárního života byly časopisy, později almanachy a vzápětí zase časopisy, tzv. tlusté žurnály, publikující i rozsáhlé slovesné útvary. „Tlusté žurnály“ byly dominantním rysem ruské literární komunikace: poprvé zde vycházely povídky, romány, poémy, lyrika, na jejich stránkách se modeloval vývoj literatury. V širokém slova smyslu, tedy ve smyslu určitého literárního establishmentu a komunikace „tlustými žurnály“, lze k petrohradské literatuře vztáhnout i období po roce 1917, i když „Pitěr“ (pův. Sankt–Pětěrburg, od roku 1915 Petrograd, od roku 1924 Leningrad, nyní opět Sankt–Pětěrburg) přestal být hlavním městem a centrem literárního života. V 80. letech 20. století se však začíná tato situace měnit. Zatímco ještě v 60.–70. letech význam tlustých žurnálů (i po vynuceném odchodu A. Tvardovského z čas. *Novyj mir*) spíše vzrůstá (v roce 1969 zde například proběhla diskuse o slavjanofílech, která podpořila literární kurs tzv. vesnické prózy, v 70. letech se tu diskutuje o revolučních demokratech),

v 80. letech dochází ke změnám, když v polovině tohoto období padá ruská literatura do „perestrojkové pasti“. Na jedné straně význam tlustých žurnálů ještě vzrostl, neboť došlo k obecnému boomeru literatury, která byla puštěna z ideologického sevření, současně se však ve vlně publicistiky projevuje překotnost a křeč. Objevují se desítky děl, která dříve nesměla vyjít (возвращенная литература), například dosud v SSSR nezveřejněné prózy M. Bulgakova, A. Platonova, V. Grossmana, A. Bitova, A. Beka, A. Solženicyna, N. Gumiljova, B. Pasternaka, I. Brodského, A. Siňavského, G. Vladimova, M. Aldanova, současně se publikuje kritická poezie a próza „oficiálních“ autorů (V. Krupin, J. Tiunov, V. Solouchin, V. Rasputin, L. Gabyšev, D. Granin, J. Rybakov, A. Pristavkin, V. Těndrjakov, S. Zalygin. Č. Ajtmatov aj.). Nadměrné publikování „toho, co se nesmělo“ vedlo k výraznému omezení prostoru pro skutečně novou literaturu. A. Bitov se k tomu vyjádřil již v románu *Puškinův dům* (Пушкинский дом, sovětské vydání 1987), kde mluvil o „dojídání“ a „dofukování“ některých autorů, které půjde na úkor současné kultury. Jestliže před perestrojkou a katastrofkou byla úloha „tlustých žurnálů“ podlamována cenzurou a autocenzurou, v době perestrojky byla zcela eliminována jednosměrností publikací. Literární časopisy fakticky přestávaly fungovat jako prostředek živé literární komunikace a stávaly se zčásti literárním archívem, zčásti prostředkem politické diskuse. Zhroucení funkce „tlustých žurnálů“ jako základního prostředku literární komunikace v tzv. petrohradské literatuře považují jedni za katastrofu, druzí naopak za normální jev. Žádné věci v Rusku prý nebyly normální a nyní mají šanci se normálními stát. „Tlusté žurnály“ prožívají ekonomickou krizi, která navazuje na funkční kolaps z časů perestrojky. R. Marshová ve studii z roku 1993 se zamýšlí nad smrtí sovětské literatury a nad tím, zda má ruská literatura šanci přežít. Perestrojkový boom znamenal podle ní nejen nové informace, návrat dříve zakázaných děl, ale také hodnotový chaos a počátek dnešní krize. Ke konci perestrojky a na začátku katastrojky (1988–1990) byla již liberálně orientovaná díla odsouvána stranou (M. Šatrov, A. Solženicyn) a literatura podlehlá politice více než do roku 1985.

V situaci, kdy končila liberálnější vlna započatá roku 1956 a začalo období eufemisticky nazývané „stagnací“ (Brežněvova éra), objevují se první díla, jejichž poetika anticipovala postmodernismus – tzv. nová vlna prosycená pesimismem, skepsí a destrukcí. Autoři „nové vlny“ se demonstrativně zřikají ideologie a politiky, je jim cizí kazatelství, tvoří absurdní karikaturu světa (prozaici V. Pjecuch, J. Popov, T. Tolstaja, Viktor Jerofejev, Venědikt Jerofejev aj., básníci D. Prigov, A. Jeremenko, A. Parščikov aj.). Právě v „nové vlně“ se spatřuje počátek ruského postmodernismu. Vraťme se však k tomu, co jsme předtím nazvali prae-post efektem, tedy k situaci, kdy ruská literatura přebírá cizí model, ale působením autochtonního podloží jej vnitřně mění, takže výsledek působí jako nedokonalá, příliš surová podoba předlohy a současně jako rozrušený, rozbitý model, tedy tvar, který vznikl inovací. Na povrchu mají ruské texty, které bychom mohli označit za „postmoderní“, skutečně rysy hry, ambivalence, znejistění, absurdity

a metaliteratury, zejména poezie „nové vlny“ vytváří rozsáhlé koláže citátů připomínajících pop-art: jazyková rozmanitost, vnitřní parodičnost, hodnotová ambivalence mají postmoderní nádech. Souběžně se však v řadě těchto děl objevuje prolamování autochtonního podloží do zkonstruovaného postmoderního modelu.⁷ I když o tom někteří autoři píšou poměrně opatrně⁸, vzniká tu pojetí, kdy se normální stává nenormálním, kdy se hroutí mravní a hodnotový svět, který si člověk za staletí vytvořil. Hrdiny próz jsou narkomani, prostitutky v době blížící se apokalypsy; problém spočívá pouze v tom, zda tyto postavy a tato díla jsou předzvěstí konce světa, který jsme si zvykli nazývat „naším“, nebo zda naopak předvidají počátek nového světa, který je přede dveřmi a v němž tyto vlastnosti budou zcela normální a dokonce závazné. Z pozice starého světa židovsko-křesťanské morálky je étos „nové vlny“ nepřijatelný, krutý, bez víry, „šilený“: „И не случайно ‘новая’ литература обратила пристальное внимание на сам феномен дебильности. Нужно сказать, что юродствующее начало лежит в самой поэтике ‘новой волны’, сознательно идущей на снижение, опровержение общепринятого идеала. Отсюда пародия, бурлеск, ‘сдвинутость’, сюжетное и стилевое юродство как характерные признаки этой литературы.“⁹ V prózách T. Tolsté, Viktora Jerofejeva, Venědikta Jerofejeva, L. Petruševské, V. Narbikovové, J. Popova (*Душа патриота*, 1989) jsou šilenci živější než jiné postavy. Zdálo by se, že v ruské literatuře, která propadla dominanci eticko-didaktické funkce, je toto směřování k šilenství určitým vykořeněním a zvrácením – ale předchozí výklady prokázaly, že tyto rysy byly zcela běžné i dříve. To, co vypadá jako „nová vlna“, je v podstatě vyostřená koncentrace tradiční ruské apoteózy šilenství jako myšlení a tvorby. Na rozdíl od extatického šilenství Dostojevského nebo Čechova je šilenství „nové vlny“ temné a zoufalé, je spíše jen útekem před tímto světem než vstupem do nového vesmíru, který hledají hrdinové Dostojevského, Čechova nebo Grina.

Venědikt Jerofejev (1938–1990) v próze *Moskva–Petuški zpáteční* (*Москва–Петушки*, psáno 1970, oficiálně vydáno ve zkrácené časopisecké verzi 1988, 1989, knižně Prometej 1989, čes. Pragma, Praha 1992) rýsuje portrét ruského alkoholika. Vypravěčův svět je jakoby v oparu: cesta končí v Petuškách, kde je ve fantasmagorické scéně připomínající honičku sochy Petra Velikého na „malého ruského člověka“ Evžena z *Měděného jezdce* zabit šídlem nebo šroubovákem. Próza má věcnou rovinu, alkoholickou cestu naplněnou reminiscentním vyprávěním (alkoholické grafikony, typologie voňavek), ale také rovinu literární, filozofující, i když posunutou do recese. Je to travestie středověkých putování – místo očisty duše je tu však špina, bezvýchodnost a smrt. Na druhé straně je to také travestiijní alegorie lidského života od zrození k smrti, života, který je v absurdním světě odříznut od svého niterného smyslu. Na rozdíl od literatury, která kritizovala tzv. období stagnace, přichází Jerofejev s obecnější koncepcí světa jako nonsensu, neboť autor pustil do světa díla dějiny jako chaotickou spleť literatury, kultury, opilsti a absurdity. Život je hra, literatura je také hra bez zjevných pra-

videl; cestování vlakem je vnímáno jako literární žánr, báseň v próze i detektivka. Puškinové i Turgeněvové vystupují v opileckých řečech z příšeří dávných školních škamen a hrají si s námi – do vlaku Moskva – Petuški jako by nasedla celá ruská literatura: za několikerými ambivalentními clonami prosvítají recesisticko-alkoholickou cestou za smrtí nejen motivy lidských duchovních poutí, ale také prohnané oči šibala-pícaru a temné „kouty“ (угол) ruské přirozené (naturální) školy známé i z Dostojevského – a nakonec i ruský revoluční katechismus: Radiščevova *Cesta z Petrohradu do Moskvy* (Путешествие из Петербурга в Москву, 1790). Jerofejevův vypravěč jdoucí si pro smrt hrdě přijal nesmyslnost dějin a veškeré kulturní reálie se pohybují v ruletě jako falešné obrazy, které mají zastřít tragickou pravdu o lidské existenci.

Autorův jmenovec Viktor Jerofejev (roč. 1947), účastník proslulého almanachu *Metropol* (1979), v románu *Ruská krasavice* (Русская красавица, 1990, čes. 1992) uvádí zpověď sovětské prostitutky s příznačným jménem Irina Tarakanovová (таpакан = šváb), která se po vzoru pícar dostává až na sám vrchol společnosti, kde si užívá s privilegovanými vrstvami, i když se přirozeněji cítí s nezkušenými mladíky i se svou lesbickou přítelkyní – symbolický útěk na Kulikovo pole je svérázným „vystoupením“ z tohoto uzavřeného kruhu: šilenství je – podobně jako jinde – útekem ze špíny tohoto světa. Jestliže se dnes mluví v jistém smyslu o Jerofejevově antiruství, antitradičnosti a postsovětskosti (V. Novotný), je tyto názory třeba brát velmi rezervovaně: ani vulgarismy, líčení odpudivého prostředí a prodej lásky nesvědčí o totálním opuštění tradice – ostatně Irinino „zešilení“ a její dobrovolné spění od bohatých stolů k propasti je tradičně ruské.

Zatímco většina prozaických děl tzv. nové vlny „mapovala“ ještě sovětské nebo rané postsovětské období, někteří jiní autoři nacházeli prameny šilenství právě v chaosu posttotalitní společnosti, v níž se zklamali. Eldar Rjazanov v románu *Věštba* (Предвещание, Юность 1992, 1–2) reflektuje příběh tajemného rukopisu: magie a mystika tajemné novely, jejímž autorem je prý příslušník „prokleté generace“ 40.– 60. let, prolíná do samotného textu. Vypravěč – spisovatel, který v minulosti nahlas i potichu bojoval s diktaturou, prožívá nyní nejtěžší údobí svého života. Zemřela mu žena, vše, oč usiloval, se rozpadá vniveč, triumfuje diletantismus, podvod a násilí. Bez plynové pistole nelze vůbec vyjít z bytu, automobily se stávají hříčkou v rukou dovedných lupičů, rozpadají se zbytky morálních hodnot. V této tragické situaci, kdy Rusko opouští tisíce lidí, neboť „nejde už o emigraci, ale o evakuaci“, přichází vypravěč na stopu zavraždění svého otce. Tomu předchází věštba cikánky, podle níž má potkat svou femme fatale a do 24 hodin zemřít. A věštba se plní: doma se objevuje dvojník, vlastně on sám v mládí (pak se stává obětí atentátu), seznamuje se s osudovou ženou, ale smrti neujde: novelu pak dopisuje tajemná žena s rukopisem. *Věštba* je deziluzivní zpověď svobodomyšlného ruského intelektuála, který připravoval gласnost, ale dostal místo ní jen novou formu diktatury v rozpadající se zemi, kde v nesmyslných válkách teče krev. Rjazanovova poetika se podobá poetice „nové vlny“, ale přitom

z hlediska hodnot chce v tomto světě naopak uchovat tradici, kulturu (nezničitelný rukopis), lidský řád: spisovatelova láska s ním čeká dítě a závěrečné pasáže *Věšty* jsou tudíž plny naděje, neboť křivolaké cesty života musí pokračovat i uprostřed rozvratu a katastrof.

V tomto smyslu potvrzením chaosu ruské historie je próza **Vjačeslava Pjecucha** *Zakletá země* (Заколдованная страна, 1990), která se odehrává v roce 1983. V špinavém leningradském bytě, kde teče ze stropu voda a všude šustí švábi, se nad skleničkami lihoviny sklánějí dvě ženy, spisovatel, úřední odhadce a úřední ničitel hmyzu. K vášnivé a absurdní diskusi o ruských dějinách přispívá nejvíce spisovatel: úlohou Ruska je podle něho být pokusným králikem dějin.

V „postmodernistické“ nové vlně se kategorie šílenství stává zcela dominantní: na rozdíl od individuálního šílenství, od šílenství–prohlédnutí, šílenství–tunelu, jenž směřuje do nového vesmíru, je šílenství ruských „postmodernistů“ především šílenstvím dějin, dějinného chaosu, **jemuž se už člověk přestal bránit v rizikovém gestu: buď zahyne, nebo se naučí žít jinak a přijme svět zcela jiných hodnot.** Bude to ona „nová země a nové nebe“ z Janova zjevení (Apokalypsy), tedy svět boží a Kristův, nebo svět hada, draka, d'ábla, zla, svět nestvůr, které hrozí ve snech z podvědomí? Mircea Eliade se domníval, že v smrtelném ohrožení se lidstvo musí vrátit k „mýtu věčného návratu“ a přinutit se rezignovat na dějinné činy: „Můžeme právem předvídat, že čím bude hrůza z dějin větší, čím bude *existence* vlivem dějin *nejistější*, tím bude prestiž historismu menší. V okamžiku, kdy dějiny by mohly – což se zatím nepodařilo Kosmu, člověku ani náhodě – zničit celý lidský druh v jeho totalitě, byli bychom svědky zoufalé snahy zabránit *historickým událostem* pomocí nového začlenění lidských společenství do horizontu (umělého, protože nadiktovaného) archetypů a jejich opakování. Jinými slovy, není nepřipustné představit si nepřiliš vzdálenou epochu, v níž lidstvo, aby si zajistilo další život, bude nuceno zřici se dalšího ‘dělání dějin’ v tom smyslu, jak je začalo dělat po vytvoření prvních velkých říší, a spokojí se *opakováním* předepsaných archetypových gest a bude se snažit *zapomenout* na každé spontánní gesto jako bezvýznamné a nebezpečné, jako gesto, které by mohlo mít ‘historické’ důsledky.“¹⁰

„Šílenství“ nové vlny reflektuje dějinný chaos, ale jde mu v smrtelném gestu vstříc jako v „ruské ruletě“. Jako by nebylo už možné opakovat cyklické archetypy starověkých kultur, ani judaisticko–křesťanskou víru, k níž se obrací M. Eliade.