

Kšicová, Danuše

Cestami prózy

In: Kšicová, Danuše. *Od moderny k avantgardě : rusko-české paralely*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2007, pp. [43]-125

ISBN 9788021042711

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123675>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

II. CESTAMI PRÓZY



Dům I. S. Turgeněva v lázeňském městě Baden-Badenu, kde spisovatel žil v době francouzské komuny stejně jako rodina zpěvačky Pauliny Viardotové, jejíž usedlost byla s Turgeněvovou vilou spojena společnou parkovou zahradou. Do tohoto prostředí je umístěn román *Djym*. Foto autorka.

Poetika prózy, jež patří bezesporu k nejčtenějším útvarům, vyvolává zvláště v průběhu posledního století zvýšený zájem badatelů. Není třeba připomínat, jak významnou roli sehrálo zvláště v rusko-českém kontextu vzájemné propojení ruské formální školy s pražským strukturalismem, jejichž významní představitelé Roman Jakobson a René Wellek posléze zasáhli do vývoje filologických disciplin zvláště v euro-americkém kontextu. Dosah těchto metodologií byl přirozeně mnohem širší a jejich lví spár lze dodnes vysledovat v podtextu literárněvědných škol, jež na ně vědomě navazují, jako je sémiotika, ale i postupů zdánlivě antipodických, založených např. na dekonstrukci textu. Není proto divu, že za předchůdce dekonstruktivismu bývají označováni i M. M. Bachtin, objevitel polyfoničnosti a karnevalizace románových děl, či O. M. Frejdenbergová, jež analyzovala mýtický podtext antické kultury v souladu s myšlením C. Lévi-Straussa či M. Bachtina.¹ Z prací vydaných v meziválečném údobí v ČR dodnes neztratila svoji aktuálnost *Teorie prózy* Viktora Šklovského, stejně tak jako proslulý *Glejt (Ochrannaja gramota, 1931)* Borise Pasternaka. Pro tuto pozoruhodnou autobiografii je charakteristický avantgardní posun v poetice od metafory k metonymii, jak na to srovnáním Pasternaka s Majakovským upozorňuje v doslovu k témuž vydání R. Jakobson.² Z novějších prací o ruské modernistické próze lze jmenovat např. monografii S. P. Iljeva *Ruský symbolistický román*, věnovanou analýze rané románové tvorby Fjodora Sologuba, *Ohnivému andělovi* Valerije Brjusova a *Petrobradu* Andreje Bělého.³ Přehled nejdůležitějších prací o poetice je shrnut v úvodní kapitole nejvýznamnějšího současného kompendia o poetice české literatury 20. století *Na okraji chaosu*.⁴ Na rozdíl od tohoto záměrně systémově psaného díla, překračujícího rámec žánrů i prostoru, volím vzhledem ke genealogicky koncipovanému zadání princip historické poetiky. Práce je nesena snahou ukázat na modelu vytypovaných děl proces formování moderny a avantgardy.

Začátek evropské moderny se datuje polovinou sedmdesátých let 19. století, tedy dobou, kdy vznikaly poslední romány I. S. Turgeněva a F. M. Dostojevského. Nabízí se tak otázka, nakolik si zralá díla obou autorů všímají problémů, jež přinesl přelom století s jeho zásadním průlomem do etiky, filozofie a struktury uměleckých děl, na nichž se posléze utvářelo do značné míry nastupující 20. století. Předmětem analýzy se tak staly Turgeněvovy romány *Dým* a *Novina*, jež jsou srovnávány s *Bratry Karamazovovými* a s reprezentačními romány ruské moderny – *Stříbrným holubem* Andreje Bělého a s Arcybaševovým *Saninem*. K Arcybaševově próze s jejím zřetelně impresionistickým zájmem o propojení lidské psychiky s proměnami valérů přírody a veškerého okolního světa se vrací kapitola sledující základní existenciální problémy, vystupující do popředí v posledních okamžicích života. Proměny výpovědí jsou sledovány na povídkové tvorbě L. N. Tolstého,

1 V. P. Rudnev, *Slovar' kul'tury 20 veka*. M., Agraf 1997, 76.

2 V. Šklovskij, *Teorie prózy*. Praha, Melantrich 1933. Boris Pasternak, *Glejt*. Praha, Mánes 1935, přel. Svatava Pírková. R. Jakobson, *Kontury Glejtu*, tamt. 149–162.

3 S. P. Il'jev, *Ruskij simvolistskij roman*. Aspekty poetiki. Kijev, Lybid' 1991.

4 Daniela Hodrová a kolektiv, ... *na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst 2001, 7–19.

A. P. Čechova, M. D. Arcybaševa a L. Klímy, tohoto enfant terrible české literatury, který je zřetelnou spojnicí mezi modernou a avantgardou, stejně jako Alexej Remizov či Jaroslav Hašek.

Moderna a do jisté míry i avantgarda jsou spjaty s pronikavým historismem celého 19. století, na který roubují svoje inovované vidění světa. Modelovým autorem je v tomto směru D. S. Merežkovskij, který v historii hledal klíč k odpovědi na etické, filozofické i náboženské problémy své současnosti. Zvláště laskavě se mu podařilo zachytit dobu renesance, kterou pro něho reprezentují největší umělecké osobnosti Itálie Leonardo da Vinci a Michelangelo. Na konfliktu Petra I. a careviče Alexeje Merežkovskij analyzuje s neméně silným zaujetím turgeněvovský problém otců a synů.

Jakýmsi entré první poloviny 20. století, pronásledované revolucemi a světovými válkami, je kapitola o antiutopiích Valerie Brjusova, předjímajících do značné míry katastrofické scénáře naší současnosti. Beznaděj světa despotie je nutno vyvažovat. Tento úkol plnil vždy humor a groteska, na jejíž modernistický pošklebek reagovala po svém i avantgarda. Specifika ruského a českého humoru je lehce naznačena ve srovnávací sondě, vypínající se od pragmatismu a surrealismu až do postmoderny. Předmětem analýzy se tak postupně stává vedle Haška, Čapka a Hrabala významný představitel ruské avantgardy 20.-30. let Daniil Charms. Spojnice mezi modernou, avantgardou a postmodernou je demonstrována na díle výrazných reprezentantů ruské a české postmoderny, jako jsou Viktor Pelevin a Jiří Kratochvíl.

1. POETIKA BESEDY V TURGENĚVOVĚ ROMÁNĚ DÝM

Začátek evropské moderny se datuje polovinou sedmdesátých let 19. století, tedy dobou, kdy vznikaly poslední romány Turgeněva a Dostojevského. Nabízí se tak otázka, nakolik si zralá díla obou autorů všimají problémů, jež přinesl přelom století s jeho zásadním průlomem do etiky, filozofie a struktury uměleckých děl, na nichž se posléze utvářelo do značné míry nastupující 20. století. Za předejru ruské moderny lze pokládat poslední díla I. S. Turgeněva včetně dvou významných románů *Dým* a *Novina*, odlišujících se od tehdy vžitého románového tvaru celým souborem znaků, jež dráždily tehdejší kritiku. Obě díla byla proto neprávem pokládána za podstatně slabší než čtyři předchozí Turgeněvy romány.⁵ Určitou roli v tom bezesporu sehrál i autorův kritický tón, směřující do vlastních řad. Je charakteristické, že další vývoj dal Turgeněvovi za pravdu jak v odhadnutí situace společenské, tak poetologické. Nekonečnost prázdných rozhovorů, charakteristických pro *Dým*, znásobil později až do absurdity Maxim Gorkij v románu *Život Klíma Samgina* (1926–1936).

Užití dialogu v próze či poezii má dlouhou tradici. Již tvůrce znamenitých *Dialogů* Platón si uvědomoval, že je to prostředek, jímž lze čtenáře zaujmout mnohem více než prostým didaktickým výkladem. Antický vzor je patrný i v oblíbených středověkých disputacích o náboženských a filozofických problémech. Jejich struktura ovlivnila morfologii středověkých satir, jako byl např. spor dvou podobně chudých mladíků, chválících přednosti svého stavu v české skladbě ze 14. století *Podkoní a žák*. Dialogickou formu měly ostatně celé romány, jak je tomu v proslulém *Jakubu fatalistovi* Denise Diderota.

V Turgeněvově tvorbě můžeme sledovat užívání dialogu v nejrůznějších žánrech od rané poemy *Stěno* (1834), kterou napsal šestnáctiletý autor pod vlivem Byronovy mystérie *Manfred*. Žánru středověkých sporů je blízká jeho dialogizovaná poema *Rozhovor* (*Razgovor*, 1844), v níž se dostává do sporu jinoch s mnichem. Poprvé zde tak zaznívá generační konflikt, který se posléze stal námětem známého románu *Otcové a děti*.⁶

Počátkem čtyřicátých let Turgeněv napsal dva nezakončené úryvky her *Pokusění Svatého Antonína* (*Iskušenie Svyatogo Antonina*, 1842) a *Dvě sestry* (1844). Na Gogola navazují jeho humorné hříčky *Bez peněz* (*Bezdeněžje*, 1846) nebo *Rozhovor na blavní*

5 Ju. V. Mann, *Dva posledních romana Turgeneva*. I. S. Turgenev, Sobranije sočinienij, t. 4, M., Chud.lit. 1976, 433–479. Týž, *Dialektika chudožestvennogo obraza*. M., Sov. pis. 1987, 133–154. Oba romány bývají podceňovány i v současnosti. Srov. *Handbook of Russian Literature*. Ed. by V. Texas. New Haven and London, 489.

6 D. Kšicová, *Romantičeskije poemy I. S. Turgeneva*. Slavica 23, Debrecen 1986, 213–226. Táž, *Poěmy I. S. Turgeněva*. SP FF BU D 33, 1986, 45–53.

silnici (*Razgovor na bolšoj doroge*, 1850). Plný rozkvět Turgeněvy dramatické tvorby nastal, když se sblížil s rodinou francouzské zpěvačky španělského původu Poliny Viardotové. Láska k této nevšední ženě se stala pro spisovatele osudnou. Byl to zřejmě jeden z impulsů k vytvoření celé galerie „femmes fatales“, jež zasahují do života jeho mladých hrdinů. Za svého francouzského pobytu v letech 1848–1850 Turgeněv napsal deset her, o dalších víme z jeho korespondence a poznámek.⁷ Přestože v průběhu tří let napsal řadu zajímavých her a komedií, nestal se z něho dramatik, jehož hry by zaplňovaly hlediště. Nebyl mu nakloněn ani tisk, ani ředitelství carských divadel, takže autor na tento žánr posléze rezignoval.⁸ Místo her psal později hlavně libreta oper a operet pro Polinu Viardotovou. Jejich rukopisy jsou uloženy v pařížské Národní knihovně.⁹

Turgeněvův nesporný talent, jenž se projevil především v jeho nejznámějších hrách *Darmojeď* (*Nachlebnik*, 1848) a *Měsíc na venkově* (*Mesjac v derevne*, 1850), našel svůj specifický výraz v románě *Dým* (*Dym*, 1868). Nejde ovšem o dialogizovaný román. Dialogy jen lehce dokreslují různé stylisticky odlišené líčení besed, tvořících ústřední námět díla. Vědecká literatura již zhodnotila specifčnost poetiky posledních dvou Turgeněvových románů, nepochopených soudobou kritikou stejně jako tajemná nonrealistická linie jeho tvorby, jako byly *Přízraky* (*Prizraki*, 1863), *Faust* (1865), *Klára Miličová* (1882–83) či *Píseň vítězné lásky* (*Pesň toržestvujuščej ljubvi*, 1881).¹⁰ Ve zcela jiném světle se však tato díla ocitnou, srovnáme-li je s tehdejší francouzskou literaturou, s níž byl Turgeněv ve styku během celého svého života v zahraničí.¹¹

Budeme-li z tohoto hlediska číst román *Dým*, pak se stane zjevným, nakolik je v něm obsažen v transformované podobě znakový systém evropské romantiky. Je to patrné hned od prvních vět románu. Stačí si vzpomenout na úvodní část Hugova *Chrám Matky Boží v Paříži* (1831), abychom si uvědomili, že počátek *Dýmu* je s ním typologicky shodný. Dokumentárně přesné určení data počátku líčených událostí patřilo k charakteristickým rysům žánru fyziologie, u jejichž zrodu stál právě Viktor Hugo – autor anonymního díla *Poslední den odsouzeného* (*Le dernier jour d'un condamné*, 1829), které svou domnělou dokumentárností vzbudilo ve své době poprask. Téma kata – druhého nezbytného hráče popravy – pak podobným anonymním způsobem ve Francii zpopularizoval jiný posléze slavný autor – Honoré de Balzac, spoluautor dokumentární prózy o francouzské revo-

7 Jsou známy jejich názvy: *Ženich*, *Semnadcatyj*, *Nedorozumenije*, *Sudba*, *Drug doma*, *Vor*. Srov. Istotija ruskogo dramaticeskogo teatra. T. 4, 1846–1861. M., Iskusstvo, 1979, 99.

8 Tamtéž 98–113.

9 Jejich studiem se zabýval kanadský badatel česko-ukrajinského původu N. G. Žekulin. Srov. jeho knihu: *The Story of an Operetta: Le Dernier Sorcier by Pauline Viardot and Ivan Tourgenev*. Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik, Vol. 15, Munich, O. Wagner 1989. Rec. Richard Fresborn, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 69, No. 2, April 1991, 331.

10 Marina Ledkowski, *The Other Turgenev: from Romanticism to Symbolism*. Colloquium Slavicum. Beiträge zur Slavistik, Würzburg 1973. D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. O. c. 44–54.

11 D. Kšicová, *Básník něhy a lásky*. In: I. S. Turgeněv, *První láska a jiné povídky*. Praha, Mladá fronta 1986, 160–174.

luci, podepsané jménem tehdy známého pařížského kata Sansona.¹² První podnět k zájmu spisovatelů o podrobné studium člověka a světa, který jej obklopuje, však vzešel z díla vědeckého – z *Fyziologických fragmentů* (1775–78) švýcarského fyziologa J. C. Lavatera, které Turgeněv dobře znal a z něhož ve své tvorbě vycházel.¹³ Turgeněv v románě *Dým* mistrně kombinuje zdůrazňovanou dokumentárnost s poetikou karnevalu a tajemných masek. Syžet Turgeněvova románu je přirozeně značně odlišný od výrazně romantického díla Hugova. Většina besed, jichž se zúčastňuje jako nestranný pozorovatel mladý návštěvník lázní Baden-Badenu Litvinov, nabývá postupně téměř panoptikálního rázu. Děj *Chrámu matky Boží v Paříži* se začíná podrobným líčením dvojího svátku – církevní oslavy pokřtěných křesťanů a lidové veselice bláznů, kdy se pálily hranice a v budově Soudního dvora se hrály mystérie. Začátek románu *Dým* připomíná Wittlichovu charakteristiku moderního velkoměsta druhé poloviny 19. století, pro něž se stávalo charakteristické „hemžení lidí na veřejných prostranstvích“, které přineslo do umění snahu zachytit kontrast odcizeného prostředí a pocitu úzkosti osamělého pozorovatele.¹⁴ Turgeněv barvitě líčí množství lidí, shromažďujících se před známou restaurací, v parku při zvucích estrádní hudby nebo v sálech kasina. V pestrém kaleidoskopu se míjejí představitelé vysoké společnosti včetně bohaté ruské aristokracie i těch, kteří se snaží vzbudit dojem, že k ní rovněž patří. Již tady, v soustředěném pohledu na pestrou směsici panoptikálních postavíček, opatřených příslušně karikaturními jmény, jako byl vůdce šlechtické opozice kníže Kokó, proslulý svým výrokem, že princip vlastnictví je v Rusku otřesen, smíšek kněžna Zizi, uplakaná princezna Zozo, či kněžna Babette, v jejímž náručí, podobně jak tomu bylo u tisíce jiných dam v Evropě, zemřel Chopin, je patrné, že jde o vstupní část karnevalu. Podle Bachtina je nejdůležitějším momentem karnevalového obřadu volba krále a jeho závěrečné zbavení koruny.¹⁵ Tento ceremoniel zachovávají jak saturnálie, tak evropské karnevaly či svátky bláznů, tak jak je líčí V. Hugo. Kdo však hraje v románě *Dým* roli krále karnevalu, kolem něhož se soustřeďuje veškerý děj?

Badatelé, kteří se zabývali analýzou *Dýmu*, vesměs konstatovali, že v románě chybí hlavní hrdina, nebo upozorňovali na to, že jeho funkce je rozdvojena do dvou osob: mladého, hezkého, avšak nezralého Litvinova a stárnoucího, zanedbaného, zato však moudrého Potugina. Oba se zamilovali do téže osudové ženy Iriny, oba poznali hořkost rozčarování. Jejich postavení je však značně rozdílné. Zatímco Litvinov má všechny předpoklady k tomu, aby hrál roli prvního milovníka, schopného vzbudit lásku, Potugin je blízký Makaru Děvuškinovi z korespondenčního románu F. M. Dostojevského *Ubozí lidé* (*Bednyje ljudi*, 1845). Je to

12 K. Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha, Čs. spisovatel 1975, 118–124.

13 J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775–1778). Turgeněv se na Lavatera odvolává ve své recenzi překladu Goethova *Fausta* z pera M. Vrončenska. Srov. E. Heier, *Elements of Physiognomy and Pathognomy in the Works of I. S. Turgenev (Turgenev and Lavater)*. In: *Beiträge und Skizzen zum Werk Ivan Turgenevs*. Slavische Beiträge, B. 116, München, O. Sagner 1977, 7–52.

14 Petr Wittlich, *Umění a život. Doba secese*. Praha, Artia 1986, 75–86.

15 M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostojevskogo*. M., Chud. lit. 1972, 210. Dále viz citace v textu.

zachránce, který však současně pokorně plní všechny příkazy milované ženy. A je i nositelem názorů autora, jemuž je blízký jak věkem, tak málo záviděnlivou rolí muže, žijícího pouze v blízkosti své milované. Právě on dostane od Iriny úkol, aby k ní přivedl Litvinova, jehož pak později sám přesvědčí, aby upustil od riskantního činu. Mnohdy funguje jako *deux ex machina*.

Román začíná vstupem Litvinova do panoptikálního života ruských návštěvníků Baden-Badenu, kam jej přivádí karikaturní postavička Bambajeva, „který bloumal s povykem, avšak bez cíle po povrchu naší trpělivé matičky země.“¹⁶ Od okamžiku, kdy se Litvinov setkal s Bambajevem na lavičce baden-badenského parku, dostal se do podivného víru. Lidé, s nimiž se postupně setkává, jsou skryti za maskami a hrají své předem naučené role, takže často nabývají podoby voskových figurin, uváděných do chodu majitelem panoptika. Tak např. mladý švihák Vorošilov ožívá pouze při obědě, když může vyjadřovat vlastní názory „na rozmanité, takzvané otázky...Najednou ožil a zrovna se vyřítit kupředu jak bujný oř, směle a ostře vyrážel každou slabiku, každou hlásku jako zdatný kadet u závěrečné zkoušky a mocně, ale trhaně se rozháněl rukama. Každým okamžikem byl výřečnější, výbojnější a byl rád, že ho nikdo nepřerušuje; jako by obhajoval disertaci nebo měl přednášku. Jména nejpopulárnějších vědců s udáním roku narození anebo úmrtí každého z nich, názvy právě vyšlých brožur a vůbec jména, jména, jména se mu proudem řinula z úst a jemu samému působila nevýslovnou rozkoš, jak se mu to zračilo v planoucích očích“ (18). Přecházel z jedné disciplíny ke druhé, takže Litvinov marně uvažoval, čím se vlastně zabývá. „A tohle všechno z ničeho nic, bez nejmenšího podnětu, před cizími lidmi, v kavárně...“ (18). Setkání s Vorošilovem však bylo jen expozicí žánru besedy. Nejvýznamnější osobností mezi ruskými hosty Baden-Badenu byl jakýsi Gubarjov, jehož všichni pokládali za učence, neboť uměl mlčet a tvářit se jako skutečný odborník. Říkalo se o něm, že dokonce píše něco velmi významného. To on půjčoval Vorošilovovi všechny ty brožurky. V jeho apartmá se po večerech scházely střední vrstvy badenských hostů: studenti, důstojníci, nebohaté vdovy jako Suchačiková, jež se zabývala klepy a řešením ženské otázky s pomocí šicích strojů, které si měly podle jejího názoru pořídit všechny moderní ženy. Hovory těchto daumierovských postaviček jsou čím dál tím absurdnější, jejich tempo je stále rychlejší, takže se zdá, že jsou připoutány na kolotoči, jehož otáčení se stupňuje. V závěru rozhovor nabývá vlasteneckého rázu. Bambajev líčí budoucnost Ruska růžovými barvami. Jeho nadšení ruskou hudbou, doprovázené falešným zpěvem, vrcholí shodným rozhořčením nad stavem ruské literatury. Tehdy se v románu poprvé objevuje dým jako symbol prázdných řečí a jejich nositelů. Téhož prvního dne, který Litvinov strávil uprostřed nových známých, se mladík v noci seznamuje s Potuginem, který mu jeho nové známé přibližuje z poněkud jiné stránky. Dozví se, že dokonce ani klepna Suchačiková není tak zlá, protože dala poslední peníze svým dvěma chudým neteřím. Na podobné dobré vlastnosti Potugin upozorňuje i u některých jiných

16 I. S. Turgeněv, *Djym*. Přel. Tat'jana Hašková, Praha, Lidové nakladatelství 1983, 15. Dále viz citace v textu.

osob, s nimiž se Litvinov seznámil. Posléze však dodává: „...jsou to samí výborní lidé, ale výsledek se rovná nule. Přísady prvotřídní, ale pokrm není k jídlu“ (30). Poměrně dlouhý rozhovor, který vede Litvinov s Potuginem, je jedinou seriózní besedou v celém románě. V podstatě jde spíše o monolog, v němž se Potugin dotýká nejaktuálnějších problémů své doby: planého vlastenčení a nevyrovnaného vztahu Rusů k Západu, který buď příliš haní nebo nekriticky obdivují. Jako zapadník si všímá, nakolik je ruský pojem vlastenectví spjat s nedávno zrušeným nevolnictvím. Konstatuje, že v Rusku stále ještě všichni potřebují toho bárina, pána, který by se o ně staral. Některé myšlenky, jež Turgeněv vkládá do Potuginových úst, jsou aktuální i v dnešní době. Výš než národnost staví civilizaci, protože národnost a sláva „jsou cítit krví“.

K vykreslení prostředí raznočinců, jak se v Rusku říkalo nešlechtické vrstvě inteligence, se Turgeněv vrací ve dvou besedách, umístěných na nejvíce vyhrcoaná satirická místa románu, v nichž představuje vysokou ruskou aristokracii. Autor tak dosahuje svérázné gradace. Na pozadí těchto rozhovorů se totiž rozvíjí vnitřní drama hlavních protagonistů – Litvinova a Iriny. Folklorní doba tří dní, jež odděluje jejich první a druhé setkání, vyplňuje téma lázeňské nudy. Litvinova, jenž zůstal po setkání s Irinou doma, neustále navštěvují nečekání a nechtění hosté. Autor je charakterizuje odpovídajícím způsobem. O Piščalkinovi např. říká, že „neměl soupeře ani mezi mravně nanejvýš bezúhonnými lidmi, vyhlášenými mistry v daném oboru“ (70). Bezduchost ostatních vyjadřuje charakteristikou jejich řečí, které zjevně vedou především proto, že nemají co dělat. Všechny tyto scény jsou však jen výplní mezi dvěma nejdůležitějšími besedami mladých ruských generálů. První se odehrává při pikniku na horách. Litvinov se jí zúčastňuje nerad, poté co se poprvé setkal s Irinou, jež jej představila svému muži jako přítele z dětství. Toto první Litvinovovo setkání s vysokou aristokracií tvoří expozici. Účastníky besedy jsou mladí lidé, z nichž většina včetně přítomných dam nabývá opět tvářnosti loutek. Rozhovor je veden výhradně muži. Začíná se, jak je tomu u Turgeněva vždy, nic neříkajícími frázemi. Záhy se však tempo hovoru zrychluje, protože se soustřeďuje na problém v té době v Rusku zvláště palčivý – na postavení ruských šlechtických sídel po zrušení nevolnictví. V závěru se do konverzace vměšuje nešlechtic Litvinov, jehož popudil vyhraněný konservativismus generálů. Liberální pozici zastává jediný z přítomných, Irenin muž Ratmirov. Celá jeho kariéra je totiž založena na tom, jak dobře dovede poskytovat svoje služby vysokým kruhům společnosti. Liberálními názory naznačuje, že by se dobře mohl uplatnit ve vysoké politice. Za jeho elegancí se však skrývá schopnost vypořádat se s každým, zvláště pak s podřízeným protivníkem. Antipatie k nešlechtické inteligenci, především k žurnalistům a spisovatelům, je patrná ze všech projevů přítomných. Civilista Litvinov si uvědomuje svoje trapné postavení v dané společnosti a nemíní se již s Irinou setkat. Na Irinino přání však do jejich vztahu zasáhne Potugin a mladý muž se proti vlastní vůli dostává do víru událostí. Jestliže ještě při prvním setkání s generály je Litvinov schopen strážlivého a kritického úsudku, pak v další besedě se jeho postavení zcela mění. Třebaže se ocitá v téže společnosti, jen ještě rozmnožené o další panoptikální postavy včetně starých dam, je schopen

vnímat již jen Irenin půvab. Právě tato okolnost jej přiměje, aby zůstal déle než ostatní, třebaže autorův satirický tón dosahuje v této scéně svého vrcholu. Vše pohlcující láska zahaluje všechno, co by jej normálně popuzovalo – nepřijatelné politické názory i povýšené chování generálů. Podle pracovních poznámek, které si Turgeněv dělal na čistopise *Historie poručíka Jergunova (Istorija lejtnanta Jergunova)* autor doplňoval právě tyto části svého románu důležitými detaily. Doplnky se týkaly i tzv. „temného příběhu“, který byl příčinou přátelství mezi Irinou a Potuginem.¹⁷

Besedy tedy tvoří pozadí, na němž se rozvíjí milostná zápleтка. Charakter besed vypovídá posléze i svou strukturou o chování obou hlavních protagonistů. Jejich rozchod, který lze spojit se závěrem karnevalové hry, kdy je král zbavován koruny, je nezbytný, protože patří k zákonitostem karnevalu.

Beseda je obvykle provázena kulinářskými atributy. Turgeněv, jenž byl vynalézavý při líčení ženské a někdy i mužské krásy a dovedl citlivě vnímat přírodu, byl na rozdíl od Gogola velmi zdrženlivý při výběru a tím spíše popisu jídelníčku. Zdá se, že k jídlu byl Turgeněv zcela lhostejný. V celém románě se autor zmiňuje jen o mizerné zmrzlině, kterou si objednal unavený Litvinov po prvním rozhovoru s raznočinci. Spíše nalezneme zmínky o nápojích. Po výletu do hor Litvinov pije v restauraci, kam přicházejí na piknik generálové, kávu s mlékem. Potugin si dává za prvního rozhovoru s Litvinovem višňovou šťávu. Nešlechtická mládež pije během besedy pivo a kouří tabák. U aristokratů jako by jídlo ani neexistovalo. Při pikniku se pije jen pivo. Kulminací druhé generálské scény je rak, přinesený v syrovém stavu z kuchyně. Není však určen ke konzumaci, ale k vědeckému experimentu. Na rozdíl od Bazarovových lékařských pokusů v románě *Otcové a děti* se pokusné zvíře stává prostředkem satiry. Rak má totiž dokázat sílu spiritismu. Akce však končí fiaskem. Ani spiritista, ani znalec apokalypsy a talmudu raka nepřiměli k tomu, aby se vzpřímil. Podobně končí i všechno ostatní – květnaté fráze i nekonečně se větvcí trsy slov se mění v týž dým, který provází Litvinovův odjezd po nezdařeném románu s Irinou. Fakt, že se v podtextu románů skrývá struktura karnevalu, je potvrzen ještě jedním symbolem, který se dostává několikrát do popředí – karnevalovým defilé masek. Poprvé se vynořuje ve snu Litvinova, omámeného silnou vůní heliotropů, které se záhadně objevily v jeho pokoji. Když na chvíli zamhouří oči po bezesné noci, spatří průvod nových lázeňských známých: vidí Piščalkina, Bindasova i Bambajeva – všechny ty podivné postavy, které se tak snadno proměňují ve figuriny. Obdobná scéna se třikrát opakuje. Když k tomu dojde posléze i na nádraží v Heidelbergu, je dojem rozostřen natolik, že čtenář zůstává na pochybách, zda nejde o halucinační výjev. Kdyby se nejednalo o nezbytnou součást třetího aktu karnevalového obřadu, bylo by zcela nepochopitelné třetí Litvinovovo setkání s toutéž skupinou lázeňských hostů, k níž dochází v epilogu poté, co vystrízlivělý Litvinov, který se již stačil uklidnit, jede zpět za svou nevěstou. Cestou se zcela nečekaně setkává se svými bývalými známými, kteří se rovněž změnili. Věčně nadšený Bambajev

17 I. S. Turgeněv, *Voprosy biografii i tvorčestva*. L., Nauka 1982, 13–19.

zchudl a stal se sluhou Gugarjova, kterého z jakéhosi podivného důvodu všichni baden-badenští hosté pokládali za velmi moudrého člověka. Od jeho podivného bratra se Litvinov dozvěděl o ostatních: skandalista Bindasov zahynul ve rvačce, vdova Suchančikovová, kterou Gubarjov vyhnal, odjela z hoře v doprovodu dvou svých stoupenců do Portugalska. Podivný karnevalový král Litvinov, kterého si na počátku románu všichni předcházeli a který postupně přišel o všechno, čeho si dříve vážil, projde martyriem, aby si tak vykoupil nové štěstí. Scéna jeho setkání s Tat'janou připomíná návrat ztraceného syna: „... podala mu ruku. On však před ní padl na kolena. ... „Táňo,– opakoval, – Táňo! odpustila jsi mi, Táňo?“ V epilogu se dozvídáme také o osudu Iriny. Poté, co ztratila svou lásku, stala se z ní zlá královna. Kruh karnevalové hry se uzavřel. Stalo se tak v duchu Bachtinovy formule: „jeden život se skončil a druhý se počíná. Takové jsou všechny karnevalové symboly: je v nich buď perspektiva negace čili smrti, nebo jejich protikladu. Narození je těhotné smrtí a smrt novým zrozením“ (212).

Některými rysy své poetiky – ozvláštněním žánru besedy, groteskně panoptikálním viděním reality, začleněním charakteristických rysů karnevalové hry včetně maskování, proměnou postav v loutky, ovládané skrytým principálem a vůbec výraznou teatralizací pásma postav, jež mnohdy hrají hru, kterou se sami ve společnosti prezentovali a která se proto od nich očekává – tím vším, co bylo pro tehdejšího čtenáře vzdálené a těžce přijatelné, Turgeněvův *Djym* předchází stylizační postupy moderny.

2. I. S. TURGENĚV A F. M. DOSTOJEVSKIJ – PŘEDCHŮDCI MODERNY

Z celé řady inovačních procesů v dílech obou autorů (dekonstrukce románové formy, již Turgeněvova *Novina* [*Nov*, 1876] iniciovala pozdější rozvoj románu, polyfoničnost románů Dostojevského, jež v *Bratřech Karamazovových* [*Brat'ja Karamazovy*, 1880] dostihla svého vrcholu, problematiky etické, již si ve své pozoruhodné analýze hoře-neštěstí či zlého štěstí v komparaci se staroruskou tradicí povšimla v *Bratřech Karamazovových* Světlá Mathauserová¹⁸) zaměřím svoji pozornost na srovnání pásma problémových postav. Jsou to především bolestně hledající intelektuálové Aljoša Něždanov a Ivan Karamazov, které spojuje ztráta víry ve smysl života, jak to mistrovsky zformuloval Ivan Karamazov ve své poemě *Veliký inkvizitor*. V kolizi s přímočarostí prostředí, jež je obklopuje, hynou stejně jako Solovejčik z Arcybaševova *Svůdce* (*Sanin*, 1907) nebo Darjalskij z románu Andreje Bělého *Stříbrný holub* (*Serebrjanyj golub*, 1910). Ze základních existenciálních problémů, řešených těmito díly,¹⁹ i když v konfigurované podobě, volím téma lásky a smrti.²⁰

Snad nejméně vyostřeny jsou milostné kolize v Turgeněvově *Novině*, neustále se prolínající s politickou linií románu, jež svého času vyvolala bouřlivou kritickou reakci.²¹ Fiasko národnického hnutí a těžký osud radikálně smýšlející mládeže, jež se často dostávala do obdobných situací, jaké líčí Turgeněv, vyvolávaly dojem, že sám spisovatel se na národnickém hnutí nějak podílel. Aktuální tematika a nelítostné zobrazení různých vrstev ruské společnosti proto nadlouho zcela zastínily jiné nesporné klady románu. Již F. X. Šalda upozornil na to, že právě ty „nedostatky ...proti klasicistické tradici jsou vnitřně odůvodněny,... „špatná kompozice... neúměrné šero...jsou příznačné pro ideovou hodnotu jeho práce“.²² Šalda – překladatel a stoupenec hennequinovské estopsychologie tak zdůraznil, co tvoří první plán tajemné linie Turgeněvovy novelistiky,²³ vytvářející temné pozadí jeho

18 Světlá Mathauserová, *Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. (Kap. *Dostojevskij a zlé štěstí*). Praha, UK 1988, 77–88.

19 Problém žánrové specifikace ponechávám stranou, třebaže se názory rozcházejí např. při označení Turgeněvovy *Noviny*, jež bývá někdy pokládána za povídku, nebo *Stříbrného holuba*, pro něhož autor užil označení povídka, avšak běžně je považován za román.

20 M. M. Bachtin, *Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poetike*. In: M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*. M., Chud. lit. 1975, 347–348 n.

21 Srov. autorský komentář ve známé resumující *Předmluvě k románům*, 1880. In: I. S. Turgeněv, *Sočinenija*. T. 12. M.-L., Nauka 1966, 301-310. Tohoto vydání používám citací stránek v textu.

22 Srov. F. X. Šalda, *I. S. Turgeněv, Novina – Asja*. I. S. Turgeněv, *Djym a různé povídky*. In: *Týž, Kritické prózy*. Sv. 3, Praha 1950.

23 Srov. Marina Ledkowski, *The Other Turgenev: from Romanticism to Symbolism*. Colloquium Slavicum 2. Beiträge zur Slavistik, Würzburg 1973.

realistických románů. Narušení románové formy je spjato se sémantikou *Noviny*. Je to zvláště zřejmé v kategorii prostoru, jež se jako jarní vody rozlévá z Petrohradu do podmoskevské usedlosti a jejího okolí, do provinčního městečka i do nedaleké továrny. Všechna tato místa hrají v podstatě roli útočiště putujícího, či spíše bloudícího hrdiny Něždanova, prchajícího před sebou samým. Rozporuplné sociální postavení nemanželského syna bohatého šlechtice přivádí Něždanova mezi narodniky, jejichž politickým cílům vlastně nevěří. Také tento poslední z Turgeněvových „slabých“ hrdinů je odsouzen k smrti. Na rozdíl od Rudina, Insarova i Bazarova se však rozhodl pro dobrovolný odchod ze života. Téma sebeobětování, jež tak intenzivně zaznělo ve *Šlechtickém hnězdě* i v románě *V předvečer*, nabývá v *Novině* podoby, charakteristické spíše pro dvacáté než pro devatenácté století. Je spjato s psychickým problémem ztráty víry a vzniku skepticismu – téže slepé uličky, v níž se ocitl rovněž Ivan Karamazov. Z těžkých životních situací jsou schopni se dostat spíše lidé méně komplikovaní, jako jsou v *Novině* Marianna nebo Solomin. Turgeněv v něm našel ruskou obdobu Gončarovova Štolce. Je to postava podobně idealizovaná a poněkud zjednodušená. Solominův program postupných reformů vyvolal kritickou reakci Dostojevského.²⁴

Jakých podob tedy láska nabývá v *Novině*? Román začíná a končí v Petrohradě setkáním narodniky orientované mládeže. Předmětem jejich rozhovoru je Něždanov. Od prvního okamžiku se dozvídáme o jeho depresích. Plna stesku a nevyjasněných pocitů je i jeho láska k Marianě, s níž se sblížil díky stejnému politickému přesvědčení obou, jež je do značné míry určeno jejich nemanželským původem a z něho vyplývajícím nejasným sociálním postavením. Výsledkem je platonická láska, jež je již svou podstatou zbavena perspektivy. Paralelně je vykreslena láska neopětovaná. Takový je vztah Markelova k Marianně a Mašurinové k Něždanovovi. Třetí dvojicí je Marianna a Solomin, který dlouho miluje tajně a jednostranně. Přesto on jediný dosáhne svého cíle. Společenská nevyhnutelnost se u Marianny postupně mění v oddanost, jež je jen lehce naznačena v závěru románu. Civilní vyústění lásky Solomina k Marianně je umístěno do epilogu. Romanticky je v románě traktována nešťastná láska. Beznadějně zamilovaný Markelov záměrně hazarduje životem, touha dozvědět se o osudu milovaného muže přinutí uzavřenou mužatku Mašurinovou, aby se bavila s politicky zkompromitovaným Paklinem. (Román se tak prstencově uzavírá konfigurovaným rozhovorem posledních dvou představitelů zdecimovaného hnutí.) Něždanov, jenž vytušil, kdo jedině ho měl skutečně rád, vzpomíná v posledních okamžicích života právě na Mašurinovou. Ambivalentnost osobní a společenské roviny je všudypřítomná. Ztráta veškerých – společenských i osobních nadějí – dává románu onen odstín šedě, o němž mluvil Šalda. Takto je líčena i Něždanovova sebevražda pod starou jabloní, pokrytou suchým mechem, za jednotvárného hučení továrny. Strom, k němuž se uchyluje Něždanov v posledních okamžicích života, hraje v *Novině* stejně symbolickou roli, jako kámen v *Bratrech Karamazovových*. Oba atributy mají

24 N. F. Budagova, *Dostojevskij i Turgenen. Tvorčeskij dialog. Kap. Prodolženije spora. Intelligencija i narod*. L., Nauka 1987, 146–167.

ostatně týž mýtický podtext předkřesťanského i křesťanského původu. Jablň odedávna spjatá s kultem plodnosti, se v sepětí s neméně starobylym symbolem plodnosti – hadem, jenž takto figuruje ve všech mytologiích – je u raných křesťanů spojen se zapovězeným stromem poznání, který se stává příčinou prvního hříchu. Kámen – nezbytná součást magických obřadů – je v Novém Zákoně místem poslední modlitby Ježíše Krista na Olivové hoře. V kompozici obou románů mají tyto atributy anticipační roli. Starý strom v opuštěném sadu v bezprostřední blízkosti špinavého továrního traktu je pro Něždanova jediným útočištěm v jeho životě věčného tuláka. Význam kamene se v *Bratřech Karamazovových* postupně umocňuje. Z místa večerních procházek Sněgirjova s malým synkem se mění v symbol lásky a vzájemného pochopení, k nimž Aljoša vybízí děti při loučení po pohřbu Iljušečky. Skrytý paralelismus dvou protikladných světů odcizení a lásky, představovaných liniemi rodiny Karamazovových a Sněgirjovových, ústí v epilogu románu do jednoho řečiště. Není divu, že smířící roli hraje v románě „beránek boží“ Aljoša Karamazov, jenž plní funkci vrby stejně jako Silin – nepřítomný Něždanovův korespondent.

Při srovnání Turgeněva s Dostojevským ze sociologického a filozofického hlediska T. G. Masaryk zdůrazňuje jejich neobvyklou blízkost, aniž by pochopitelně zastíral příčiny jejich rozporů a obapolného napjatého vztahu.²⁵ V tvorbě obou autorů lze nalézt stejná témata, oba řeší obdobné sociální a psychologické problémy. V *Bratřech Karamazovových* např. vystává táž kolize otců a dětí, či přesněji otců a synů, protože vztah otců a dcer je jiný. Většina otců je do svých dcer zamilovaná, takže generační problém odpadá. Při svatbách mohou ovšem konflikty nabývat podoby žárlivosti, nebo mají podtext ekonomický či společenský. Dostojevskij, jehož talent byl někdy označován jako „krutý“,²⁶ vytvořil ve starém Karamazovi charakteristického antiotce. Jediný syn, k němuž se sice nezná, o něhož se však svým způsobem přece jen stará, je sluha Smerďakov. Podtextem této starostlivosti je ovšem vypočítavost. Po vyučení v Moskvě se ze Smerďakova stal výborný kuchař. Přesto však Dostojevskij nelíčí rozpad tradiční rodiny, jak jej zachytil Saltykov-Ščedrin. Bratři se mají rádi, vražda otce je pro ně těžkým traumatem.

Erotická láska má u Dostojevského zcela jinou podobu než je tomu u Turgeněva. Klasicistickým dilematem lásky a povinnosti, jež Turgeněv podobně jako Puškin vždy přísně dodržuje, se Dostojevskij vůbec nezabývá. Láska je u něj vždy spjata s vášní, proto je velmi často zbavena ušlechtilosti. Téměř všechny milostné páry jsou v *Bratřech Karamazovových* posedlí nenávisťnou láskou, takže drásají jeden druhého. Jedinou výjimkou je Aljoša Karamazov, jeho láska k Líze je však pouze ouverturou budoucí opery. Láska, vyvolaná něčí nečekanou ušlechtilostí jako výraz vděčnosti, se nemůže nikdy realizovat. Proto končí vztah Káti a Dmitrije naprostým fiaskem. Táž problematičká láska je charakteristická i pro evropskou modernu. Takové jsou erotické vztahy románových hrdinů Valerie Brjusova, zvláště v jeho značně autobiografickém *Ohnivém andělovi* (1908). Téměř shodnou

25 T. G. Masaryk, *Rusko a Evropa*. III, Praha 1996, Ústav T. G. Masaryka, 281–287.

26 Jde o Katkovovův termín, jehož někdy užíval i Turgeněv.

milostnou kolizi, k níž došlo v trojúhelníku Kateřina – Dmitrij – Grušenka, zobrazil Andrej Běljy ve *Stříbrném holubovi* (1909).²⁷ Petr Darjalskij, zasnoubený se stejnojmennou hrdinkou Kát'ou, je přes všechny zřejmé přednosti své nevěsty přitahován k vášnivě živočišné venkovance Matrjoně, jež jej uvede do zkázy. Historie Dmitrije a Grušenky je ovšem jiná. Mezi oběma protagonisty není natolik ostrý sociální a duchovní kontrast, jak je tomu v románě Bělého. Lexika i struktura jejich jazyka se nijak neliší. Na rozdíl od Dmitrije se Darjalskij ocitl nikoli v prostředí ruských kupců, nýbrž zaostalých mužiků. Obklopila jej táž tupá nevědomost a mstivost jako Něždanova na jeho cestě mezi lid.²⁸ Avšak na rozdíl od Něždanova, který se mohl vždy vrátit do svého konspirativního bytu, Darjalskij nemá útočiště nikde. Je odsouzen stejně jako Dmitrij, o jehož osudu rozhodli stejní muži, kteří o čtvrt století později zuřivě ubili k smrti Darjalského, jenž nesplnil jejich naděje. Místo kláštera a mnichů v čele s nejmávanějším z nich Zosimou Běljy zobrazuje seabemrskáčské prostředí sekty „chlystů“. Nelítostnost nastupujícího 20. století otevírá prostor jazykovému a etickému naturalismu. Svět nabývá absurdní podoby, Běljy razí cestu Franzi Kafkovi.

Mezi *Novinou* a *Bratry Karamazovými* lze nalézt i další shody. Nemanželský původ byl v 19. stol. vždy těžkým traumatem, zvláště byl-li provázen problémy sociálními. V Něždanovovi to vyvolalo zvýšenou citlivost a nejistotu, ve Smerďakovovi lstivost a krutost. Něždanova spojuje s Ivanem Karamazovovem depresivní pocit rozdvojenosti, jež oba přivedl do záhuby. Oba mají básnické nadání. Něždanov píše verše. Jeho báseň připomínající Lermontovův *Sen* (*Son*, 1841), v němž je předpověď vlastní smrti, má v románě anticipující úlohu. Proslulá poema Ivana Karamazova *Veliký inkvizitor* má klíčový význam nejen v románě *Bratři Karamazovovi*, ale v celém filozofickém systému Dostojevského. Jeho analýzou se zabývali mnozí přední ruští i zahraniční filozofové a estetikové.²⁹ S poetikou moderny *Velkého inkvizitora* spojuje řada fenomenů:

1. Exotické místo děje – španělská Sevilla – navazuje na oblibu jihu v evropském i ruském romantismu a anticipuje tutéž orientaci ruské moderny (srov. Byronova *Dona Juana*, Lermotovovu hru *Španěle*, román D. S. Merežkovského *Leonardo da Vinci* a řadu jeho novel.³⁰

27 Vztahu A. Bělého k dílu Dostojevského je věnována obsáhlá literatura, částečně citovaná ve stati A. V. Lavrova *Dostojevskij v tvorčeském soznanii Andreja Belogo (1900-je gody)*. In.: *Andrej Belyj. Problemy tvorčestva. Stat'ji. Vospominanija. Publikacii*. M., Sov. pis. 1988, 131–150. Zatímco Lavrov v citovaném článku analyzuje především estetické názory Bělého, vyjádřené v jeho esejích, známý znalec „stříbrného“ období ruské literatury L. K. Dolgopolov analyzuje román *Petrobrad* především z filozofického hlediska. Srov.: *Dostojevskij. Materialy i issledovanija*. L., Nauka 1976, 217–224.

28 Analogie mezi pobytem Darjalského na venkově a misí ruských narodníků jsou shledávány v analýzách románu A. Bělého. Srov. Nikolaj Utechin, *Predvozvestnik buduščego*. Predislovije k romanu *Serebrjanyj golub'*. M., Sovremennik 1990, 3–30.

29 V. V. Rozanov, *Legenda o velikom inkvizitore F. M. Dostojevskogo*. M., Respublika 1996, 7–135. *Velký inkvizitor. Nad textem F. M. Dostojevského*. V. S. Solovjov, V. V. Rozanov, K. N. Leont'jev, S. N. Bulgakov, N. A. Berďajev, S. I. Frank, N. O. Losskij. Velehrad, Velehrad-Roma 2000. N. O. Losskij, *Bog i mirovoje zlo*. Moskva, Terra–Kněžnyj klub, Respublika 1999, 216–222 aj.

30 D. Kšicova, *Ital'janskoje Vozroždenije v tvorčestve D. S. Merežkovskogo*. LH V, 1998, 110–121.

2. Téma inkvizice a inkvizitorů jako symbol beztrestného násilí, potlačujícího jakýkoli projev samostatného myšlení či jednání (srov. týž román D. S. Merežkovského, román V. Ja. Brjusova *Ohnivý anděl* aj.).

3. Návrat Ježíše Krista na zemi, jenž by vedl k jeho novému ukřižování (srov. obliba křesťanské tematiky v poezii ruské moderny, především u Bloka a Bělého, nový výklad Svaté Trojice u D. S. Merežkovského aj.).

4. Téma vězení a nevinně zavřených lidí (novelistika V. Brjusova, např. *Podzemní obydlí – Podzemnoje žilišče*, román L. N. Tolského *Vzkříšení* a řada děl celého 20. stol. až po Solženicynův *Archipelag gulag*.)

5. Filozofická hloubka poemy, analýza kategorie svobody. Podle inkvizitorových slov nikdy nebylo a není „pro člověka a lidskou společnost nic tak nesnesitelného jako je svoboda“, proti Kristovu upozornění, že „nejen chlebem je člověk živ“, inkvizitor namítá, že právě „ve jménu tohoto pozemského chleba proti němu povstane duch země... a zvítězí nad ním“. Jedinou odpovědí na tato tvrzení inkvizitora je Kristovo mlčení a políbek na stařecká inkvizitorova ústa. Mlčení je typický projev poetiky romantismu (srov. E. A. Poe, *Mlčení*, 1837, F. I. Ťutčev, *Silentium*, 1829) i symbolismu, podle něhož je mlčení významnější než jakákoli slova (srov. estetika a poezie K. D. Balmonta, ³¹ Brjusovovo psychodrama *Tajemný host* (*Putnik*, 1910–11)).³² Přínos Dostojevského k filozofii svobody lze vyjádřit slovy českého filozofa Václava Černého, jenž Dostojevského – předchůdce existencialismu – srovnával s A. Bergsonem. Podobně jako Dmitrij Čyževskij³³ Černý pokládá Dostojevského za antropocentristu a antropologa, pro něhož je problémem jen člověk, nikoli Bůh, protože Bůh není problematický. Hrdinové Dostojevského „žijí jen jeden problém...svobodu. Svobodu čili volbu Krista nebo Antikrista v sobě. ...Svoboda víry znamená i svobodu nevěřit.“³⁴ Přílišný negativismus je však zhoubný. Zahubil i tvůrce Velikého inkvizitora Ivana Karamazova, jehož postihl osud velkých myslitelů, jako byl Nietzsche.

Paralelu mezi *Novinou* a *Bratry Karamazovými* nalezneme i v použitém tématu sebevraždy, jež byla od 70. let 19. století natolik rozšířená, že vyvolala rozhořčenou reakci T. G. Masaryka (srov. jeho knihu *Sebevražda*, 1881). Křivka sebevražd však ke konci století sílí, aby pak v Rusku vyvolala v letech kolem revoluce r. 1905 celou epidemii. V atmosféře otevřené společnosti se o problematiku sebevražd začal zajímat tisk. Bezprostředním popudem byla skutečnost, že mnozí sebevrahové adresovali svá poslední slova veřejnosti.³⁵ Problém sebevražd byl však aktuální již za života Turgeněva a Dostojevského. V roce jeho úmrtí T. G. Masaryk vydal

31 Eric Metz, *Tišina i molčanie v rannem tvorčestve K. D. Bal'monta*. Slavica Candensia 30, 2003, 59–75.

32 Srov. *Dramatika ruského symbolismu*. I. K. D. Balmont, V. Ja. Brjusov. Brno, MU 2001. V českém překladu D. Kšicové, Valerij Brjusov, *Tajemný host*. Tvar 2002, 7, s. 12–13; Táž a Pavel Klein, *Dramatika ruského symbolismu*. III. *Malé hry o lásce*. A. A. Blok, V. Ja. Brjusov. Brno, MU 2004.

33 D. Čyževskij, *Dostojevskij – psycholog*. In: Dostojevskij. Sborník statí k padesátému výročí jeho smrti. Praha, Melantrich 1931, 25–41.

34 Václav Černý, *První sešit o existencialismu*. Praha, V. Petr 1948, 21–24.

35 Irina Paperno, *Samoubijstvo kak kul'turnyj institut*. M., Novoje literaturnoje obozrenije 1999, 143 n. Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1992.

polemicky vyostřenou sociologickou sondu *Sebevražda* (1881), ostře toto krajní řešení odsuzující. Pro Turgeněva se téma smrti stalo aktuálním zvláště v posledních letech života, kdy otevřeně přiznává, že se svého odchodu bojí.³⁶ S tématem nepřirozené smrti souvisí pojetí dobra a zla, v němž se Turgeněv s Dostojevským rozcházejí. Zatímco Turgeněv spojuje zločin se světem lidí, Dostojevskij v něm vidí hřích, namířený proti Bohu. Sebevražda se u mnoha jeho hrdinů spojuje s vraždou.³⁷ Turgeněv pokládá sebevraždu za projev slabosti, bezvýchodné situace, v níž se ocitl člověk, jenž ztratil víru v sebe sama.³⁸ To je příčinou Něždanovovy smrti. Tento model je charakteristický i pro modernu, v níž se střídají dva protipóly – hedonismus a naprostá beznaděj jako projevy téhož maximalismu. V tomto směru je charakteristický Arcybaševův *Sanin* (1907), jenž ve své době vyvolal bouřlivou polemiku a několikrát vydání románu.³⁹ Dodnes tento román zůstal Arcybaševovým nejoblíbenějším dílem. S Turgeněvovou *Novinou* jej spojuje politická minulost několika postav včetně Sanina. V provinčním městečku se politicky nespolehliví mladíci ocitli poté, co jejich odbojná činnost ztroskotala. Ztráta životního cíle a bezvýchodné postavení tak přivádí k sebevraždě revolučního agitátora Jurije Svazoviče i židovského intelektuála Solovějčika. Rozčarování z politické činnosti spojuje Něždanova s hlavní postavou románu Saninem, který je ovšem na rozdíl od romantika Něždanova strýzlivým pragmatikem. Jeho řešení erotických konfliktů odpovídá spíše stylu jednadvacátého než začátku dvacátého století. Proto byl tento hrdina tak těžce přijatelný ve své době. S Ivanem Karamazovem jej spojuje programní nihilismus, který se odrazil i v obdobném řešení erotických situací. Milostného vzplanutí jsou oba schopni pouze v bezprostředním kontaktu s ženami, jež je přitahují. Jakmile vystoupí z magického kruhu okouzlení, stávají se z nich opět racionalisté. Snad je to ovlivněno i skutečností, že oba prožili dětství a mládí bez rodičovské péče a lásky. Mezi oběma hrdiny jsou však i zásadní rozdíly. Od bohorovného Sanina se Ivan Karamazov liší tím, jak bolestně prožívá všechny etické i filozofické problémy, jež mu posléze přinášejí záhubu. Přesto, že to jsou prakticky vrstevníci, Sanin je na rozdíl od Ivana Karamazova již zcela dospělý. Tak by asi vypadal po vyléčení Ivan Karamazov. Shody bychom našli i v tématu sebevraždy dvou negativních hrdinů obou románů – Smerďakova a Svazoviče. Třebaže příčiny jejich rozhodnutí pro toto radikální řešení byly rozdílné, oba se ocitli v jámě, kterou chystali pro druhé.

S Turgeněvovým dílem však spojuje Sanina i samo jméno hlavního hrdiny, které autor použil ve funkci incipitu. Srovnáme-li Arcybaševova hrdinu se stejnojmennou postavou z pozdní Turgeněvovy novely *Jarní vody* (1872), napsanou jen

36 T. G. Masaryk, *Rusko a Evropa*, III., Praha, Ústav T. G. Masaryka, 1996.

37 Srov. Robert L. Belnep, *Struktura Bratřev Karamazovyh*. SPb., Akademičeskij projekt 1997, 44–54.

38 T. G. Masaryk, *Rusko a Evropa*, III. o. c. 281–287. Tématem sebevraždy u Dostojevského se podrobně zabývá rovněž německý filozof Reinhard Laut v monografii *Filosofija Dostojevskogo v sistematičeskom izložženii*. M., Respublika 1996, zvláště v kap. *Samobijstvo*, 257–266.

39 V SSSR nebyl *Sanin* vydáván. Od 90. let bývá zařazován i do školních programů. Srov. M. P. Arcybašev, *Naš tretij klad*. M., Škola-Press 1996. O tom viz předmluvu k danému vydání: Timofej Prokopov, *Vozvraščenie Michaila Arcybaševa*, 5–24.

čtyři roky před románem *Novina* (1876), zjistíme, že je spojuje nejen shodné přijmení, ale i skrytá symbolika jejich jmen a jmen po otci. Turgeněvův Sanin se totiž jmenoval Dmitrij Pavlovič, zatímco Arcybašev volil označení Vladimír Petrovič. Křesťanské sepětí jmen apoštolů Petra a Pavla je obecně známé. Užítí jmen Dmitrij a Vladimír by bylo možno pokládat za zcela libovolný výběr. Avšak vzhledem k programovému historismu 19. století není zanedbatelný způsob, do jakých souvislostí Turgeněv ve své novele toto jméno začleňuje. Když se totiž Sanin seznamuje s italskou rodinou Gemmy, její matce se při představování vybaví Rossiniho opera na antické téma *Demetrio e Polibio*. Jak Démétrios I. Poliorkétés (336–283 př. n. l.), tak Démétrios Falérský, jenž zemřel r. 253 př. n. l., byli významní státníci, kteří se však koncem života dostali do zajetí a politického vyhnanství. Také osudy ruských Dimitrijů byly plny protivenství. Nejmladší syn Ivana Hrozného zahynul při nevyjasněných okolnostech jako dítě, pokus všech Lžedimitrijů zmocnit se carské koruny skončil fiaskem. Vztah Grišky Otrepjova a Mariny Mnišek, tak jak jej vykreslil Puškin v *Borisi Godunovovi*, se příliš neliší od postavení, v němž se díky vlastní slabosti ocitl Turgeněvův Sanin, jenž tak ztratil jedinou lásku svého života. Historické konotace jména Arcybaševova Sanina jsou zcela jiné. Kyjevský kníže Vladimír Svjatoslavič, zvaný Jasně slunéčko († 1015), je ve folklorní tradici blízký typu „nového“ člověka, vytvořeného na začátku 20. století.⁴⁰ Shody mezi oběma hrdiny jsou spíše fyzické než duševní. Arcybaševův Sanin je přímým protikladem žensky měkkého a zranitelného Turgeněvova hrdiny, který se právě pro tyto své vlastnosti dostal zcela do područí pánovité femme fatale. Arcybaševovu Saninovi by se něco takového nemohlo stát, protože nejvyšší hodnotou je pro něho svoboda. Odpovídá tomu i závěrečný obraz románu, kdy Sanin vyskakuje z jedoucího vlaku bez zavazadel a závazků a vydává se širou stepí vstříc vycházejícímu slunci. Tímto symbolickým gestem se Arcybašev připojuje k dominantní vitalistické linii ruského symbolismu, představované jak Balmontem či Vjačeslavem Ivanovem, tak realistou M. Gorkým, jenž byl v mládí symbolismu velmi blízký. Polemický podtext zvoleného názvu románu i formování hlavního hrdiny nás přesvědčuje o skryté polemice Arcybaševa s Turgeněvem. Zajímavá je i etymologie jména Sanin, pravděpodobně odvozeného od slova „san“ – „hodnost“. V daném případě jde spíše o přenesení tohoto významu do oblasti etické.

Hlavní postavy všech vytypovaných románů hledají smysl života. Duševně labilní Neždanov nachází opodstatnění své existence v podzemní činnosti. Poté co ztroskotá jeho politická idea i láska, jež bez vzájemného sepětí nemohou existovat, vynáší rozsudek smrti nad sebou samým. Duševní život Ivana Karamazova je složitější. Na rozdíl od hrdiny Wildeovy pohádky, který ztratil svůj stín, Ivan obrůstá svými vlastními karikovanými stíny. V reálném životě je jedním z nich Smerďakov, který se postupně mění z dychtivého posluchače a vděčného žáka v zlověstný přízrak. Ve světě ireálna nabývá Ivanovův stín podoby dvojníka,

40 Tohoto termínu užívá při charakteristice románových hrdinů Arcybaševa a Vedekinda německý badatel Daniel Schümann, *Die Suche nach dem 'neuen Menschen' in der deutschen und russischen Literatur der Jahrhundertwende. Frank Wedekinds Mine-Hana und Michail Petrovič Arcybaševs Sanin*. München, Otto Sagner, Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik, B. 40, 2001.

populární postavy ruské literatury i samého Dostojevského. Schizofrenie Ivana Karamazova proto připomíná panoptikální odrazy v zrcadlovém labyrintu. Plná protikladů je i jeho láska ke Kateřině, jejíž charakter je směsicí anděla s ďáblem. Obě tyto substance se v konfigurované podobě objevují v obou hlavních protagonistkách *Stříbrného holuba*. Není náhodné, že ušlechtilá a poněkud nudná krasavice – snoubenka Darjalského – se jmenuje rovněž Kát'a, zatímco její rudimentální antihrdinka, navazující na linii šibalek typu Čulkovovy *Krásné kuchařky* (*Prigožaja povaricha*, 1770) má typické jméno ruského venkova Matrjona. Ostatně této charakteristické rozdvoujenosti hrdinů Dostojevského si ve své eseji, napsané krátce po dokončení *Stříbrného holuba* a první redakce *Petrohradu*, všímá sám Bělyj. Kritikou často zdůrazňované sepětí ideologie Sodomy s ideálem neposkvrněné Panny Bělyj zaměňuje širším psychologickým pojetím – rozporem mezi věčnou harmonií a nejhlubšími propastmi lidského nitra. Je charakteristické, že Bělyj se zaměřuje především na ty momenty tvorby Dostojevského, které se sám snaží řešit. Kromě problému sektářství je to především cynismus, který se v poetice Dostojevského projevuje užitím grimasy,⁴¹ jež je základním výrazem grotesky, typického tvárného prostředku Bělého jako stoupence moderny i avantgardy.

Důležitou roli v popularizaci estetiky a etiky Dostojevského u symbolistů sehrál Vladimír Solovjov, který se s Dostojevským sblížil již v mládí. V červnu r. 1878 se s ním vydal na pout' do Optyňského kláštera u Moskvy (Optyna pustýň).⁴² Tato návštěva odlehlého svatého místa měla zásadní význam pro utváření *Bratrů Karamazovových*. Filozofické a estetické názory Dostojevského Solovjov analyzoval ve třech studiích napsaných bezprostředně po autorově smrti (*Tri řeči v pamjat' Dostojevskogo*, 1881–1883). Za hlavní rys románů Dostojevského v porovnání s vývojem tohoto žánru v ruské literatuře druhé poloviny 19. století pokládá jejich dynamiku a hledání směru vývoje. Zatímco romány Ivana Gončarova a Lva Tolstého zobrazují život v době, kterou sami poznali, Dostojevskij zachycuje celý proces ve vši složitosti jeho peripetií. Hlavním předmětem jeho tvorby se tak stává vývoj společnosti.⁴³ Solovjov si všímá skutečnosti, že tento princip je charakteristický také pro Turgeněvovu *Novinu*, přesto však pokládá jeho poslední román za „nezdařený“ (39). Vývoj románu ve 20. století potvrdil, že se Solovjov v daném případě zmýlil podobně jako Bělinskij, když svého času psal se stejným despektem o Gribojevovově komedii *Hoře z rozumu*. Solovjov vysoce oceňoval schopnost Dostojevského předvídat peripetie společenských proměn a hodnotit je. Solovjov spojoval tuto jasnozřivost Dostojevského s jeho vírou v příchod Království božího (39). Církevní ideál jako kladná hodnota společenského vývoje je

41 Andrej Belyj, *Tragedija tvorčestva. Dostojevskij i Tolstoj*. M., Musaget 1911, 22–23 n. Charakteristické rozdvoujení obrazů Dostojevského Bělyj demonstuje na analýze povídky *Bobok* (*Fazolka*): «Что за цинизм: игра словами дух (в смысле зловолия) и духовный, как в другом месте какое-то издательство над словами Святой Аух, которым противопоставляется какой-то сектантский Святодух» (27).

42 Srov. *Polnoje sobranije Dostojevskogo v 30 tt.*, t. 15, Primečanja. L., Nauka 1977, 412.

43 V. S. Solov'jev, *Tri řeči v pamjat' Dostojevskogo* (1881–1883). *Pervaja reč'*. Viz Týž, *Literaturnaja kritika*. M., Sovremennik 1990, 38–39. Dále cituji stránkou přímo v textu.

podle Solovjovova názoru nejvýrazněji vyjádřena zobrazením „mravního apelu“ v *Bratřech Karamazovových*. Ve schopnosti věřit Solovjov spatřuje umění utvářet život. Zatímco „pragmatici žijí cizím životem...věřící lidé život utvářejí... jsou proroci... vůdčí osobnosti“ (46). Solovjov zdůrazňoval, že Dostojevskij „byl jako věřící současně nezávislým *myslítelem* a velkým *umělcem*...Pravdu nikdy neodděloval od dobra a krásy“. Byl přesvědčen o tom, že „krása zachrání svět“ (*Vtoraja reč*, 47–48). Právě toto splynutí etiky s estetikou se stalo devizou moderny. Zcela otevřeně to zaznělo v tak příkře odsuzovaném *Saninovi*. Jeho ústřední hrdina se nerozpakoval být upřímný i v těch nejintimnějších okamžicích života. Své krásné sestře tak zachránil život. Důsledným rozvinutím myšlenek Dostojevského Arcybašev otevírá cestu umění 20. století, jež vystupuje ve znamení boje proti licoměrnosti a falši.

V jedné ze svých nedávno otiskovaných statí se A. Červeňák zamýšlí nad skrytou symbolikou epilogu *Bratří Karamazovových*. Ve smělé parabolě analyzuje „ontologickou poetiku“ i podtext nastíněného všeobecného zmrtvýchvstání, o němž s takovým zápalem hovoří k dětem Aljoša Karamazov.⁴⁴ U románu, kde se smrtí poměřuje život pozůstalých, je to závěr provokativně symbolický, ale i religiousně očištěný. Bez ohledu na veškerou složitost daného obrazu, na niž z mnoha aspektů A. Červeňák oprávněně poukazuje, však naznačuje gesto smíru na závěr té spousty disharmonie, jíž je román nabit. Podívejme se, jak je tomu v závěrečných pasážích analyzovaných děl.

Jarní vody začínají a končí dotekem atributu lásky, která zůstává v novele jedinou hodnotou. V touze napravit to, co v mládí zničil, vydává se stárnoucí Sanin na cestu za oceán. Granátový křížek dodatečně osázený perlami je dostatečnou výpovědí o krvi a slzách. Můžeme-li novelu *Jarní vody* pokládat za jakýsi epilog za idylickými časy lásky, zrady a pokání, pak ostatní analyzované texty již nemají s idylou nic společného. *Novina* nekončí smrtí Něždanova, ale setkáním Mašurinové s problematickým narodnikem Paklinem, jímž pohrdá. Podobně jako Sanin z *Jarních vod* touží po nějaké památce na milovaného. Aby získala jeho fotografii, je ochotna hovořit se zcela zprofanovaným člověkem. Poslední slova románu autor vkládá do úst mluvky Paklina, jenž konspirativní mlčení Mašurinové vyjadřuje výstižným epitetem: „Безымянная Русь“ – Bezejmenné Rusko. O symbolickém závěru Sanina jsme již hovořili. Snad jen doplněk o tom, co bylo příčinou náhlého Saninova rozhodnutí vyskočit z vlaku. Podobně jako Nietzscheův Nadčlověk vnímá s odporem lidský zápach. I on proto dává přednost čisté přírodě. Jeho slova: „Противная штука человек!“ – „Člověk je ohavný tvor“⁴⁵ navozují atmosféru poslední otřesné scény *Stříbrného holuba*. Poté, co muži ubili Darjalského, sledují spíše s účastí poslední záchvěvy jeho těla. Rozloučení s obětí má mystický ráz. Vynášejí tělo zabalené do rohože. V čele průvodu jde žena s rozpuštěnými vlasy, jež nese vyobrazení holuba. Po dvou řádcích teček následuje líčení ranního rozbřesku. Jen lehká oblaka táhnoucí se v tenkých stružkách po nebi nesou

44 Andrej Červeňák, *Epilog ako problém ontologickej poetiky*. Slavia 2000,1, s. 393–397.

45 M. P. Arcybašev, *Sanin*. In: Týž, *Naš tretij klad*. M., Škola-Press 1996, 651. Michail Arcybašev, *Svídce*. Přel. Alena Morávková. Praha–Litomyšl, Paseka 1999, 213

odlesk čerstvé, ještě světlé krve. – Kontrapunkt hodný mistra tónů Andreje Bělého. Můžeme tedy uzavřít, že tvorba Turgeněva a Dostojevského je těsně spjata s dalším vývojem literatury a filozofie, jež tito autoři do značné míry ovlivnili. Tím bližší jsou moderně, jež jejich impulsy vědomě rozvíjí.

3. ZNAK JAKO ZRCADLO DUŠE

L. N. Tolstoj, A. P. Čechov,

M. D. Arcybašev, Ladislav Klíma

Obraz zrcadla zachycujícího nejen výraz lidské tváře, ale i jeho psyché, patří k archetypům od antiky až po Carrollovu *Alenku v kraji divů. Za zrcadlem a s čím se tam Alenka setkala* (*Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking Glass and What Alice Found There*, 1865, 1871), prózy Valerije Brjusova (např. jeho povídku *V zrcadle – V zerkale*, 1902) či eseje Konstantina Balmonta (*Poezie jako čarování – Poezija kak volšebstvo*, 1922). Moderna navazující na soustavný průzkum lidské psychiky (učení S. Freuda, později rozvinuté C. G. Jungem) zdůrazňuje tajemnost a problematičnost lidské duše, sužované prokletím svých vlastních činů. Hraničním momentem, kdy mnohdy dochází k rekapitulaci celého života, je umírání, o němž mladý Jiří Wolker napsal:

*Smrti se nebojím, smrt není zlá, ve smrti nejsem sám,
umírání se bojím, kde každý je opuštěn, – a já umírám.*⁴⁶

Existenciální problémy provázely člověka od prvního okamžiku, kdy si uvědomil svoji smrtelnost. To byl impuls ke vzniku jedněch z nejstarších mýtů, spjatých s kultem plodnosti a s kultem slunce, zachycených na nesčetných projevech prehistorického umění. Nesmrtelnost druhu či rodu lze zajistit pouze jeho reprodukcí. Principy jsoucna analyzoval již Aristoteles,⁴⁷ jeho sepětí s životem jedince však začalo zajímat až představitelé filozofie života, ve 20. století pak především existencialisty. Mnohé z toho, co se posléze stalo předmětem psychologického výzkumu, empiricky analyzoval již Fjodor Dostojevskij včetně psychických defektů, spjatých se zločinem a trestem. Poněkud z jiného zorného úhlu tak činil L. N. Tolstoj (1828–1910), který nachází tytéž kazy ve vztazích lidí z nejrůznějších společenských vrstev. Snad nejsystematičtěji ze všech ruských prozaiků analyzuje krizové situace manželství od zdánlivě harmonických vztahů až po otevřené konflikty, vedoucí k rozvodu, sebevraždě či vraždě (*Vojna a mír – Vojna i mir*, 1867–1869, *Anna Kameninová – Anna Karenina*, 1877, *Vláda tmy – Vlast' t'my*, 1886, *Kreutzerova sonáta – Krejcerova sonata*, 1889). Z hlediska závěrečného hodnocení smyslu lidského života před tváří neodvratné smrti jsou nejzajímavější jeho prózy *Smrt Ivana Iljiče* (*Smert' Ivana Iljiča*, 1886) a *Hospodář a čeledín* (*Chožjajin i rabotnik*, 1895), odhalující, jak málo znamená úspěšná kariéra, světské postavení či nahro-

46 Jiří Wolker, *Umírající*. In: J. Wolker, *Výbor z díla. Básně – próza*. Praha, Svoboda 1950, 377.

47 Aristoteles, *Metafysika*. Praha, Jan Laichter 1946.

maděný majetek v porovnání s vnitřním smyslem lidské existence. Teprve nemoc přivede Ivana Iljiče k poznání, že život prožitý podle obecně přijatých norem byl vlastně omylem. Ve všem, co jej obklopuje: v tíživém manželství, ve stereotypu zaměstnání, ve zdánlivém přátelství kolegů či známých a dokonce i v tom, co mu vždy zpříjemňovalo život, nachází jenom faleš. Těžké umírání tak nabývá podoby osudového trestu, symbolizovaného v antice bohyní pomsty Nemesis, s níž se později setkáváme u Ladislava Klímy. Nesnesitelné fyzické utrpení umírajícího Ivana Iljiče je násobeno vědomím přetvářky celého okolí. P. Ariès začleňuje tento model do kontextu tehdejšího zdravotnictví a dobové morálky.⁴⁸ V souladu s rousseauistickou vírou Tolstého v hodnotu prostého člověka jsou v obou novelách líčeny postavy venkovanů, jejichž sepětí s přírodou a jejím přirozeným rytmem jim dává sílu vidět i ve smrti logické završení života. Poměr mezi pánem a sloužícím je však v uvedených novelách zcela jiný. Ivan Iljič, procházející martyriem pozvolného odumírání jednotlivých orgánů, oceňuje u svého mladého podomka Gerasima prostotu a soucit, který postrádá u nejbližších členů své rodiny. Paradoxně se tak z něho stává jediný člověk, který může alespoň částečně mírnit utrpení umírajícího. Tento zcela intimní vztah mezi lidmi z různých sociálních vrstev je v novele *Pán a sluha* zachycen až v závěrečné scéně, kdy vypočítavý obchodník Vasilij Andrejič uléhá ve vánici do saní na prokřehlé tělo svého čeledína Nikity ve snaze zachránit oběma život. Proces umírání je v obou prózách líčen odlišně, neboť zcela jiná je i sama zobrazovaná realita. Nemoc Ivana Iljiče je zdoluhavá, takže mu dává dostatek času na řešení základních existenciálních problémů vlastního života, v němž nastává zlom právě ve chvíli, kdy se mu podařilo dosáhnout optimálního služebního postupu. Jeho smrt proto dává šanci jeho kolegům ze soudního dvora. Tolstého postup několikerého úhlu pohledu, budovaného podle principu Lessingova *Laokoonu*,⁴⁹ odhaluje reálně a bez příkras polyfonii vztahů nebožtíkových přátel a pozůstalých, pro něž je nemoc a smrt Ivana Iljiče spjata s řadou nepřijemných povinností. Ještě méně uspokojení přináší rekapitulace vlastního života samotnému Ivanu Iljiči, zjišťujícímu, že kromě krátkého období dětství nenachází v ničem oporu. Vědomí marnosti na pohled úspěšného života stupňuje jeho psychické utrpení, násobené strachem ze smrti. Zcela jinak je tomu v novele *Hospodář a čeledín*, líčící zbytečnou smrt ve vánici, kterou si přivodil ziskuchtivý kupec, pyšný na svou vychytralost. V honbě za úspěšným obchodním jednáním se po dvojím varování vydává na riskantní cestu noční vánicí, v níž umrzne. Paradoxně se zachrání jeho čeledín Nikita, který se smrti nebojí a nebrání se jí, přesto však učiní vše nezbytné pro záchranu koně i lidí. Vypočítavý Vasilij Andrejič, nedosahující intelektuální úrovně Ivana Iljiče, do poslední chvíle pouze propočítává své zisky. V tomto ohledu je blízký smutnému hrdinovi Jakovovi z Čechovovy povídky *Rotčildovy housle* (*Skřípka Rotšilda*, 1894), který je po celý život pronásledován vědomím neustálých ztrát. Kromě finančního měřítka, zatla-

48 Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*. Warszawa, PIW 1992, 553–559.

49 Mám na mysli scénu z Aeneidy, kdy Heleninu krásu vnímají starci ve sněmu – tedy zprostředkované vidění objektu prostřednictvím dalších osob, násobící účinek. Srov. G. E. Lessing, *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie*. Praha, KLHU 1960.

čujícího do pozadí všechno ostatní, spojuje obě prózy i opovržení k vlastní ženě. Zatímco oba hlavní Tolstojovi hrdinové Ivan Iljič i Vasilij Andrejič jsou schopni lítostivé lásky alespoň ke svým malým synkům, Čechovovův Jakov, zvaný Bronza, již dávno zapomněl, že měl vůbec kdy nějaké dítě. Připomenou mu to až slova umírající ženy, o níž se vyjadřuje před městským felčarem jako o svém „předmětu“. U Čechova tak dosahuje proces odlidštění rodinných vztahů kulminace.

Jinak je tomu s líčením umírání. Největší martyrium dal Tolstoj prožít programovému epikurejci Ivanu Iljiči. Člověk snažící se po celý život vyhnout se všemu nepříjemnému, je potrestán na tom nejcitlivějším místě. Teprve po třech závěrečných dnech, kdy své bolesti ulevuje zvířecím řevem, následuje předsmrtné usmíření, protože se přestává bát: „Místo smrti bylo světlo.“⁵⁰ Pocítil radost, že je všemu konec. Podobného usmíření dosahuje v okamžiku smrti také Ivan Matvejič. Radostná úleva, která se dostavila poté, co se marně pokoušel zachránit jízdu na koni, který jej nakonec dovedl na výchozí místo pod převisem, se nejprve projevila nečekanými slzami. Měl radost, že vlastním tělem zachrání Nikitu. Celý život se pak před ním odvíjí jako film. V předsmrtném blouznění se mu zdá, že on sám je Nikita, že spolu vytvářejí jedno tělo. Sebe sama, člověka, kterému říkali Vasilij Brechunov, tedy Vasilij Žvanil, vidí zcela jinak, protože náhle zmoudřel. Slyší něčí volání a radostně odpovídá, že už jde. Poslední vjem, který mu dává prožít Tolstoj, je pocit naprosté svobody. Nikita, kterého ráno ze sněhu vykopal vesničaná, se domnívá, že zemřel, pak však prožije ještě dalších dvacet let a umírá usmířen se světem i s vlastní ženou.

Sociální nerovnost, kterou do svých povídek vkládá L. N. Tolstoj, zaměřuje A. P. Čechov (1860–1904) v *Rotchildových houslích* nerovností národnostní. Není jisté náhodné, že k tomu volil Židy, kteří v Rusku nikdy neměli na růžích ustláno. V krizových situacích na přelomu století docházelo v Rusku k řadě pogromů, na něž reagoval další ze sociálně a národnostně citících ruských autorů Vladimír Korolenko otřesným dokumentem *Dům číslo 13* (*Dom nomer 13*, 1905). V Čechovově povídce se národnostní a náboženská antipatie projevuje v animální podobě. Jakova totiž zvou jako dobrého houslistu do židovského orchestru, kde poblíž něho sedává hubený flétnista Rotchild, hrající z nějakého důvodu i ty nejveselejší melodie teskně. Jakovovi začíná vadit pach česneku, jímž je Rotchild prosycen, je na něho hrubý, takže dochází k otevřenému konfliktu. Když však Jakovovi zemřela žena, které po celý život nevěnoval sebemenší pozornost, pocítil takovou lítost, že se vypravil na místo u řeky, o němž před smrtí hovořila nebožka, protože právě tam, u té vykotlané vrby, sedávali v mládí se světlovlasou holčičkou a zpívali písně. A právě v této době, kdy pocítuje neodbytný stesk, si Jakov poprvé uvědomuje nesmyslnost života, v němž lidé ubližují sobě navzájem i přírodě, jež je obklopuje. Najednou ví, že neměl proč urazit flétnistu Rotchilda, že vzájemná nenávist brání lidem v životě a přináší jim jen samé ztráty. Při zpovědi žádá kněze, aby jeho

50 L. N. Tolstoj, *Pověsti*. M., Chud. lit. 1980, 94.

housle dal Rotchildovi. Ten se pak po celém městě proslaví písní, kterou hrál při jeho poslední návštěvě nemocný Jakov.⁵¹

Smrt jako poslední možnost usmíření s nezdařeným životem a lidmi, jimž jsme ubližovali, přináší rozehřešení i duševně nemocnému tuberkulosnímu Kovrinovi z Čechovovy povídky *Černý mnich* (*Černyj monach*, 1893). Hrdina, který měl za sebou dva roky nepodařeného manželství a pocit viny před tchánem, který jej vychoval a miloval natolik, že byl ochoten za něho provdat jedinou dceru, čte před smrtí dopis ženy, kterou před časem opustil. Vítr mu vrací útržky roztrhaného hořkého dopisu a přináší černého mnicha – dvojníka, s nímž v době své choroby vedl dlouhé rozhovory. Znovu začíná věřit jeho přesvědčování, že je génius. Když s ním chce opět navázat kontakt, začne chrlit krev. V posledním okamžiku svého života však nevolá novou přítelkyni, spící ve vedlejším pokoji, nýbrž nešťastnou ženu Taňu, kterou znal od dětství. Závěrečné usmíření je v novele spjato s fantasmagorickou postavou černého mnicha a jeho šepotem o slabosti lidského těla, jež již není schopno sloužit tvůrčím schopnostem ducha.

Mnohem tíživěji umírá citlivý doktor Andrej Jefimyč, který se po předčasném penzionování ocitne zcela bez prostředků a skončí v tomtéž *Pokoji č. 6* (*Palata nomer 6*, 1892), kde našel mezi duševně nemocnými jediného člověka, s nímž mohl na úrovni diskutovat.⁵² Nevzrušený objektivní tón, s nímž Čechov líčí podlost mladého lékaře, který vláká nic netušícího doktora Andreje Jefimyče do uzavřeného oddělení duševně nemocných, odkud je únik jedině ve smrti, násobí účinnost umělecké výpovědi. Scéna, líčící doktora prosícího svého bývalého podřízeného, hrubého dozorce Nikitu, aby jej na chvíli pustil ven, předchází bezprostředně doktorově mrtvici. Bývalý stoik, jenž ve svých filozofických úvahách dokazoval, že je vlastně jedno, za jakých okolností člověk žije, protože konec je pro všechny stejný, poznal na vlastní kůži nebezpečnost takového přesvědčení. V té chvíli mu však bylo již všechno jedno. Jako vždy v podobných případech, líčí lékař Čechov velmi přesně klinické příznaky nemoci. Protože hlavní náplní doktorova života byla četba a neustálé poznávání, spatřuje v předsmrtném deliriu po mozkové mrtvici stádo pádicích, neobyčejně krásných jelenů, o nichž četl předchozího večera. Vidí i ruku ženy, jež mu podává doporučený dopis a slyší, jak mu něco říká jeho jediný

51 D. Kšicová, *Skripka Rotšilda. (Problemy interpretacii)*. Anton P. Čechov. Philosophie und Religion in Leben und Werk. Die Welt der Slaven, B. 1. München, Otto Sagner 1997, 587–593. Carol S. Gould, *Čechov's Aesthetic Vision in Rotchild's Fiddle*. Ibid, 581–586. Srov. také širší koncipovanou stať Wälftra Smyrniwa, *Tanatologija v rasskazach A. P. Čechova*. Rolf-Dieter Kluge (Hrsg.) Anton P. Čechov Werk und Wirkung. Teil I, Wiesbaden, Otto Harrassowitz 1990, 514–530.

52 Z velkého množství materiálů, věnovaných této novele, jež podle názoru některých badatelů patří k nejlépe interpretovatelným textům A. P. Čechova, cituji stati ze sborníků ze dvou konferencí, konaných v místě Čechovova skonu v Badenweileru: Lucian L. Suchanek, *Prostranstvo zdorov'ja i prostranstvo bolezni. (Palata No. 6, 1892)*. In: Rolf-Dieter Kluge (Hrsg.) Anton P. Čechov Werk und Wirkung. Teil I, Wiesbaden, Otto Harrassowitz 1990, 58–68. Týž, *Anton Čechov i filosofija vstreči. (Palata No 6)*. Anton P. Čechov. Philosophie und Religion in Leben und Werk. Die Welt der Slaven, B. 1. München, Otto Sagner 1997, 323–328. Paul Debreczeny, *Palata No. 6 – priuča ili patologičeskoje issledovanie?* Ibid, 83–90.

přítel, poštovník Michail Averjanyč. Vteřinová úvaha o možnosti nesmrtelnosti je vystřídána konstatováním, že po pokračování své existence vůbec netouží.

Impresionismus, jenž se v Čechovově tvorbě projevil transpozicí nádherných přírodních obrazů do nitra jeho hrdinů, které se tak odhaluje ve své bezelstnosti, nabývá v díle Michaila Arcybaševa (1878–1927) nové podoby. Posun v čase a historické situaci, poznamenané krvavými zážitky z revolučních událostí r. 1905, vedl autora k syrové kontaminaci impresionismu s naturalismem. Zájem o téma smrti se projevil již v Arcybaševově rané tvorbě, kdy vystupuje do popředí téma sebevraždy, jež se posléze stává nedílnou součástí jeho tematiky. Charakteristickým příkladem je povídka *Podpraporčík Gololobov* (*Podpraporščik Gololobov*). Jejím vypravěčem je mladý lékař Vladimír Solodovnikov, setkávající se za jedné z běžných procházek s mladým podpraporčíkem, který se mu při stejně náhodné návštěvě svěří se svou absolutní životní skepsí, jež jej přivede k dobrovolné smrti. Zatímco podobný pocit prožívá starý a zcela osamělý Jakov v Čechovově povídce *Rotschildovy housle* poté, co mu zemřela žena a on si uvědomí veškeré prázdno svého života, Arcybaševův mladičký hrdina je ve svém osudu zcela izolován. Nemá minulost ani budoucnost, autor líčí právě jen těch několik okamžiků, kdy se dozrává svému nečekanému návštěvníkovi, jehož blíže nezná, se svými nejtajnějšími myšlenkami. Tato naprostá obnaženost postav, jež vstupují do Arcybaševových próz jenom na několik hodin nebo dní, je jedním z charakteristických znaků impresionismu. Kontrastem pochmurného deštivého večera, kdy je povolána vykupující smrt, je následující slunečné ráno, jež v mladém lékaři, zdeptaném smrtí člověka, s nímž před několika okamžiky hovořil, vyvolá nezadržitelnou touhu žít. Tato neustálá oscilace mezi absolutní skepsí a hedonismem je pro Arcybaševa do značné míry typická. V cyklu próz inspirovaných válečným marasmem však do popředí vystupuje především téma násilí a bezmoci poražených. Taková je např. povídka *Krvavá skvrna* (*Krovavoje pjatno*). Již sám název napovídá, že v ní půjde o malířské zachycení jednoho z běžných konfliktů povstalců s vládní mocí. Neobyčejnost situace je zdůrazněna začleněním do všedního místa, zabydleného obyčejnými lidmi, kteří se poprvé v životě setkávají s živou apokalypsou, v níž zahynou. Výtvarný talent autora, který se chtěl stát malířem, se projevuje v přesném vidění scén, jež se valí jako na filmovém plátně. Takové je např. líčení smrti známého strojuvůdce, jehož „ohromné tlusté tělo s vypouklým masivním břichem zastydlo jako vyvrhnuté dobytče.“⁵³ Podobná je i symbolika smrti hlavní postavy a vypravěče příběhu, přednosta malého venkovského nádraží Anisimova, který se shodou okolností stal hlavním organizátorem odporu. Krvavá skvrna, jež prostoupila po jeho popravě i sněhem, jímž ji zaházeli, posléze zhnědla a teprve na jaře se v paprscích slunce vsákla do živé půdy. Lehkost, s níž se ze slušného člověka, opatřeného zbraní, koněm či postavením, stává pudová bytost, poháněná těmi nejnižšími impulsy, zachycují otrěsné prózy *Na vesnici* (*V děrevně*) či *Hrůza* (*Užas*). První z nich líčí s notnou dávkou naturalismu znásilňování venkovských dívek a zabití starce, jež je brání. Potupná smrt jednoho z násilníků přináší katarsi. Novela *Hrůza*, připomínající Munchův stejnojmenný

53 M. D. Arcybašev, *Krvavá skvrna*. Novely. Přel. A. J. Kučera, Praha 1920, 21,

ný obraz i jeho plátno *Adolescence*, zachycuje příběh mladičké učitelky, znásilněné a poté zabitě trojicí vážených zralých mužů – nositelů zákonné moci, kteří se snaží svést vlastní zločin na nevinného. Próza končí masakrem těch, co se proti zjevně zločinnému jednání vzbouřili. Ve světě despotie již není místo ani pro osvobozující vstup čisté přírody. Podobně depresivně vyznívá i *Povídka o velkém poznání* (*Rasskaz o velikom znaniji*), jejíž struktura i obudná forma sebevraždy excentrického hrdiny, jenž zemře s hlavou v latríně, by mohla být pokládána za předehru absurdních próz českého avantgardního spisovatele a existenciálního filosofa Ladislava Klímy (1878–1928).

Základem řady próz tohoto věčně experimentujícího českého autora se stalo přesvědčení o nesmrtnosti lidské duše, schopné řady reinkarnací někdy dokonce v kombinaci s rumunskými mýty o upírech. Ladislav Klíma studoval, podobně jako jeho korespondent Otokar Březina, dílo ruského myslitele a básníka Vladimíra Solovjova. Polemizuje s ním však v řadě otázek. Nesouhlasí především s jeho interpretací ideje Dobra, jež je podle Solovjova člověku vrozena. Moderní výzkumy dávají Klímovi bohužel za pravdu. Podobně přesvědčivě vyznívájí i Klímovy úvahy o studu, který český filozof nespojuje jako Solovjov s pohlavní sférou, nýbrž s egoismem. Dokládá to analýzou příčin sebevražd důstojníků, jejichž čest byla pohaněna (srov. Arcybaševovův román *Sanin*, 1907). Při analýze pohlavního pudu zdůrazňuje přítomnost masochismu a sadismu, o nichž je přesvědčen, že jsou mocnější, než se dnes tuší. Upozorňuje rovněž na význam smíchu, odlišujícího člověka od zvířete. S polemickým odkazem nejen na Solovjova, ale i na Schopenhauera Klíma analyzuje soucit jako jeden z hlavních sloupů morálky. Nepokládá jej však za základ altruismu, jímž je rozum, který je podle jeho názoru jedině ušlechtilý. Se smyslem pro realitu Klíma hovoří o štěstí, za jehož neodmyslitelnou součást označuje utrpení, neboť trvalá a věčná dokonalost je nemyslitelná.⁵⁴

S uměleckou interpretací těchto etických názorů se u Klímy setkáváme v řadě jeho próz. Téma věčného prokletí a nového setkávání partnerů, jejichž láska v předchozím životě vyústila v mučení a vraždu osudové ženy, zachytil ve své neznámější próze *Slavná Nemesis* (1906–1909, úpravy 1917). Hlavní hrdina této novely s tajemstvím Sider je magicky přitahován dvěma mladými ženami, jež poznal v italských Alpách. Starší pětadvacetiletá Errata je vždy v červených šatech, mladší dvacetiletá Orea je oděna v blankytu. Barvy šatu Mariina tak procházejí rozdvojením, jež se v textu opakuje vícekrát. Nejmarkantnější je to s domkem pod skalou, který pátrající hrdina navštěvuje ve vnitrozemí i v horských lázních Cortoně.⁵⁵ Právě na tomto místě pod převislou skalou se před mnoha lety v hrdinově předchozím životě odehrál zločin, za který platí ve svém novém převtělení. Podobně jako v Blokově poemě *Noční fialka* má Errata dvojí podobu: nedostizně

54 Srov. Ladislav Klíma, *O Solovjevově etice*. Praha, Lege artis + Pražská imaginace 1993, 119.

55 Jde zřejmě jen o málo pozměněné jméno známého horského centra Cortina, jež je v Dolomitech, severní části Alp, o nichž se hovoří v textu. Citace či parafráze ze *Slavné Nemesis* dle vydání Ladislav Klíma, *V teřiny věčnosti. Prózy, listy, eseje, sentence*. (Výbor z díla.) Praha, Odeon 1967, jsou nadále uváděny stránkou v závorce přímo v textu.

krásky a prostitutky. Ke své sestře, démonické Oreje, má zřejmě lesbický vztah. Její indicie jsou reálnější než je tomu u mystické Oreji: je vdova, pro duševní chorobu je umístěna do sanatoria, což je jedno z míst jejích setkání se Siderem, jehož skutky provází vždy dvojí možná interpretace – reálná a halucinační. Všechny zločiny, pro něž se Sider vydává na několikaletou cestu do ciziny, jsou nakonec anulovány, protože se jich dopustil vždy někdo jiný. Prokletí viny však nakonec Sidera dovede k osudnému skoku přes skalní rozsedlinu, jenž musel nutně vést k pádu. Teprve při dopadu do výklenku na kosti své někdejší ženy přichází minuta poznání. Bohyně Nemesis je konečně uspokojena. Předzvěstí tohoto závěrečného řešení je přípitek kalichem horké krve, jenž pozvedá žena v modrém na zdraví vše smířující Smrti, Věčného Vykoupení a Slavné Nemesis (93). Siderovi o tom vypráví žena z lidu, jež se s dětmi jako zázrakem zachránila při zřícení domku pod skalou. Celý text je tedy budován na stálém opakování těchto scén v nových obměnách. I strukturně je tak navozen charakteristický závěr, v němž Sider vidí všechny dřívější životy své i cizí, jež jsou současně i jeho životy. Také on poté spatřuje „uragán Věčného Světa“ (116). V jeho Září zmizelo vše Pozemské a Bělostné. Utrpení se transformovalo v „nadtónový... Pochod Věčného Vítězství“ (117). Novoromantický charakter *Slavné Nemesis* je však ve většině Klímovy beletristické tvorby dosti ojedinělý. Převážnou část v ní totiž tvoří autoironické perzifláže s výrazně podtrženými naturalistickými detaily ve sféře obraznosti i lexiky. Tak je tomu např. v povídce *Jak bude po smrti* (1906–1909, úpravy 1917), jejíž tlustý a důstojný hrdina prožívá fantasmagorické dobrodružství po důkladné pitce v hospodě – za podobné situace jako český šosák Matěj Brouček ze satirických povídek Svatopluka Čecha. Když se po mnoha proměnách v krysu a opět v člověka vrací domů, zjistí, že je tam oplakáván jako nebožtík. Satirický tón novely je zdůrazněn epilogem, v němž do hry vstupuje vysoce postavená osoba, jež se v textu poznala a již byla po jeho otištění znemožněna politická kariéra. Podobně jako L. N. Tolstoj v komedii *Plody osvěty* (*Plody prosvěščenija*, 1889–90) či Alexandr Blok v *Bufonádě* (*Balaganchik*, 1906) Klíma paroduje v novele okultismus.⁵⁶ Ze závěru totiž vyplývá, že text byl autorovi zaslán jako záznam spiritistické seance. Stejně jako kdysi lord Byron si Klíma ve svých novelách vyřizuje účty s oficiální nomenklaturou. Největším trestem, který má stihnout v dalším životě banditu z jeho rozsáhlého románu *Příšerný konec Fabiův* (1928), je kariéra univerzitního profesora filozofie. Podobně jako v žánru romantické poemy jsou i Klímovy prózy protkány řadou filozofických extempore, v nichž je patrna autorova návaznost na Schopenhauera a Nietzscheho. Voltairiánské volnomyšlenkářství Klíma rozvíjí podobně jako Puškin v *Gabrieliádě* (*Gavriiliada*, 1821) persifláží stěžejních symbolů křesťanské mytologie. Ke křesťanství má tedy podobně skeptický vztah jako Nietzsche. Tím intenzivněji se zabývá problematikou smrti a posmrtného života. Jeho texty jsou plny úvah na toto téma, které jej pronásledovalo i v osobním životě, žitém stále jakoby na hraně smrti. Tak např. do úst parodované Panny

56 O význačné roli, jež v době moderny v Rusku sehrál spiritismus, srov.: N. A. Bogomolov, *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm. Issledovanija i materialy*. M., Novoje literaturnoje obozrenije 1999.

Marie vkládá slova o posmrtné existenci, jež bude velmi podobná snu, z něhož lze přejít „v sen distinkční, zákonně spoutaný, jemuž se říká bdění, – naše já do něho vklouzne nevědouc jak. Tím delší je řada snů mezi jednotlivými ‚bděními‘, čím bdění předchozí bylo delší; novorozeně hned zemřevší může již za deset let znovu ‚bdít; neboť sen posmrtní slouží jen za odpočinek.“⁵⁷ Klíma je přesvědčen, že: „Řetěz já se nikdy nepřerve, ač zmizí často upomínka na nejbližší minulost; ale později dochází opět k upomínkám, synthesím, sumacím, jež mohou objímat i tisíciletí, – a snad i milion let.“⁵⁸ Postava Panny Marie – tohoto symbolu čistoty a neposkvrněnosti – je tedy Klímou snížena do podoby smilné hříšnice jen proto, aby se stala nositelkou východní moudrosti. Klíma se tak paradoxně stává předchůdcem postmoderny s jejím absolutním rozkolísáním po staletí vžívaných hodnot, ale i s úporným hledáním možných východisek.

Znak jako zrcadlo lidské duše se v extrémně vyhocených situacích, jako je umírání a smrt, mění z prostého zrcadlení ve vypouklé zrcadlo v panoptikálním labyrintu. Stává se zvětšovací sklem, jež jako součást mikroskopu pomáhá určit diagnózu zobrazovaných postav. Moderna, rozvíjející podněty svých předchůdců, jako byl Dostojevskij, či zdánlivě antipodických současníků, představovaných nejpopulárnějším světovým autorem první dekády 20. století L. N. Tolstým či lékařem lidských duší A. P. Čechovem, nalézá své hrdiny ve vyhocených charakterech s mnohdy narušenou psychikou, jak je tomu např. v povídkách či románech Valerie Brjusova. Extrémní pozici mezi nimi zaujímá provokativní filozof Ladislav Klíma, antikonenčností blízký svým duchovním učitelům Schopenhauerovi a Nietzschemu. Znak jako zrcadlo duše se v jeho tvorbě rozevírá mnohdy do hořkého šklebu, burcujícího vnímatele z letargického spánku. V tomto směru je zřejmou předehtou současné umělecké kakofonie, charakteristické pro postmodernu.

Umírání a smrt, nazírané z tohoto hlediska, se paradoxně stávají cestou k pravdě. Zatím co Tolstoj nachází východisko v rousseauismu, Čechov, moderně bytostně blízký, jde cestou hledání krásy v umění či přírodě. Násilná smrt, na niž se soustřeďuje Arcybašev, je provázena motivem hrůzy a hnusu. Obludná tvář lidské bestiality je podtrhována zdůrazněným kontrastem s věčně se obnovujícím životem Země. Český filozof a spisovatel Ladislav Klíma, rozvíjející podněty filozofie života i východního učení o karmě, směřuje od neoromantismu k absurdní grotesce a stává se tak předchůdcem postmoderny.

Je-li pro L. N. Tolstého a A. P. Čechova smrt uzráním ve smyslu existencialisty Václava Černého, pak u Michaila Arcybaševa i Ladislava Klímy dochází k ostrému zlomu. Arcybaševovův naturalismus obnažuje absurdnost veškerého násilí, v němž je i smrt zbavena své důstojnosti. Klímovi hrdinové, mučení ve svých násobených životech prokletím dávných vin, vykupují vlastní rozhrěšení dlouhým a bolestným poznáním. Pro všechny se tak smrt stává apelem k lepšímu životu.

57 Ladislav Klíma, *Bílá švině neboli konečné rozřešení problému o vzniku křesťanství*. In: Ladislav Klíma, *Vteřiny věčnosti. Prózy, listy, eseje, sentence*. (Výbor z díla). Praha, Odeon 1967, 183.

58 Tamtéž, 182.

4. ITALSKÁ RENESANCE V TVORBĚ DMITRIJE SERGEJEVIČE MEREŽKOVSKÉHO

Zájem o italskou renesanci se v ruském prostředí datuje dobou knížete Ivana III., jehož druhou ženou se stala r. 1472 neteř posledního byzantského císaře Sofie Paleologovna, jež získala vzdělání v Římě. Pod jejím vlivem kníže pozval do Moskvy k výstavbě kremelských chrámů dva významné italské architekty Aristotela Fioravantiho, jenž se stal autorem chrámu Zesnutí Matky Boží (Uspenskij sobor) a Aleviza Nového (Alevisio Novo), podle jehož návrhu byl postaven Chrám Archandělů (Archangelskij sobor). Další dva italští architekti Marco Ruffo a Pietro Solario vytvořili projekt světského paláce, nazvaného podle charakteristického fasetového dekoru vnějších stěn Fasetový palác (Granovitaja palata), v němž byl umístěn trůnní sál ruských panovníků.⁵⁹ Výrazné plastické pojednání fasád je charakteristickým rysem jihoevropské renesance, s nímž se můžeme setkat nejen v Itálii, ale i na Pyrenejském poloostrově, kde přímý styk s mořem inspiroval architekty k užití dekору ve tvaru mušlí či lastur. Literatura byla v ortodoxním Rusku pod mnohem přísnějším ideologickým tlakem. První projevy renesance se v ní proto vyskytují až ve druhé polovině 17. stol., kdy se již připravoval zásadní zlom ve všech oblastech kultury. Průlom do přísně střežené oblasti literární erotiky znamenaly první překlady Boccacciova *Decameronu*. V 18. stol. byly s Itálií čilé kulturní styky. Vedle architektů byli do Ruska zváni především hudebníci, kteří se zde podíleli na utváření světské hudby. Do Itálie se dostávali na studijní pobyty mnozí mladí výtvarníci, kteří od 18. stol. získávali za výborný prospěch možnost zahraničního stipendia. K zájmu o historické styly včetně renesance přispěl i tzv. eklektismus druhé poloviny 19. stol., který nacházel impulsy ve všech velkých uměleckých stylech. V Rusku tyto tendence našly výraz nejen v architektuře, ale i v teorii a dějinách kultury, tak jak se to projevilo v díle významného badatele Alexandra Nikolajeviče Veselovského (1838–1906), který v Itálii studoval od šedesátých let. Svůj italský pobyt zhodnotil v řadě cestovních črt, literárních esejí, kritických a vědeckých prací o italské renesanci, jíž věnoval pozornost po celý život. Projevilo se to již v jeho magisterské disertaci *Villa Alberti* (1870), ve výzku-

59 A. I. Zotov, *Russkoje iskusstvo s drevnich vremen do načala XX veka*. M., Iskusstvo 1971, 57–59. *Dejiny ruského umenia od začiatkov po súčasnosť*. Pallas, Bratislava 1977, 83–87. Louis Réau, *L'art russe des origines a Pierre le Grand*, Paris 1921. I. M. Grevs, *Turgenev i Italija*. Brokgaus-Efron 1925, 16–18. Mezi autory Fasetového paláce se uvádí také Antonio Bon Fiazin, autor zvonice Ivana Velikého. Srov. O. Tjažov, O. Opocinskij, *Iskusstvo drevnich vekov*. Malaja istorija iskusstv. M., Iskusstvo 1975; Dresden, Veb Verlag der Kunst 1975, 257–261.

mu pozůstalosti Jordana Bruna (1871), ve dvousvazkové monografii o Boccacciovi (1893–94) a v důkladném studiu tvorby Petrarcovy (1905).⁶⁰

Poměrně málo prozkoumanou oblastí je téma renesance v ruské moderně. Zvláště bohatě je zastoupeno v tvorbě Dmitrije Sergejeviče Merežkovského (1866–1941), který výborně znal antiku, kulturu Říma i soudobou Itálii. Za svého mládí i ve druhé polovině 30. let tam po nějakou dobu žil, neboť se domníval, že by ke změně politického režimu v Rusku mohl přispět Mussolini, s nímž se setkal i osobně.⁶¹ Italskou renesancí se Merežkovskij inspiroval v řadě děl: v *Italských novelách* (*Ital'janskije novely*, 1895–1897), ve svém nejlepším románě *Vzkříšení bobové – Leonardo da Vinci* (1901), tvořící centrální část jeho trilogie *Kristus a Antikrist* (*Christos i Antichrist*, 1896–1905), i ve dvoudílné monografii *Dante* (1939). Klíčový význam nabývají autorova slova, vyjádřená v esejí *Akropol*: „Čím více jsem studoval renesanční díla, tím více jsem se přesvědčoval, že nemohu proniknout do psychiky novodobého člověka, aniž bych poznal Řecko, aniž bych na vlastní oči uviděl zhmotnění helénského ducha. Tvoří hluboký, mnohdy neuvědomělý základ všeho skutečně krásného a věčného v dílech novodobých umělců. Ten řecký klid a absolutní čistota linií jsou přítomny v madonách Rafaela, který pokládal Řeky za svoje učitele. V knihovně Lorenza Mediciho jsem našel kromě starých rukopisů Danteho a Petrarky také Vergiliovu Aeneidu na pergamenu ze 6. století. Není náhodné, že se stal právě božský Vergilius Dantovým průvodcem středověkým peklem. Když jsem se díval na bronzové dveře křtitelnice a obdivoval vzdušné, čistě helénské záhyby tunik dávných biblických žen ve scéně z pěti knih Mojžíšových, vzpomněl jsem si mimoděk na to, co jsem viděl na pompejských freskách. V Ghibertiových bronzových plastikách⁶² je tatáž dávná grácie, plnost života a klid, jako v nahém těle Michelangelova Davida, v jeho Lédě a Bakchovi. A týž odraz helénské múzy je přítomen i v Dantových tercínách. Celá Florencie je prosycena vzpomínkami právě na ni. Co to vlastně vytvořili lidé tam na tom kousku kamenité, neplodné Attiky? Proč ještě po dvaceti stoletích vítězné křesťanské věrouky, jež zničila Olymp, nemohou národy zapomenout na Periklovu dobu? Co se to tam vlastně stalo? Chápal jsem, že žádnými knihami, žádnými slovy nelze zprostředkovat helénského ducha. Asi něco podobného, totéž nepřekonatelné a posvátné nadšení, jež hnalo středověké poutníky do Jeruzaléma, mně teď táhne do Akropole...!“⁶³

60 A. S. Veselovskij, *Italija i Vozroždenije*. In: Sobranije sočinenij Aleksandra Nikolajeviča Veselovskogo. IAV, t. 4, vyp. 2, SPb. 1911.

61 *Pis'ma D. S. Merežkovskogo Z. Gippius*. In: Dmitrij Merežkovskij, *Maleňkaja Tereza*. Pod red., so vstupitel'noj stat'ej i kommentarijami Temiry Pachmuss, Hermitage, Ann Arbor, USA 1984, 128–200. Temira Pachmuss, *Ancient Myth in Merežkovskij's Napoleon*. In: LH IV. Roman Jakobson, Brno 1996, 451–468.

62 Merežkovskij má zřejmě na mysli rajske dveře florentského baptisteria San Giovanni – dílo Lorenza Ghibertiho (1378–1455), patřící k vrcholům toskánského sochařství 15. stol. Zobrazují detail Dobyví Jericha. Dominantu vysokého reliéfu tvoří bronzové postavy, vytvořené podle nové teorie perspektivy. Čím blíže jsou k divákovi, tím více vystupují z pozadí. Srov. José Pijoan, *Dějiny umění*. D. 5, Praha, Odeon 1979, 135.

63 D. S. Merežkovskij, *Akropol*. V sb. Večnyje sputniki. Portrety iz vsemirnoj literatury. 3 vyd., SPb. Obščestvennaja poč'a 1910, 5. (1. vyd. SPb, 1897). V předmluvě, datované listopadem

V téže době, kdy Merežkovskij psal tyto řádky, pracoval na své trilogii *Kristus a Antikrist* (*Christos i Antichrist*, 1896–1905).⁶⁴ Její koncepce je typicky nábožensko-filozofická, navazující na středověké disputace duše s tělem. Tato antiteze se stala základem většiny románových děl Merežkovského. Ve své první a umělecky nejvýraznější trilogii ji demonstruje na třech významných osobnostech, které šly vždy proti proudu: na římském císaři Juliánovi Apostatovi (Odpadlík, 332–363), jehož vláda, zahájená návratem k antickým bohům, trvala jen poslední dva roky Juliánova života; na italském malíři vrcholné renesance Leonardovi da Vinci (1472–1519) a na dvou kontroverzních osobnostech ruských dějin – Petrovi I. (1672–1725, carem od r. 1682) a jeho synovi Alexeji (1690–1718), na carův příkaz udušeném. Merežkovskij začal druhým dílem, věnovaným Leonardovi da Vinci,⁶⁵ jehož charakterizuje ve stejnojmenné básni z r. 1894 jako „člověka podobného Bohu“.⁶⁶

V polovině 90. let Merežkovskij napsal *Italské novely* (*Ital'janskije novelly*), jež byly posléze zařazeny do 19. dílu jeho sebraných spisů (Moskva 1914). Jako první byl otištěn *Rytíř u kolovrátku* (*Rycar' za prjal'koj*, Niva, 1895) a dva překlady Merežkovského: *Svatý satír* (*Svjatoj satir*) Anatola France (Severnyj vestnik, 1895) a antic-ká Longosova idyla *Dafnis a Chloe* (*Dafnis i Chloja*, 1896), zařazené na závěr *Italských novel*. V časopise *Severnyj vestnik* byly r. 1896 otištěny povídky *Láska silnější než smrt* (*Ljubov' sil'něje smerti*) a *Lekce lásky* (*Nauka ljubvi*). O rok později vyšly další dvě novely z 15. století *Železný prsten* (*Železnoje kol'co*) a *Proměna* (*Prevrščenie*). Intenzivní studium podkladů k románu *Leonardo da Vinci* zřejmě Merežkovského přivedlo k myšlence napsat novelu o vynikajícím italském sochaři *Michelangelovi* (1902), tvořící s úvodní povídkou *Láska silnější než smrt* nejlepší texty celého sborníku.

Italské novely lze rozdělit do tří skupin. První z nich je z rodu Boccacciova *Dekameronu*. Tvoří ji tři burleskní povídky *Lekce lásky*, *Rytíř u kolovrátku* a *Proměna*. Jejich značně omezení protagonisté prožívají místo snadných erotických úspěchů nedobrovolná dobrodružství. Profesor, učící svého studenta finesám erotiky, teprve dodatečně zjistí, že vlastně přivedl své ženě milence. Tři hejskové se vsadí, že se stanou milencem krásné ženy českého barona Ulricha. Věrná Dianora je však i duchaplná. Vláká domyšlivé mladíky do hradu, uvězní je a přinutí přist přízi. Třetí z povídek líčí krutý žert na prostomyslném mladíkovi, který uvěří svým přátelům, že

1896, Merežkovskij píše, že do sborníku *Věčnyje sputniki* zařadil črty, otiskované v letech 1888–1896. Ve své *Autobiografické poznámce* (*Avtobiografičeskaja zametka*. Polnoje sobranije sočinenij Dmitrija Sergejeviča Merežkovskogo, t. XXIV, M., I. D. Sytin 1914, 114) Merežkovskij uvádí začátek 90. let: „V těch letech jsem hodně cestoval. Dlouho jsem žil v Itálii, Římě, ve Florencii a také v Taormině, na Sicílii; navštívil jsem Athény a Konstantinopol. Tehdy jsem vydal druhý sborník kritických statí *Věčnyje sputniki*. Překládal jsem antické tragédie.“

64 V citovaných *Autobiografických poznámkách* o tom píše: „R. 1893 jsem začal psát trilogii *Kristus a Antikrist*, na níž jsem pracoval dvanáct let.“ Tamtéž, 114. První díl pod názvem *Vzkříšení bobové. Julian Apostata* vyšel r. 1896.

65 D. S. Merežkovskoj, *Voskresěje bogi. Leonardo da Vinč. Istoričeskij roman*. Mir božij 1999, č. 1–12. Srov. *Chronologičeskij ukazatel' proizvedenij D. S. Merežkovskogo*. Polnoje sobranije sočinenij Dmitrija Sergejeviča Merežkovskogo, t. XXIV, M., I. D. Sytin 1914, 120–139.

66 „bogopodobnyj čelovek.“ Severnyj vestnik 1895, č. 5. In: *Chronologičeskij ukazatel'*, o. c. 126. D. Merežkovskij, Izbrannoje. Kišinev 1989, 399.

je někdo zcela jiný. Nakonec se zachrání útekem z Florencie do Uher, kde se vyléčí z těžké deprese a stane se z něho opravdu jiný člověk. Povídky druhé skupiny jsou buď stylizovány folklorně nebo s příděchem náboženského mysticismu. Novela *Železný prsten* je v podstatě kouzelná pohádka. Hrdá hraběnka Violanta odmítla hraběte Roberta, protože ho podezírala z chamtivosti. Nakonec je však nucena se za něho provdat, protože od něho přijala skvostný náhrdelník výměnou za železný prsten, poté co slíbila, že jej nikdy nesejme. Aby mohla splnit daný slib, aniž by podvedla svého otce, prchne s domnělým kupcem, jemuž musí tvrdě sloužit. Podle pravidel pohádky nakonec vše končí šťastně. Jako ve *Zkrocení zlé ženy* je potrestána jen hraběnčina hrdost. Šťastně musí končit i žánr idyly. Dafnis a Chloe, kteří se v závěru prózy setkávají se svými skutečnými rodiči, získávají bohatství. Nepřestávají se však mít rádi a stále si váží života v čisté přírodě. Básnický jazyk překladu zdůrazňuje kvality tohoto klasického díla, jež Merežkovskij opatřil v úvodní esejí zajímavou interpretací.⁶⁷ Zcela jinak je strukturována florentská legenda *Svatý Satir*. Francouzský spisovatel Anatole France se v ní dotýká problematiky konfliktního vztahu antického pohanství a křesťanství. Erotické vize mnicha, žijícího v klášteře, postaveném na místě někdejší pohanické svatyně, vrcholí zjevením svatého Satira, dokazujícího již samotnou vlastní existencí problematičnost všech ustálených hodnot.⁶⁸ Merežkovskij se k této tematice vyslovuje již v prvním dílu trilogie *Kristus a Antikrist – Vzkeřšení bobové. Julian Apostata-Odpadlík (Julian Odstupník, 1896)*. Úsilí zvrátit kolo dějin končí porážkou. Demokratizační pokusy císaře Odpadlíka jsou provázeny nepochopením a nezdarem. Nesmiřitelnost pohanství a křesťanství je podobným způsobem vyjádřena i v románě *Leonardo da Vinci*. V první knize románu, věnovaného Afrodité, je zmínka o soše satyra. Zvon, který byl z ní ulit, špatně zní. Svět antiky a křesťanství nelze spojit.

Třetí skupinu *Italských novel* tvoří syžetově značně různorodé texty. V *Lásce silnější než smrt*, stojící v čele sborníku, Merežkovskij rozvíjí Turgeněvovy podněty, vyjádřené v jeho povídkách, zařazených do doby renesance. Turgeněvova *Píseň vítězné lásky* je založena na romantické interpretaci lásky, plné lživosti a temných poloh vášně.⁶⁹ V novele Merežkovského láska nabývá pohádkového koloritu síly, jež dovede všechno překonat. V tomto smyslu se z *Italských novel* zcela vymyká vyprávění o Michelangelovi. Podobně jako v postavě Leonarda da Vinciho je i u Michelangela zdůrazněna jeho posedlost tvůrčí činností, jež tvoří veškerý smysl jeho života.

Novela *Láska silnější než smrt* spojuje všechny citované erotické povídky s díly o velkých renesančních mistrech. Odehrává se podobně jako většina *Italských*

67 D. S. Merežkovskij, *O simbolizme Dafnisa i Chloji*. Polnoje sobranije sočinenij D. S. Merežkovskogo, t. XIX, o. c. 199–222. Detto in: sb. *Včnyje sputniki*, SPb., Obščestvennaja pol'za 1910, 13–29.

68 Na rozdíl od ruského anonymního překladu *Vybrannyj povidek A. France (Izbrannyje rasskazy A. Fransa, Probuždenije, 1912)* Merežkovskij ve svém tlumočení zachovává dekadentní i secesní styl originálu.

69 D. Kšicova, *Stil' modern v „Pesni toržestvijuščej ljubvi“ I. S. Turgeneva*. In: I. S. Turgenev, *Žizn, tvorčestvo, tradicii*. Budapešť 1994, 121–130. Táž, *Secese. Slovo a tvar*, o. c., 44–54.

novel ve Florencii, jež kdysi zanechala v mladém Merežkovském nezapomenutelné vzpomínky. Milostné téma, proklamativně vyjádřené již v incipitu, je zobrazeno s neobyčejnou naléhavostí. Tematickým základem prózy je stará italská pověst o krásné Ginevěře, jež domněle zemřela v den svatby s nemilovaným a byla pohřbena zaživa. Téhož námětu užil i G. B. Shelley v poemě *Ginevra* (1821), kterou v 90. letech přeložil Balmont a posléze zařadil do třídílného vydání svých tlumočení anglického romantika.⁷⁰ Syžet, který použil ve své skladbě Shelley, se však dosti výrazně liší od verze Merežkovského. Shelleyova básnická povídka začíná dívčím svatebním dnem, kdy mučivě prožívá nezbytnost svého spojení s nemilovaným mužem. Před smrtí se setkává s tím, koho miluje. Na jeho žárlivé výčitky reaguje svým odhodláním zemřít. Příběh končí skutečnou smrtí Ginevry a pohřebním hymnem. Merežkovskij svou novelu koncipuje zcela odlišně. Děj se odehrává v prostředí bohatých florentských měšťanů. Dva bratři ze staré řemeslnické rodiny se stanou proslulí svým bohatstvím, avšak po smrti jednoho z nich – veselého řezníka Giovanniho – se život jeho vdovy a krásné dcery Ginevry velmi změní. Jejich majetek spravuje strýc, podle jehož rozhodnutí se má Ginevra provdat za muže, jenž je sice učený, ale starý a přísný. Dívka však miluje mladého talentovaného sochaře, jenž je svými svobodomyšlnými názory blízký Leonardovi da Vincimu a Michelangelovi. Příběh probíhá v době morové nákazy, což velmi komplikuje okolnosti kolem náhlého Ginevřina skonu a jejího nočního návratu domů. Podobně jako nešťastný Garun z Lermontovovy poemy *Zběh* (*Beglec*, 1839), nebohá dívka marně třikrát prosí, aby ji vpustili nejdříve do domu strýce, poté muže a nakonec i matky. Avšak na rozdíl od zbablého džigita, který je krutě potrestán za útěk z bitevního pole, nevinná hrdinka prózy Merežkovského nezahyne. Zachrání ji mladý sochař, který jediný pochopí co se stalo a prokřehlé dívce otevře dveře. Nahradí jí tak rodinu, pro níž Ginevra zůstala mrtvá. Láska vítězí nad smrtí stejně jako v burleskní poemě M. Gorkého *Dívka a smrt* (*Děvuška i smert'*, 1892). Chování sochaře Antonia se příkře odlišuje od sobeckého milence Ginevry v Shelleyově poemě. Antonio se přibližuje k domněle mrtvé Ginevěře a líbá ji na chladnou tvář, zatímco nikdo z ostatních se jí neodvážil dotknout. Všichni se bojí nákazy strašnou nemocí. On jediný se nepolekal, když ji v noci po její smrti uviděl, jak stojí zahalená v rubáši před jeho domovními dveřmi. Je to typický představitel renesančního člověka, toužícího proniknout do tajů života a lidského těla. Nepochybně k tomu přispívá i okolnost, že právě studuje zákonitosti jeho proporcí, podobně jako Leonardo v úvodní části stejnojmenného románu. Ostré protiklady v chování jednotlivých postav Merežkovskij zachycuje vylíčením jejich reakcí na noční příchod domnělého přízraku mrtvé. Strýc ani Ginevřina matka neotevřeli dveře, zastrašeni radami lidí, jimž důvěřovali. Ginevřin muž vycházel ze svých sylogismů. Ostatně nikdo z nich kromě matky Ginevru nemiloval. Matce však nedovolil otevřít přísný kněz. Antoniova láska se

70 Srov. Dž. B. Šelli, *Ginevra*. In: Polnoje sobranije sočinenij v perevode K. D. Bal'monta. Novoje trechtomnoje pererabotannoje izdanije. T. 1, SPb., Znanije 1903, 264–271.

projevila i tím, že jako jediný Ginevře uvěřil. V okamžiku jejího příchodu právě modeloval z vosku její bustu. Svou rozhodností překonal i strach svého sluhu.

V analyzované novele Merežkovskij projevil podobně jako v mnoha svých dalších dílech kritický postoj k omezenosti oficiálních církevních kruhů a tupé učenosti. Renesance mu byla blízká především potíráním předsudků, vírou v možnosti svobodného myšlení a tvůrčí potence. Právě tato duševní pouta spojují mladého sochaře Antonia s hlavními hrdiny děl Merežkovského, věnovaných vynikajícím representantům italské renesance: Michelangelovi, Leonardovi da Vincimu a Dantemu.

Novela *Michelangelo* začíná stejně jako román *Leonardo da Vinci* zralou tvorbou obou mistrů. Michelangelo má na začátku próz něco přes dvacet, Leonardo, který je o dvacet let starší než kyklopský sochař, má čtyřicet. Láska k ženě zaujímá v jejich životě jen zcela vedlejší místo. Zůstala utajena hluboko v podzemí jejich duševního života a zachovává si čistě romantický ráz. Ošklivý Michelangelo, který tajně miluje provdanou markýzu Vittorii Colonnou, jí nikdy o své lásce neřekne. Navštíví ji, až když ve stáří začala po svém ovdovění žít v jednom z římských klášterů. Sochař se jí neodvážil políbit na čelo ani po její smrti. Ta myšlenka ho pak pronásleduje až do posledních dní života.⁷¹

Téma lásky v sepětí se smrtí je přítomno také v románě *Leonardo da Vinci*. Přitažlivý Leonardo, okouzlený krásnou Giocondou, se dozví poté co odjela do svého letního sídla, že náhle zemřela. Jeho talentovaný žák Giovanni, vášnivě milující krasavici Kassandru, jež se vyzná v černé magii a účastní se i sabbatu čarodějnic, stejně jako hrdinky románu V. Brjusova *Obnivený anděl* a Michaila Bulgakova *Mistr a Markétka*, je svědkem upálení své milované na hranici svaté inkvizice. Po předčasném porodu umírá i žárlivá žena knížete Mora. Hlavním tématem obou děl věnovaných mistrům italské renesance je jejich vášnivá láska k umění. Nesmírná vůle jim pomáhá překonat všechny osudové zvraty i četná příkoří, jichž se jim dostává od vysokých vrstev. V obou románech jsou nelichotivě vylíčení církevní hodnostáři. Tehdejší papežové vedli prostopášný život. Inkvizice je líčena s veškerou hrůzou její světské moci. To vše vytváří pozadí, na němž se odráží duševní síla velkých renesančních mistrů. Je vyjádřena i jejich literárními zájmy. Oblíbenou Michelangelovou knihou byla Dantova *Božská komedie*. Sochař věnuje Dantovi i svoje verše, jež Merežkovskij cituje v originále i ve vlastním překladu. *Božská komedie* sochaře vždy provázela spolu s *Biblí*. Není divu, že Merežkovskij napsal o Dantovi Alighierim filmový scénář (1937), a že mu věnoval jednu ze svých posledních vědeckých prací – dvoudílnou monografii *Dante* (1939), podrobně sledující životní peripetie velkého renesančního básníka a analyzující jeho dílo.

Téma umělecké tvorby je dominantní i ve verších, jež Merežkovskij oběma umělcům věnoval. Prolog novely *Michelangelo* tvoří stejnojmenná báseň, jejíž počá-

71 Priznává se k tomu po letech svému pomocníkovi: „Askario, prozradím ti to, co jsem zatím ještě nikomu neřekl. Když ležela v rakvi, přišel jsem za ní, abych se s ní rozloučil. Políbil jsem jí ruku, ale na čelo jsem se jí neodvážil políbit. Je to už deset let a ta myšlenka mne stále mučí, můj synu...“ *Mikelandželo*. Polnoje sobranije sočinenij D. S. Merežkovskogo. T. XIX, o. c. 165.

teční verše mají autobiografický ráz, neboť líčí autorovy mladistvé dojmy z Florencie:

*Тебе навеки сердце благодарно,
С тех пор как я, раздумием тымим,
Бродил у волн мутно-зеленых Арно,
По галереям сумрачным твоим
Флоренция! II статуи немые
За мной следили;*

*Tobě jsem navždy vděčný, Florencie,
od dob, co na březích kalné Arno
jsem vnímal krásu poezie
tvých temných galerií
a němé sochy za mnou šly jak stádo,
když jsem se toulal;*

Po počátečních verších blízkých žánru cestovní črty následuje oslovení sochaře, jehož básník charakterizuje stejně jako ve stejnojmenné novele prismaticem jeho mučivého tvůrčího hledání.

Merežkovskij tvoří v duchu renesanční estetiky, jež stejně jako moderna oceňovala krásu jako nejvyšší hodnotu.⁷² Jeho verše jsou básnickým vyjádřením sochařovy osobnosti:

*...ты всю жизнь не мог
Осуществить чудовищных мечтаний,
II, красоту безмерную любя,
Порой не успевал кончать созданий.
Упорный камень молотом дробя,
II Пытался лишь ярость, утоленья
Не знал во век,⁷³*

*Po celý život marně chtít
zhmotnit i zážrak fantazie
nesmírnou krásou opojen
bušit, když kámen protestuje,
zuřivě toužit dokončit
všechna svá díla
a nikdy nezřnat klid.*

Neoromantik Merežkovskij chápe naprosté Michelangelovo osamění, neboť sochař je „jako démon odpudivý a mohutný“.⁷⁴ Stejně charakterizuje umělce ve stejnojmenné básni:

*Пророк, иль демон, иль чудесник
Загадку вечную храня,
Леонардо, ты предвестник
Еще неведомого дня.⁷⁵*

*Prorok či démon nebo šarlatán
kdo vydá věčné tajemství,
Leonardo, jenom ty sám
tušíš, co někde v hloubce spí.*

72 A. F. Losev v *Estetice renesance* (Moskva, Mysl' 1982, 53) hovoří „o důležitosti krásy jako takové: Novum se v této době stává energické zdůrazňování primátu krásy, zejména živoucí krásy. Bůh stvořil svět a ten svět je nádherný, kolik jen krásy je v lidském životě a v těle člověka, v živoucím výrazu lidské tváře a v harmonii těla člověka.“ Současně dokazuje, že okouzlení krásou s sebou nese nesmírné ocenění umělce, jehož tvorba je chápána jako výraz jeho vnitřní krásy.

73 D. S. Merežkovskij, *Mikelandželo*. Polnoje sobranije sočinenij. t. XIX, Ital'janskije novelly, M., I. D. Sytin 1914, 113–115.

74 Tamtéž.

75 D. S. Merežkovskij, *Leonardo da Vinci*. In: Týž, *Izbrannoje*, o. c. 399.

Leonardo obdařený „hadí moudrostí“ je pro Merežkovského „člověkem podobným Bohu,⁷⁶ blízkým Solovjovovu bohočlověku.

Renesanční estetika výrazně zapůsobila také na kompozici mnoha děl Merežkovského. W. Sypher v monografii *Od renesance ke baroku* charakterizuje renesanční stavební styl jako „pythagorejský tvořivý princip“.⁷⁷ „Renesanční architektura... je konstruována pomocí platónských a vědeckých měr, takže nejadekvátnějším symbolem humanismu a jeho dvou tváří, matematické a estetické,... je kostel s kruhovým půdorysem. Kruh je dokonalým tvarem, znamením božského řádu, a přechod od podélných středověkých kostelů k renesančním kostelům kruhovým je dokladem důvěry v harmonii mikrokosmu a makrokosmu, člověka a vesmíru. Také proporce lidské postavy s nohama a rukama rozpjatýma jako ramena kružítka jsou základní pomůckou „cyklotymního“ renesančního sochařství, malířství a architektury“ (52). Důvod kruhových kostelů v renesanci má svoje ideové zdůvodnění. Podle architekta Andrey Palladia „kružnice nemá začátek ani konec a všechny její části jsou stejné... každá její část je stejně vzdálena od středu; kruh je nejschopnější dokázat jednotu, nekonečné bytí, jednotnost a spravedlnost Boha“ (53). Racionalizace renesančního stavitelství je tedy založena na dělení kruhu a na hudební harmonii (52). Na podobném prstencovém principu jsou budována i analyzovaná díla Merežkovského. Novela *Michelangelo* začíná scénou, kdy do Říma dopravili obrovské množství mramoru na výstavbu mauzolea papeže, který se v té době ještě těšil dobrému zdraví. Příběh končí líčením nevkusného mauzolea samého Michelangela, který kdysi z papežova rozmaru jeho hrobku dokončit nemohl. Zesměšňování velkého stavitele nekončí ani v okamžiku jeho smrti.

Motivem sochy začíná i román *Leonardo da Vinci*. V tomto případě však plní funkci anticipační – naznačuje hlavní kolizi, na níž je budována trilogie *Kř Kristus a Antikř*. Nedávno objevená socha Afrodity je pro věřící ve Florencii „Bílou d'áblíci“.⁷⁸ Podobný motiv střetu křesťanství s antickým pohanstvím je využit i v závěru románu. Obrazu Jana Křtitele s motivy z antické mytologie, který paralyzovaný Leonardo da Vinci již nebyl schopen dokončit, dal mladý ruský ikonopisec podobu ikony. Závěr románu tak anticipuje poslední díl trilogie, který se odehrává v Rusku. Bezprostřední sepětí obou dílů sošným motivem je zdůrazněno v první kapitole románu *Petr a Alexej* (1905) líčením okázalé slavnosti, provázející v Petrohradě příplutí sochy Venušiny, kterou car koupil v Itálii. Pohanická bohyně vyvolává u prostých ruských lidí obdobnou reakci, jak tomu bylo ve Florencii. Petr I. se dostával do stejné pozice jako kdysi Julián Apostata, hlavní postava stejnojmenného prvního dílu trilogie. I v tomto románu o tvrdém zápasu dvou ideologií – křesťanské a pohanické, kterou se marně snažil vzbudit k životu císař Julián, začíná děj prvním kontaktem císaře ještě jako chlapce s krásou Afrodity. Hoch, odchovaný znalcem antické filozofie a kultury a nucený předstí-

76 Tamtéž.

77 Wylie Sypher, *Od renesance ke baroku. Proměny umění a literatury*. 1400–1700, Praha, Odeon 1971, 52–62, cit. s. 53. Dále cituji str. v textu. Srov. také Walter Pater, *Renesance. Studie o výtvarném umění a poezii*. Olomouc, Votobia 1996.

78 Název „Belaja d'javolici“ dal autor jedné ze svých kapitol.

rat křesťanskou pokoru, se poprvé dostává do chrámu bohyně lásky a propadne navždy jejímu kouzlu. Podobně je tomu, když je svědkem hodu diskem a vrhání oštěpu krásnou nahou Arsinoou. Jejich vztah je stálým mjíjením, protože oba jsou posedlí hledáním pravdy a ani jeden z nich neví, kde ji nalézt. Julián, jenž přežil a stal se posléze císařem jen díky neustálé přetvářce, je v mnohém podoben careviči Alexeji. Druhou částí své osobnosti však předjímá i Petra Velikého, nadaného podobným válečnickým uměním a jdoucím stejně proti proudu jako císař Julián. První díl končí líčením sochařských prací Arsinoe, jejíž poslední výtvořiny jsou již předzvěstí budoucí renesance. Trilogie *Kristus a Antikrist* je utvářena v podobě kruhu či přesněji spirály, protože se v ní opakují s určitými obměnami některé motivy jako jakési leitmotivy.

Prstencovou kompozici má i dvoudílná monografie Merežkovského *Dante*. Začíná i končí úvahou o podstatě náboženského učení o Svaté Trojici. Dantovo přesvědčení o sepětí tří v jednom se stala základem filozofického systému Merežkovského a určila vlastně celý styl jeho života.⁷⁹ V úvodní kapitole, nazvané *Dante a my*, Merežkovskij cituje slova velkého renesančního básníka: „Tři v jednom – Otec, Syn a Duch Svatý – to je pramen veškerých zázraků. ... Tímto vyznáním Dante začíná líčení svého *Nového života* (*Vita nuovo*); stejně končí i jeho *Božská komedie*.“⁸⁰ Je příznačné, že na začátku druhé světové války Merežkovskij uzavírá svoji monografii úvahou o tom, co je nejcennějšího v lidském životě. Je přesvědčen o tom, že je to především mír, chléb a svoboda. Na základě analýzy evangelíí vyjadřuje přesvědčení, že jejich prostřednictvím jsou s pomocí Svaté Trojice odstraňována trojí muka lidí: hlad, válka a otroctví. Otec dává chléb, Syn mír a Duch Svatý svobodu. Toto poselství, jež se Dante pokoušel přenést z minulosti do budoucnosti, však nikdo nechce slyšet: „To neznámé a zdánlivě nepotřebné slovo, jež je však ve skutečnosti jedině nutné a jedině spásné: Trojice.“⁸¹ Ze všeho, co bylo řečeno, vyplývá, že Merežkovského přitahovaly nejen renesanční náměty. Byl také výborným znalcem renesanční estetiky, filozofie, poetiky a etiky humanismu, jež je vlastní jeho nejlepšími díly.

79 Spolu s Merežkovským a jeho ženou, básnířkou a spisovatelkou Zinaidou Gippiusovou, žil v zahraničí vždy jejich sekretář a spolupracovník. Za jejich prvního pařížského pobytu, kam maželé odjeli pod politickým tlakem v době první ruské revoluce r. 1905, to byl D. V. Filosofov (1872–1940), s nímž uzavřeli r. 1901 tzv. triumvirát. V Paříži společně napsali esejistickou knihu *Car a revoluce* (*Le tsar et la révolution*, 1907) i protiválečné drama *Makový květ* (*Makov cvet*, 1908), reagující na depresivní náladu ruské společnosti po prohrané rusko-japonské válce. Filosofov je provázel po Říjnové revoluci i do Polska, kde ve Varšavě vyvíjeli aktivní protisovětskou publicistickou činnost. Poté, co se Filosofov rozhodl zůstat ve Varšavě, se za mezi-válečného pobytu Merežkovských v Paříži stal jejich sekretářem a společným přítelem básník V. A. Zlobin (1894–1967), který s nimi zůstal až do smrti obou. Jemu jsou určeny citované dopisy Merežkovského a Gippiusové z Itálie. In: D. S. Merežkovskij, *Malenkaja Tereza*, o. c., komentarij k s. 133–134.

80 D. S. Merežkovskij, *Dante*. Bruxelles, Edition Petropolis 1939, t. I, 7. Motiv Svaté Trojice a androgynismu zkoumá z hlediska religionistiky Ja. V. Zaryčev v monografii *Religija Dmitrija Merežkovskogo*. Lípeck, GUP 2001.

81 Tamtéž, d. II, 174.

Ve jménu lásky lze umřít, ale přes všechny překážky je nutné žít. To je devíza novely *Láska silnější než smrt*. V dílech inspirovaných osudy velkých renesančních umělců autor zachycuje nejen jejich obrovskou sílu tvůrčí vášně, ale i úsilí využít krásu jako zbraň spravedlnosti a pravdy. Tutéž funkci plní i biografie velkých tvůrců. Michelangelův asketický život se vymyká z tehdy běžného životního stylu. V osobnostech umělců Merežkovskij zobrazuje silné stránky renesance. Repräsentanti oficiální církve i světské moci naopak představují její odvrácenou tvář, v níž nacházejí výraz božího antipoda – ďábla. Tutéž myšlenku vyslovuje i román *Leonardo da Vinci*. Síla uměleckého génia je líčena na pozadí ořesných inkvizičních procesů, lidské špatnosti a tuposti davu. Výjimečnost talentu umělců způsobuje jejich duševní trauma – cítí se v tom nepřátelském a cizím světě naprosto opuštěni. Tento typicky neoromantický rys je díky humanistickým ideálům, jimž je v dílech Merežkovského dáván velký prostor, naplněn hlubokým etickým posláním. Renesanční umělci užívají své geniality ve jménu spravedlivého života. Tímto rysem své povahy se ostře liší od takových postav ruské moderny, jako je např. karikaturní provinciální profesor Peredonov z románu Fjodora Sologuba *Posedlý (Melkij bes, 1905)* nebo od bezvýchodnosti Brjusovových antiutopií. Postavy velkých umělců italské renesance v podání D. S. Merežkovského jsou symbolickým „paprskem v temném carství“ ruské modernistické prózy, spjaté s dekadencí. Román *Leonardo da Vinci* předcházela Brjusovovu román *Ohnivý anděl (Ognennyj angel, 1908)*, pronikajícímu do tajemných zákoutí lidské duše, procházejícímu martyriem lásky na pozadí německé renesance s neméně hrůznými inkvizičními procesy. Jejich oběť Renáta zahyne ve vězení stejně jako Goethova Markétka. A je i předzvěstí příběhu génia 20. století, uštvaneho inkvizicí totalitního systému, mistrovsky zachycenému Michaiem Bulgakovem v *Mistrovi a Markétce (Master i Margarita, 1940)*.

5. ROMÁN A DRAMA

D. S. Merežkovskij, *Petr a Alexej – Carevič Alexej*

Merežkovskij, přesvědčený o trojjedinosti božského i lidského, koncipoval své velké prózy jako trilogie. Ve většině případů jde o sepětí děl románových, jimž někdy dodatečně dával dramatickou podobu. V případě druhé trilogie *Království netvora* (*Carstvo zverja*, 1907–1918) však učinil výjimku. Ostře vyhraněný konflikt proticarského spiknutí, ústící do vraždy cara, o níž dobře věděl jeho syn následník, vedl zřejmě k tomu, že se Merežkovskij rozhodl dát *Pavlu I.* (1907; 1908) podobu dramatu. Za ním pak následují v historické chronologii romány *Alexandr I.* (1913), věnovaný vládě Pavlova syna, a *14. prosince* (1918), líčící dramatické události děkabristického povstání, jehož posledním impulsem byla Alexandrova smrt, dávající dodnes podnět k dohadům o fingovaném úmrtí.⁸²

Poměrně velký počet dramát, napsaných Merežkovským, svědčí o tom, že tento žánr nebyl nijak vzdálený.⁸³ Dramata Merežkovského lze rozdělit zhruba do tří skupin:

1. mytologické či pohádkové féerie s hlubším symbolickým podtextem, zdůrazňovaným veršovanou formou; 2. hry o inteligenci, korespondující s tematikou, vystupující do popředí vždy se změnou společenského klimatu; 3. historická dramata psaná s politickým záměrem a řešící složité filozofické i psychologické problémy.⁸⁴ Nejvýznamnější jsou bezesporu pětiaktová dramata *Pavel I.* a *Carevič Alexej* (1918; 1920), který byl napsán jako dramatisace třetího dílu trilogie *Kristus a Antikrist*. Merežkovskij zdramatizoval i první díl téže trilogie *Julian Apostata* (1916–1920). Tato tragédie o pěti jednáních však zůstala po dlouhou dobu v rukopise a nebyla nikdy hrána.⁸⁵ Filmový scénář *Boris Godunov* (20.-30. léta), zpracovávající další významné období ruských dějin, Merežkovskij psal na zakázku Josefa Nikolajeviče Jermolajeva, jednoho z ředitelů filmového studia Auber-France v Paříži.⁸⁶ Podle přání

82 Vzhledem k tomu, že Alexandr I. zemřel v provinčním Taganrogu, vynořují se čas od času vždy znovu hypotézy o carově fiktivní smrti a jeho následné mnišské řeholi.

83 Merežkovskij napsal celkem patnáct dramatických textů včetně dvou filmových scénářů ze třicátých let. Sedm z nich vyšlo za autorova života. Srov. : D. S. Merežkovskij, *Dramaturgija*. Tomsk 2000. K nim se pak připojuje hra *Makový květ* (*Makov cvet*, 1907, česky 1912), napsaná ve spolupráci se Zinaidou Gippiusovou a Dmitrijem Filosofovem.

84 Srov. D. Kšicová, *Úporné hledání smyslu*. In: Táž, P. Klein, *Dramatika ruského symbolismu*, d. II, Brno, MU 2003, 6–17.

85 Strojopis hry *Julian Odstupník* se zachoval ve Státní divadelní knihovně v Petrohradě. Tiskem drama vyšlo péčí Je. A. Andruščenko v knize *Merežkovskij neizvestnyj*. Charkov, Krok 1997; týž autor ji zařadil do svého úplného vydání her Merežkovského, o. c. Tomsk 2000.

86 Na filmu se měl podílet syn vynikajícího basisty F. F. Šaljapin a výtvarník K. A. Korovin. Spolu s Merežkovským scénář psala i Z. Gippiusová. Práce byla dokončena koncem 30. let, k jejím

objednavatelů byly ve scénáři citovány celé pasáže z veršovaného dramatu A. S. Puškina. Autoři použili i stylizovaných materiálů ze dvou částí trilogie A. K. Tolstého *Smrt Ivana Hrozného* a *Boris Godunov*. Jsou zde však i reminiscence na tragédii A. S. Suvorina *Car Dimitrij Samozvanec i carevna Ksenija* (1904).⁸⁷ Podobně vznikl i scénář k filmu *Dante*, na němž Merežkovskij pracoval v polovině 30. let za svého pobytu v Itálii. Text byl přeložen do italštiny, němčiny, francouzštiny a angličtiny, začátek války však jeho zfilmování znemožnil.⁸⁸ Neobyčejně sugestivně napsané dílo tvoří podrobný záznam životních osudů velkého básníka, které Merežkovskij využil i v monografii o Dantovi.⁸⁹ Ve scénáři jsou citovány celé pasáže z *Božské komedie*, tvořící jakési pendant k podobným citacím z Puškinovy tragédie *Boris Godunov* ve scénáři výše zmíněném. Všem dramatickým pracím předcházelo podrobné studium historických materiálů, podobně jak tomu bylo ostatně u veškerých prací Merežkovského, budovaných na přísně vědecké akribii.

Třetí díl znamenité trilogie D. S. Merežkovského *Kristus a Antikrist*, nazvaný *Antikrist*, tvoří román *Petr a Alexej (Pjotr i Aleksej)*, 1905). Již svým filozoficky a nábožensky koncipovaným podtitulem *Zavržený (Otvoržennyj)*, 1896) upozorňuje na to, že se trilogie vrací obloukem k problematickému hrdinovi prvního dílu Juliánovi Apostatovi, jehož jméno je současně titulem její první části (v originále *Julian Otstupnik*). Pro větší historickou zřetelnost má tento díl ještě jeden název – *Smrt bohů (Smert' bogov)*. K tématu smrti, jež je díky inkvizičním procesům bohatě zastoupena i v druhé části *Vzkříšení bohové (Voskresšije bogi)*, *Leonardo da Vinci* (1901), se třetí díl hlásí nejen násilnou smrtí jednoho z hlavních protagonistů – careviče Alexeje, ale i tématem „červené“ či „bílé“ smrti, líčené v kapitolách, věnovaných různým rozkolnickým sektám. Téma antikrista se ve třetím dílu trilogie objevuje v několika podobách. Je spojováno s Petrem I., kterého tak označují staroobřadci, jeho političtí odpůrci a v skrytu duše i sám carevič, jehož vztah k otci je po dlouhou dobu dvojdomý. Pohybuje se od dětského obdivu a lásky, jež jen zřídka kdy nachází u otce pochopení a ohlas, přes strach před jeho tvrdostí, až k touze po otcově smrti. Antagonistický vztah otců a synů, zobrazovaný Turgeněvem a Dostojevským vždy z jiného úhlu, je v historických postavách D. S. Merežkovského vylíčen s důrazem na jejich problematičnost. Merežkovskij tak předchází programový relativismus 20. století. (Podobným způsobem konstruuje např. Karel Čapek svoji trilogii *Hordubal, Povětroň a Obyčejný život*, 1933–34). Merežkovskij navazuje na ruskou tradici zobrazování silných a slabých postav na car-

zfilmování však již nedošlo. Srov. Merežkovskij D. S., *Dante*. Gippius Z. N., Merežkovskij D. S., *Boris Godunov. Kinoscenarij*. Sostavlenije, vstup. stat' ja i přímecanija T. Pachmus. N'ju -Jork 1991. Srov. D. Merežkovskij, *Dramaturgija*. Tomsk, o. c. 2000, 749–756.

87 T. Pachmus ve svém vydání použila i zápisků dlouholetého tajemníka a přítele manželů Merežkovských V. A. Zlobina, podrobně komentujícího proces vzniku tohoto díla. Srov. Temira Pachmus, *D. S. Mereshkovskij in Exile. The Master of the Genre Biographie Romancée*. New York, Bern, Frankfurt, Peter Lang 1990. V. Zlobin, *Tjaželaja duša*. Washington, Izd. Russkoje knižnoje delo 1970.

88 Film měl původně vzniknout v koprodukcí amerického studia *Paramount* a francouzské *Association des Auteurs de Films*.

89 Dimitri Mereshkovskij, *Dante*. Zürich, Sperber-Verlag 1939.

ském trůně, tak jak ji vyjádřil např. Alexej Konstantinovič Tolstoj v první a druhé části své dramatické trilogie *Smrt Ivana Hrozného* (1866), *Car Fjodor Joannovič* (1868) a *Car Boris* (1870). Pro careviče Alexeje jsou charakteristické věčné pochybnosti o sobě samém, odpor k násilí, jehož byl svědkem za fyzické likvidace střelců, jíž se osobně zúčastnil i Petr I., marné hledání pravé víry a naprostá apatie, v níž zůstalo i něco z Oblomova, jehož výchova až nápadně připomíná podobné dětské zážitky carevičovy. Merežkovskij neidealizuje ani Petra I., ani jeho syna, podobně jak je tomu později při tvorbě dramatu *Pavel I.* (1907), kde generační a mocenský antagonismus končí opět fyzickou likvidací, tentokrát však otce za pasivní účasti synovy. Pavel I. navazuje na slavného praděda Petra I. i shodným vztahem k církvi, jež se právě za Petra Velikého dostává do naprosté podřízenosti světské moci. Merežkovskij se této problematice věnuje i ve své esejí *Revoluce a náboženství*. Srovnává zde vývoj na Západě a v Rusku a přichází k názoru, že se vztah církve a státu vyvíjel v obou oblastech podobně, i když v zrcadlovém pohledu: „V Druhém Římě, v papežské nadvládě, děje se odklon od meče duchovního k meči železnému, od království nebeského ke království pozemskému; jestliže se římský velekněz nestal, pak se vždy chtěl stát římským císařem, hlava církve – hlavou státu. V Třetím Římě, byzantském a ruském absolutismu je odklon opačný: od meče železného k meči duchovnímu, od království pozemského ke království nebeskému, při čemž v ideálu je pozemské pohlcováno nebeským, státní církevním, ale ve skutečnosti je tomu naopak: nebeské je pohlcováno pozemským, církevní státním; hlava státu stává se hlavou církve.“

Tento byzantský odklon přivedl staré Rusko, třebaš jinými cestami, k témuž, k čemu přišla i středověká, katolická Evropa – k boji státu s církví, moskevských carů s patriarchy, velmi bledému, jako v zrcadle, ale přec jen přesnému odrazu bojů císařů s papeži... Petr Veliký neporušil, jak jej obviňovali starověrci a slavjanofilové, nýbrž splnil odkaz Moskvy a Byzance, když se po zničení patriarchátu... učinil samovládcem a veleknězem zároveň... Obě tyto falešné teokracie přišly dvěma různými cestami k témuž: západní k přeměně církve ve stát; východní k pohlcení církve státem; v obou případech je stejné odstranění Církve, království lásky a svobody, království Božího Státem, království nepřátelství a násilí, královstvím bezbožnosti.“⁹⁰

Zatímco v románě *Petr a Alexej* je carův vztah k církvi líčen jako proces postupné likvidace církevních priorit, vyplývající z nutnosti radikální změny celého systému státu, v němž car vlastním fyzickým i duchovním potenciálem zasahuje do životního stylu Ruska, ve hře *Pavel I.* je změna politického klimatu patrná z demonstrativních gest cara, oblékajícího před papežovým legátem kněžský ornát. Merežkovskij, hledající podobně jako L. N. Tolstoj vlastní řešení náboženských problémů, soustřeďuje se ve třetím dílu své trilogie na základní problémy mezilidských vztahů. Vedle ústředního konfliktu mezi otcem a synem líčí celou řadu dalších kolizí. Zrcadlový poměr Petra a Alexeje se projevuje nejen v některých

90 D. S. Merežkovskij, *Revoluce a náboženství*. In: Spisy D. S. Merežkovského, sv. 10, Ne mír, ale meč, Lermontov, Gogol, přel. Václav Koenig, Praha, Kvasnička a Hampl 1928, 46–48. Dále cituji stránkou v textu.

shodách jejich povah, ale i v obdobném poměru k nemilovaným manželkám, nad nimiž dominují milenky prostého původu, které jediné na ně dovedou působit. Podobně je tomu ostatně i u Pavla I. ve stejnojmenné hře, kde car své manželce dává okázale najevo, oč bližší je mu jeho milenka. Jedině Alexandr I. svou ženu miluje a váží si jí. V podání Merežkovského spojuje Alexeje s Alexandrem I. i jejich vztah k budoucímu následnictví – oba se jej v rozhovoru s otcem zřikají. Alexej posléze na otcův nátlak i oficiálně. Od možné fyzické likvidace ostatně Alexandra dělí ve hře Merežkovského jen jediná noc. Kdyby v ní nebyl zabit Pavel I., byl by v následujících dnech zlikvidován jeho syn Alexandr, jehož otec podezřival z velezrady, stejně jako Petr I. careviče Alexeje.⁹¹

Neméně pozornosti než carovi a jeho odbojnému následníkovi věnuje Merežkovskij i lidovému hnutí odporu, v němž spatřuje podle citované eseje první ruskou revoluci, „...byť...by se dala ve jménu reakce. Rozkolníci...vycítili náboženskou nemožnost pravoslavného absolutismu. První...prohlásili ruský absolutismus za ‚království Antikristovo‘. Rozkol, spojující se s kozáckou svobodou, pugačovštinou, je revolucí zdola, černým terorem, ale revolucí shora, revolucí bílou je sama reforma... Petrova génia, nezadržitelně se ženoucího, všechno drtícího, ... anarchického, ... génia... všeho nového Ruska. Tyto dva protikladné, ale stejně bouřlivé proudy splynuly v jeden předěl, ve kterém se točí státní loď Ruska nyní už dvě století. Pravoslavný absolutismus byl ... reakcí v revoluci, hrozným visením nad propastí, které se musí skončit ještě strašnějším pádem do propasti“ (49). Text napsaný počátkem 20. století, musel znít po několika letech velmi prorocky. Svoji aktuálnost ostatně neztratila ani autorova analýza sektářství, které vylíčil teoreticky v citované stati a umělecky v analyzovaném románu.

Kompozičně je román rozčleněn do deseti kapitol, v nichž se pravidelně střídají záběry ze života Alexejova a Petrova. Carevič je zpočátku účastníkem velkolepých carských oslav, jakým bylo např. hned v první kapitole slavnostní příplutí sochy Venušiny, jež vyvolávala u věřících podobnou reakci jako socha Afrodity u Florentinů, kteří ji v románě *Leonardo da Vinci* nazývali „Bílou d'áblíci“. Alexejovy názory jsou vyjadřovány jak vnitřními monology ve scénách, jichž je němým svědkem, tak formou zápisků v jeho deníku, jenž je doplňován informacemi z deníku německé dvorní dámy ve službách Alexejovy ženy. Protikladnost Petrova charakteru je zvláště výstižně zachycena v kapitole *Povodeň*, kdy car nedbá na zlověstné prognózy o blížící se katastrofě až do okamžiku, kdy je dům, kde probíhá oslava, zaplaven vodou, takže jsou ohroženi všichni přítomní. Car zachová chladnokrevnost a sám při likvidaci záplav pomáhá tak obětavě, až těžce onemocní. Podobně protikladný je i jeho vztah k synovi, s nímž není nikdy spokojen, přestože mu ukládá úkoly, na něž nemůže fyzicky stačit. Když však po útrapách, jimž je nelitostně vystaven, onemocní, nehne se od jeho lůžka a pečuje o něho jako matka. Podobné je i jeho rozloučení s mrtvým synem. Pokleká ke zmučenému

91 Srov. D. S. Merežkovskij, *Pavel I.* Originál a překlad. In: *Dramatika ruského symbolismu 2*, O. c.

tělu, líbá je na zkrvavená ústa a objímá jako Ivan Hrozný svého vlastnoručně ubitého syna Ivana.

Šestá kapitola líčí carevičův útěk na Západ, kde se skrývá pod ochranou rakouského císaře až do doby, kdy se pod nátlakem své milenky rozhodne k návratu domů, kde jej čeká jistá záhada. Svědectví milenky carovi pomůže usvědčit syna z velezrady. Neuspokojí jej však pouhá carevičova smrt. Vydá jej na mučidla a dokonce se na jeho utrpení podílí. Jeho nenávisť je silnější než láska.

Druhým plánem románu je vrstva lidová, představovaná různými typy sektářů. Setkáváme se s nimi hned od prvních stránek románu, když se jeden z nich, propuštěný úplatkářský úředník, obrátí na careviče s prosbou o pomoc. Velkolepé carské slavnosti jsou vnímány rozkolníky jako projevy Antikrista. Jakýmsi Alexejovým alter ego je vzdělaný sirotek s charakterizačním jménem Tichon. Hluboké znalosti v matematice i filozofii mu ještě nedávají smysl života. V touze po poznání pravdy a pravé víry je hnán z místa na místo. Stává se hlavním hrdinou epilogu, nazvaného *Kristus Přícházející*. Tichon v něm poznává různé sekty od staroobrjadců, kteří se raději upalují, než by se vzdali své víry, až po vyznavače „bílé smrti“ – flagelanty a účastníky orgií v čele s řeckými sourozenci, vydávajícími se za nového Krista a Matku boží. Všichni jsou posléze zlikvidováni. Tichon však jako vždy zázrakem vyvázne. Z hořícího chrámu jej vyvedou tajnou chodbou hlasatelé „červené smrti“, kteří sami zemřít nechtějí, před mučením sektářů jej zachrání jeho bývalý učitelé. Tichon však odejde i od milovaných knih, aby skončil u asketických poustevníků na Valaamských ostrovech. I od nich však odchází, takže román končí stejně jako Arcybaševovův *Sanin* počátkem nového Tichonova putování. Sestupuje s hory a kráčí vstříc slunci jako Zarathustra či básník Balmont ve svých verších.

Tato vrstva samozřejmě v pozdější pětiaktové hře *Carevič Alexej* (1920) chybí. Děj je v ní soustředěn na základní konflikt otce a syna. Časoprostor je určen již v úvodu: jsou jím Petrohrad a Neapol v letech 1717–1718, což mělo v době vzniku dramatu historické konotace s právě probíhající revolucí. Děj začíná podobně jako v románě setkáním careviče se staroobrjadcem – suspendovaným úředníkem Dokukinem, který se rozhodl, že přiměje cara, aby se změnil. Carevičova blízká rodina, k níž v románě a v dramatu patří i jeho vlastní matka, zavřená Petrem do kláštera, je v dialogu hry zastoupena jeho tetami Marfou a Marií. Obě careviče litují. Alexejova setkání s otcem jsou v dramatu stejně mučivá jako v románě. Petrovu zuřivost po přijetí syna dovede přemoci jedině jeho milovaná žena Kateřina, která v téže roli vystupuje i v románě. Z politiků doby petrovské hraje v dramatinizované podobě románu nejvýznamnější roli machiavelista hrabě Tolstoj, jenž přiměje v Neapoli Alexeje s pomocí carevičovy milenky k návratu do Ruska. Hlavní roli při dokazování carevičovy viny sehraje jeho milanka Jevfrosiňja, jež mezitím porodila syna, kterého jí hned odebrali a usmrtili. Oficiálně se však Alexej dozví, že se dítě narodilo mrtvé. Alexej si je vědom toho, že v podobných případech naloží tělíčko do lihu, aby sloužilo k výzkumu. Zcela zlomený carevič předpovídá otcí a celé zemi těžký trest za křivou přísahu, neboť car nedodržel slib, že ho po dobrovolném návratu nepotrestá. Lékař asistující při Alexejově mučení

je stejně jako v dramatu *Pavel I. Němec*. Ve hře je proto užito několika německých slov. Dobový kolorit je naznačen i archaizovanými projevy některých postav – především carevičových tet. Alexejeva smrt, tak drasticky vylíčená v románu, je ve hře jen naznačena. Ve shodě s oficiální verzí carevičovy smrti, tak jak byla formulována pro zahraničí, se ve hře Alexej na závěr usmíří s otcem, který mu odpustí. Alexej si na to připíjí se svým ošetřujícím lékařem. Závěrečná scéna, v níž se Petr Veliký modlí nad synovou rakví, ještě více podtrhuje značně pozměněný a idealizovaný konec. Merežkovskij nechává Petra I. číst ze žaltáře a vkládá do jeho úst slova lítosti nad tím, že pro dobro země byl nucen zabít vlastního syna. Vlastenecký podtext této změny, ovlivněný zřejmě dramatickými událostmi konce první světové války a předčasně uzavřeného míru, sehrál svou roli.

V románu se závěr konfliktu odehrává na moři, kde Petr vzpomíná na synovo prokletí a přeje si, aby všechna vina padla na jeho hlavu. Rusko musí být ušetřeno. Moře jako symbol nezkrutného, současně však očištného živlu je rovněž jednou ze spojnic trilogie. V závěru prvního dílu trilogie se podobně jako Petr vydává na projížďku po moři sochařka Arsinoe, jež se po létech klášterní klausury vrátila k umělecké tvorbě. Stejně jako Bohem nadaný klášterní malíř, jemuž z iluminací žaltáře vyrůstají ušlechtilé postavy antických bohů, vytváří i mladá sochařka voskový model s tělem olympského boha. Jeho tvář je však plná nepozemského smutku. Arsinoe touží spojit Dionýsa s Kristem. Jakousi předehrou budoucí renesance je souzvuk flétny, hrající na počest Panovu, s církevní písní mnichů, plavících se na téže lodi jako Arsinoe se svými přáteli. Ti všichni věří, že dávná kultura Hellady bude znovu objevena. Obdobně končí i román *Leonardo da Vinci*. Mladý ruský ikonopisec, jenž právě dokončil ikonu zobrazující Jana Křtitele, píše za ranního vyzvánění zvonů vzkaz pro budoucí čtenáře svého Ikonopisného prvopisu, jenž umožní, aby toto umění zůstalo stále živé. Merežkovskij, toužící po harmonii, připojil na závěr románu *Petr a Alexej*, poté co nechal Petra I. odplout „po krvavých vlnách do neznámé dálky,“⁹² epilog *Kristus Přicházející*. Sirotek Tichon se v něm po všech peripetiích duchovního hledání vrací ke konfliktu Krista s Antikristem. Na tomto antagonismu duše a těla – dvou základních substancí lidské existence – je vybudován náboženský systém Merežkovského, v němž je zdůrazňován princip androgyna, namodelovaný na učení o Svaté Trojici, jehož křesťanský model má své dávné předchůdce.⁹³ To neustálé kroužení kolem tohoto základního problému, jehož řešení Merežkovskij hledal v nejrůznějších historických obdobích, jak o tom svědčí řada dalších trilogií od bájně Atlantidy a Tutanchámona přes Ježíše, Luthera, Napoleona až po svatou Terezií, svědčí o tom, že jde o výrazného představitele románu thesí, navazujícího na iniciační román⁹⁴ s nezbytným začleněním řady sugestivně líčených mystérií. Lze uvést i slova pamětníků o neobyčej-

92 D. S. Merežkovskij, *Petr a Alexej*. Přel. Josef Pelíšek. D. 2, Praha, Kvasnička a Hampl 1924, 276.

93 Ja. V. Zaryčev, *Religija Dmitrija Merežkovskogo*. Lipeck, GUP 2001.

94 Daniela Hodrová, *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha, Čs. spisovatel 1989.

ném zaujetí mladého Merežkovského diskusemi na tato témata⁹⁵ i názory kritiky, vytýkající jeho románům určitou tézovitost.⁹⁶ Ostatně sám autor zdůrazňoval, že jeho díla se od běžného typu románu (zřejmě realistického) dosti liší. Autorovy vlastní dramatizace původních románů vedly nutně ke zhuštění románového děje a soustředění na jednu dějovou linii. To co je v románě možné libovolně větvit do dějových piruet, v dramatizaci mizí a je nahrazeno náznakem, spjatým vždy s hlavními protagonisty. V případě *Careviče Alexeje* šlo o vyloučení široce rozvítené linie světa ruských staroobrjadců. V souladu se změnou incipitu se do centra děje dostává postava člověka, jenž se ocitl v soukolí moci, kterou ohrožuje jak politickou orientací, tak již svou samou fyzickou existencí. V tomto směru má drama nadčasový význam. Román je poutavý především historickým koloritem, jehož potlačení dává v dramatu větší prostor základní kolizi otce a syna, jež je řešena v klasicistickém duchu sváru citu a povinnosti, která je pro vládce tohoto světa rozkazem.

95 Velmi výmluvně o tom píše Andrej Bělyj, *Merežkovskij. Siluet*. In: D. S. Merežkovskij. V tichom omute. Stat'ji i issledovanija raznych let. M., Sov. pis. 1991, 5–10. Spíše dokumentárně věcný charakter mají vzpomínky ženy Merežkovského Z. N. Gippius, Merežkovskij. *Vospominanija*. otištěné spolu s románem D. S. Merežkovského *14 dekabrya*. M., Moskovskij rabočij 1990, 283–512.

96 Srov. např. A. B. (A. Bogdanovič), *Petr i Aleksej D. S. Merežkovskogo. Schodstvo etogo romana po postrojeniju s Voskresšimi bogami. Obščij interes romana*. Mir Božij, 1904, č. 3, s. 7–10.

6. ANTIUTOPIE VALERIE BRJUSOVA

Žánr utopie i antiutopie má své dávné kořeny, sahající k Platónově *Ústavě* či Aristofanově komedii *Ženský sněm* (392 př. n. l.). Antiutopický charakter mají ostatně i jeho další politicky motivované komedie, jako např. protiválečně orientované hry *Mír* či *Lýsistraté*, stejně jako Lukianovy *Pravdivé příběhy* a celá řada děl předcházejících i následujících po *Utopii* (1516) Thomase Mora, jež dala těmto žánrům jméno.⁹⁷ Je charakteristické, že tato idylicky či satiricky koncipovaná díla vznikala vždy v dobách politického útlaku či nestability, hospodářské recese a z nich plynoucích pocitů deprese a nespokojenosti. Apokalyptické náměty pak pravidelně provázejí směnu jednotlivých století či tisíciletí. Tak tomu bylo i v Rusku koncem 19. a na začátku 20. století.

Valerij Brjusov (1873–1924) měl k fantastickým žánrům vždy blízko. Bylo to dáno i jeho výraznou přírodovědnou a filozofickou orientací. Ve své autobiografii z let 1912–13 uvádí, že o Darwinově učení věděl dříve než se naučil násobilku a že k jeho oblíbené četbě patřila astronomická literatura.⁹⁸ Na soukromém moskevském gymnáziu Fr. Krejmana se aktivně podílel na vydávání rukopisného časopisu *Začátek (Načalo)*, jehož jeden výtisk je uložen v archivu Puškinského domu v Petrohradě. Jedná se o ručně sešitý školní linkovaný sešitek s bílou nažloutlou obálkou s vrocením 1887, v němž jsou jednotlivé příspěvky provázeny dětskými kresbičkami, provedenými černým perem či pastelkami.⁹⁹ Čtrnáctiletý Brjusov napsal pro toto číslo povídku *Výprava na Venuši (Na Veneru)*.¹⁰⁰ Z prologu umístěného do druhého pokračování se dozvíme, že předehrou k výpravě na Venuši byla diskuse, jež vznikla o rok dříve v klubu Nebeský svět. Skupina lidí, mezi nimiž byl Angličan, Francouz a Němec, se dohadovala, zda je na jiných planetách život. Angličan o tom byl přesvědčen, Francouz tomu vůbec nerozuměl a Němec se nakonec k výpravě těch tří přidal jen proto, aby mělo i Německo na Venuši svoje zastoupení. O finanční zabezpečení se zasloužil americký milionář. Zcela

97 O genealogii antiutopie se zmiňuje řada pramenů. Srov. např. Vladimír Bondarenko, *Veke a desjatiletija*. In: Jevgenij Zamjatin, *My*. New York, Inter-Language Literary Associates 1967, 203–223. Petr Hrtánek, *Znakovost jazykových prostředků v negativních utopiích 2. poloviny 20. století*. Česká literatura 2003, č. 1, s. 1–11. Zde je i soupis české a polské odborné literatury o daném žánru.

98 V. Ja. Brjusov, *Antobiografija*. In: *Týž, Iz mojej žizni. Antobiografičeskaja i memuaraja proza*. M., Terra-Terra 1994, 65–85.

99 V. Ja. Brjusov, *Načalo*. Třidvacet rukopisných stran rozměru 18,5 x 23,3 cm. Vrocení 1877, č. 1–8, 8–16, oddíl II. Název časopisu s rokem vydání je na obálce umístěn do kruhové kresby. Archiv Puškinského domu F 444, č. 79.

100 Povídka je členěna do pěti částí, paginovaných s. 5–6, 7–9, 20, 25–26, 28–30, 31–32, 35–36.

v duchu Julese Verna, k jehož horlivým čtenářům Brjusov tehdy patřil,¹⁰¹ bylo na jednom z ostrovů v Polynésii postaveno obrovské dělo, v jehož kouli podnikli dobrodružnou výpravu na Venuši tři muži zmíněných národností. Po odstřelu ostrov zmizel ze zemského povrchu, cestovatelé však šťastně přistáli, i když s lehkými zraněními. Přesvědčili se, že Venuše je skutečně obydlena fialovými bytostmi o něco většími než lidé. Fialové je i místní moře, husté jako huspenina. Zemská přitažlivost připomíná novodobé zkušenosti s Měsícem. Zakončení v rukopisném torzu chybí. Obdobné exotické planetární tematice však Brjusov zůstal věrný i v budoucnu, především ve své dramate. Na rozdíl od dětského líčení dobrodružné cesty do vesmíru však autor ve své zralé tvorbě spojuje své vize budoucnosti vždy s katastrofickým scénářem, typickým pro antiutopii. Zatímco v rané tvorbě devadesátých let století 19. a desátých let století 20. na tom měly svůj podíl obecné nálady dekadentního hnutí, stejně jako napjatá situace revolučního roku 1905 a deprese, jež po ní následovala, počátkem 20. let 20. století nepochybně sehrály roli převratné události Říjnové revoluce, pokusy o její export i první zkušenosti s totalitním režimem.

O tom, jak dalece byl Brjusov, velký znalec historie, nakloněn ke katastrofickým vizím lidské budoucnosti, svědčí i skutečnost, že s antiutopickými náměty se setkáváme ve všech jeho syžetových žánrech. Zatímco v jeho lyrice či lyricko-epických skladbách jde o lehce načrtnuté scény katastrof, nad nimiž však vesměs vítězí síla lásky či naděje, plného rozvoje dosáhla antiutopie v Brjusovových prózách a dramate. Přesto však již sám výběr námětů, s nimiž se setkáváme v jeho verších, svědčí o značné frekvenci destruktivní fantastiky. Brjusova zvláště přitahuje téma lásky a smrti. Proto jej zaujal pompejský nález milenců zkamenělých ve vášnivém objetí, jež dalo vzniknout básni o vášni, překonávající strach ze záhuby (*Pompejanka*, 1901). Ve vypjaté situaci blížící se revoluce r. 1905 používá biblického obrazu apokalyptického koně, přinášejícího záhubu. Jeho příchod vítají jako projev očištné síly jen lidé ze dna – blázen a prostitutka (*Koň bled*, 1903 – *Bílý kaňk*). Podobně vyznívá i báseň, využívající tehdy populární tematiky východních nájezdníků, jejichž příchod je traktován jako ničivá síla, přinášející nezbytnou očištu (*Přicházející Hunové – Grjaduščije gunny*, 1904; 1905 -).¹⁰² Je charakteristické, že ve stejném duchu je psána i báseň, inspirovaná počátkem první světové války. I tuto pohromu Brjusov vítá jako ohnivou koupel, z níž vzejde nový svět (*Poslední válka – Poslednjaja vojna, 20. července 1914* ¹⁰³). Podobně je tomu i v žánru poemu, kde se poprvé setkáváme s námětem nehostinného severu, později použitým v próze. Téma záhuby je tentokrát spjato s tragickou výpravou na Severní pól, jež skončila smrtí všech účastníků (*Carovi Severního pólu – Carju Severnogo poljusa*, 1898–1900).¹⁰⁴

V Brjusovově próze je antiutopie reprezentována dvěma novelami. Jen jedna z nich však byla dokončena a vzápětí otištěna. *Republika na Jižním Kříží* (*Respubli-*

101 Brjusov o tom píše při různých příležitostech. Srov.: *Iz mojej žizni*, o. c.

102 D. Kšicová, *Russkaja poezija na rubeže stoletij. 1890–1910*. Praha, SPN 1990, 154–176.

103 Valerij Brjusov, *Izbrannoje. Stichotvorenija, liričeskije poemj*. M., Moskovskij rabočij 1979, 165.

104 D. Kšicová, *Poéma za romantismu a novoromantismu*. Brno, UJEP 1983, 137.

ka Južnogo Kresta, 1905–07) je jedním z prvních ruský psaných vědecko-fantastických textů. Líčí vyspělou civilizaci, vzniklou před čtyřiceti lety na ledových pláních z bývalého ocelářského trustu. Hlavní město republiky s charakteristickým názvem Hvězdné bylo vybudováno přímo na Jižním Pólu. Vysoká technická úroveň tohoto města a celé země, žijící v naprosté izolaci, ostře kontrastuje s totalitním systémem, jenž zemi ovládá. Jde tedy o obdobný typ republiky, jaký později neblaze proslul v tzv. lidově-demokratických státních útvarech. Brjusovova próza je jakýmsi mostem mezi pozdními Poeovými povídkami *Rozhovor s mumii* a *Mellonta tauta* (obě z r. 1845)¹⁰⁵ a slavným Zamjatinovým románem *My* (1920). Od E. A. Poea Brjusov převzal i námět onemocnění negací, jež posléze zničí veškerou uměle vybudovanou civilizaci na Jižním Pólu.¹⁰⁶ Katastrofický scénář novely koresponduje s Brjusovovou nedokončenou prózou *Povstání strojů* (*Vosstanije mašin*, 1908; 1976),¹⁰⁷ tematicky blízkou Čapkovu dramatu *R.U.R.* (1920). Obě Brjusovovy novely spojuje novinářsky reportážní styl, vyjádřený jejich podtituly. Autor, zkušený publicista a redaktor, stylizuje vyprávění o *Republice Jižního Kříže* jako „Stat' ze zvláštního čísla *Severoevropského večerního zpravodaje*“. Věcnost vyprávění, jež má zdůrazňovat naprostou autentičnost, je v souladu se stylem torza prózy *Povstání strojů*, v jejímž podtitulu se uvádí, že jde o záznam *Z letopisů xxx století*. Epistolární formou dopisu příteli Brjusov v tomto textu navázal na sentimentální linii ruské prózy, reportážním charakterem pak na zkušenosti s psaním *Republiky Jižního Kříže*. V obou případech autor zdůrazňuje autentičnost textu s odvoláním na využití dobového tisku i odborné literatury, včetně přesných statistických údajů.

Srovnáme-li věcný popis totalitního systému v novele *Republika Jižního Kříže* s jeho praktickou aplikací v Zamjatinově románu¹⁰⁸ *My*, nacházíme mezi oběma díly pozoruhodné paralely. Lze ostatně těžko předpokládat, že by pozornosti Zamjatina, který se od desátých let aktivně podílel na literárním životě, unikl sborník Brjusovových povídek *Zemská osa* (*Zemnaja os'*, 1908), kam byla novela zařazena poté, co byla poprvé otištěna r. 1905 v symbolistickém časopise *Věsy*, který Brjusov redigoval.¹⁰⁹ Zásadní rozdíl mezi oběma díly je ovšem v rovině stylistické. Zatím co Brjusov zůstává vzhledem ke zvolenému žánru reportáže v rovině popisu politického systému a jeho postupného rozkladu zevnitř podle osvědčeného

105 Srov. poznámky k cit. novele v sb.: Valerij Brjusov, *Povesti i rasskazy*. M., Sovetskaja Rossija 1983, 346–347.

106 Srov. Poeovu povídku *Dábel negace*. Tamtéž.

107 Datace napsání je určována podle dochovaných autorových záměrů (srov. *Brjusov, Valerij*. LN, t. 27–28, M. 1937). Poprvé byl text otištěn ve speciálním čísle téhož vědeckého periodika *Brjusov, Valerij* LN, t. 85, r. 1976. Srov. poznámky k cit. vyd. Valerij Brjusov, *Povesti i rasskazy*, 348.

108 Jevgenij Ivanovič Zamjatin (1884–1937) byl v revolučních letech 1905–07 blízký bolševickému hnutí. Přes zákaz pobytu žil nelegálně v Petrohradě a jeho okolí. Po amnestii r. 1913 začal publikovat a záhy získal literární jméno. Jeho román *My* nemohl být v Sovětském svazu otištěn, od r. 1924 však začal vycházet v zahraničí (česky, anglicky aj.), což mělo za následek autorovu perzekuci v SSSR. Po osobním dopise Stalinovi získal r. 1931 povolení k odjezdu do zahraničí. Zemřel v Paříži.

109 Srov. tamtéž.

scénáře totalitní samodestrukce, Zamjatinův román má své hrdiny i antihrdiny i milostnou zápletku, plnou tajemství a napětí, budovaného na politických tabu. V tomto směru ostatně na Zamjatina vědomě navázal George Orwell ve svém neméně proslulém románě *1984* (1949). Osu jeho románu tvoří podobně jako u Zamjatina milostný vztah s politickým pozadím, při němž oba milenci nacházejí útočiště ve starém světě. U Zamjatina jsou to schůzky ve starodávném domě s tajemným výtahem vedoucím za zelenou zeď města, u Orwela jde o špinavý pokoj s krysami a štěnicemi nad obchodem pana Charringtona v proletářské části Londýna. Starý dům u Zamjatina hlídá žena, jež má pochopení pro výstřednosti dívky, jež se v tajném bytě schází se svým milým. Orwelovi milenci se do pronajatého pokoje dostávají přes obchod pana Charringtona. Jeho postavy mají totiž na rozdíl od Zamjatinova románu ještě svoje občanská jména. Hlavní hrdinou je vypravěč Winston (shoda s křestním jménem tehdejšího ministerského předsedy Velké Británie Churchila není jistě náhodná), jeho protějškem je shakespearovská Julie. Zamjatinův inženýr, jež je hlavním projektantem tajuplného Integrálu, je opatřen pouze šifrou D-503. Jeho turgeněvovsky aktivní milenka se musí spokojit jen se samohláskou I. Hlavní hrdinové obou románů mají dar slova. Winston je typický intelektuál, strážlivě komentující neúnosnou politickou situaci. Autobiografická postava D-503 patří jako konstruktér Integrálu k oficiálním strukturám. Svoje záznamy, na nichž je budována kompozice románu, píše z vyššího příkazu. Jeho objektivní popis událostí, vlastního erotického života včetně postupně se rozvíjejícího milostného vztahu k opozičně orientované I se však stávají tíživým svědectvím totalitního systému, jehož obludnost si pisatel uvědomuje čím dále tím markantněji. V porovnání s oběma romány je Brjusovova novela stručným konspektem, načrtávajícím hlavní problematiku totality – naprosté odlidštění. První projevy lidí jako osobností jsou u Brjusova spjaty s propuknutím choroby negace, jež postupně vede k naprosté likvidaci Hvězdného města a celé republiky. Obludnost líčení posledních fází tohoto hororu předčí erotické scény z Brjusovových poem *Podzemní obydlí* (*Podzemnoje žilišče*) nebo *Město žen* (*Gorod ženščin*), v nichž jsou místa neřesti současně i místy smrti. Brjusovova víra v osvobozující sílu destrukce však nenašla své pokračovatele ani v Zamjatinovi, ani v Orwelovi. Zamjatinův román končí odhalením spiknutí a likvidací jeho představitelů, kteří jsou buď elektricky rozpuštěni nebo operačně zbaveni duše. Tento osud postihl Zamjatinova D-503, jež byl předtím dokonce na osobní audienci u Blahodárce, i Orwelova Winstona, který po posledním nelidském výslechu na Ministerstvu lásky poprvé pochopil, co je to láska k Velikému Bratrovi. Bylo to ve chvíli, kdy jeho mozkiem pronikala dlouho očekávaná střela. Moderní zkušenosti s diktaturou vedly Brjusovovy pokračovatele k mnohem pesimističtějším závěrům.

Torzo novely *Povstání strojů*, psané obdobným reportážním stylem jako *Republika na Jižním Křížě*, líčí katastrofu, jež nastala poté, co stroje, jež dříve automaticky plnily všechny příkazy lidí, se náhle mění v smrtící střely, ničící každého, kdo se jich jen dotkne. Se zmíněným dramatem Karla Čapka *R. U. R.* má společnou pouze základní myšlenku vzpoury strojů, které ovšem v podání českého dramatika nabývají podoby lidských robotů, jež od lidí odlišuje jen výlučná racionalita. Se

zrodem citu nastává proces jejich polidštění. Vztah obou textů je obdobný, jak tomu bylo v případě srovnání předchozí antiutopie se Zamjatinem a Orwelem. Na rozdíl od Orwela, jenž na Zamjatina vědomě navazoval, Čapek Brjusovovo torzo znát nemohl.

Nejvýrazněji se žánr antiutopie projevil v Brjusovově dramatice, jejíž část dodnes zůstala v nepublikovaných rukopisech, z nichž většina je uložena spolu s rukopisy publikovaných děl v archivu Ruské knihovny v Moskvě.¹¹⁰ Kromě převládajícího množství náčrtků, plánů, nedokončených dramát i prvních redakcí hotových her je zde i autograf symbolistické novely či menšího románu *Hora hvězdy* (*Gora zvezdy*, 1899),¹¹¹ v němž se archetyp hory uprostřed jezera, na jejímž vrcholku je umístěn palác, mění v místo potenciální hrozby. Mezi šestadvaceti dramatickými texty různého rozsahu a úrovně je několik načrtnutých projektů her ze současnosti (např. *Duchoviděc*, *Zvjozdnyj krest*, *C'est aj.*) i z historie (*Bertrada*, *Sorok tysjač*, *Didona na kostre*, *Molenije carja aj.*)¹¹² K antiutopiím bychom mohli zařadit tři torza dramát: *Zkáza Atlantidy* (*Gibel' Atlantidy*), hru *Den Posledního soudu* (*Deň Strašného suda*) a drama *Piroet*. Hra *Den Posledního soudu* (1910) má zjevně satirický podtext. Sluha budí pána, protože nastal Poslední soud. Pán jej však odhání, protože se mu chce ještě spát. Lidé na ulici se bojí, co je čeká. Přesto se na to chtějí jít podívat. Nemohou však sehnat žádného vozku, protože stejný nápad měli i ti ostatní. Komicky jsou stylizované i postavy: Kuchařka, Lokaj, Pán s rozčuchanými vlasy, Pán s šedým vousem aj. Hra o pěti dějstvích *Piroet* (1916–1917), označená jako drama ze současného života, se odehrává na břehu moře. V dílně se staví obrovský věžovitý stroj Piroet, jehož vrchol mizí v nejvyšším bodě scény. Dělníci spatřují v konstrukci něco nečistého. Lidie obdivuje inženýrova genialitu, kterou ostatní lidé nechápou. Projekt výstavby přístroje, který má nastartovat meziplanetární lety, financuje Lidiin muž. Lidie se bojí, že na pokračování výstavby její manžel již nic nedá. Proto se rozhodne, že jej

110 Jen rukopis a strojopis hry *Diktátor* je v archivu Puškinského domu v Petrohradě.

111 Jde o autograf ve dvou linkovaných sešitech a další materiály ve fondu 386/31/1. Próza je psána ich-formou. Začíná scénou, kdy černoch usnul na hlídce, takže mu hrozí trest. V epilogu se setkává stařena s vypravěčem, příjždějícím na lodi k paláci. Zřejmě v souvislosti s Brjusovovou návštěvou Prahy r. 1909 vznikl jeho překlad blíže nespecifikované české básně, jež se pod názvem *Dobraný valčík* (*Doigrannyj val's*) zachovala na pohlednici i jako strojopis, 386/27/26.

112 Např. nedokončená hra *Bertrada* (1910 – fond 386/30/14) se odehrává na knížecím dvoře. Rytíř se rozlítí na svou ženu Bertradu za to, že jej nepřišla přivítat po návratu z lovu, přestože jí to předtím vysloveně zakázal. Předě všemi ji proto nechá zmrskat. Z proponované pětiaktové hry *Čtyřicet tisíc* (*Sorok tysjač*, 1900–1910, fond 386/30/17) byla napsána necelá tři jednání. Kníže Obiděnskij před smrtí zanechá závět', podle níž má jeho nemanželský syn dostat čtyřicet tisíc jen pod podmínkou, že si je zaslouží, jinak má jeho přítel, jemuž tuto částku svěří, dát peníze na dobročinný účel. Hra končí scénou, v níž onen mladý muž Andrej slibuje věrnou lásku studentce Líze. Náčrt veršované tragédie *Didona na kostre* (*Upálení Didony*, 1912–1913, fond 386/30/16) se odehrává ve starém Kartágu. Scéna z historie *Modlitba cara – Molenije Carja*, 1913, fond 386/29/10) se odehrává v letech 55–53 př. n. l. na dvoře arménského cara Artavaarda II. Car si dá povolát Žida, aby mu věstil budoucnost. Arménii je v ní předvídána budoucnost plná utrpení. Car je smutný, dává však Židovi vyplatit slíbenou částku, přestože mu ostatní radí, aby jej zahubil.

otráví, aby získala peníze na další výzkum. Žena z jiné planety Ada však nesouhlasí s tím, aby do kosmu letěl inženýr se svou milenkou Lidií. Ta nakonec přestane věřit v úspěch experimentu a končí sebevraždou.¹¹³

Většinu Brjusovových dostupných dramát se podařilo otisknout v prvním svazku *Dramatiky ruského symbolismu*.¹¹⁴ Z nejvýznamnějších antiutopií sem byly zařazeny tři – dvě celovečerní hry *Země* a *Diktátor* a nedokončený *Svět sedmi pokolení*. Dosud nejznámější je první z nich, jež byla poprvé otištěna v proslulém symbolistickém almanachu *Severnyje cvety*.¹¹⁵ Drama *Země* (*Zemlja*, 1904; 1905) je výsledkem dlouholetého zrání. Upozorňuje na to sám autor v úvodní poznámce, kde přiznává, že poprvé začal záměr promýšlet na podzim r. 1890, tedy ve svých sedmnácti letech. Než došlo k jeho konečné realizaci, měl Brjusov za sebou kromě vydání tří svazků sborníku *Ruští symbolisté* (*Russkije simvolisty*, 1894–95) čtyři básnické sbírky, jimiž si postupně získal nepochybnou básnickou reputaci. Koncem století završil vysokoškolská studia filozofie, historie a antické filologie, což do značné míry ovlivnilo tematický záběr jeho tvorby. Na celkové stavbě dramatu *Země* se odrazila důkladná znalost struktury antické tragédie, jež se posléze projevila i v dramatech na antická témata, jako byla jeho verze Euripidovy *Laodamie – Zesnulý Protesilaos* (*Protesilaj umeršij* 1911; 1912) či torzo hry *Pythágorovci* (*Pifagorejcy*, 1920; 1921). Z antické historie ostatně Brjusov čerpal i ve své próze, především v románu *Oltář vítězství* (*Altar' pobedy*, 1913) a v románovém torzu *Svržený Jupiter* (*Jupiter poveržennyj*). Aristotelskému pojetí tragédie odpovídá členění *Země* do pěti dějství, folklorní magii čísel jejich rozložení do devíti scén. Kontaminace folklorní a antické tradice, naroubované na symbolistický model, je základním strukturálním znakem hry. Davové scény, charakteristické pro začátek i kulminaci děje, jsou civilní variantou antického chóru. Je charakteristické, že se tak děje na stejném, symbolisticky pojednaném místě – v Sále modrého bazénu. Zcela v duchu horských aulů na Kavkaze se zde ženy scházejí u pramene vody, který však beznadějně vyschl. Ženy nostalgicky vzpomínají na dobu, kdy byl vody ještě dostatek. Lidová scéna, dávající nahlédnout do reálií umělé civilizace pod zemským povrchem, je konfrontována s modelem antických disputací, představovaným Mudrcem, obklopeným svými žáky. – Celá třetí scéna třetího dějství se odehrává v antickém lyceu. – Z antiky je převzat i vládní systém, v jejímž čele stojí konzul. Z ruského lidového prostředí naopak pochází blázen, jehož ústy promlouvá fátum. Proto se objevuje na tomtéž místě v úvodní i závěrečné scéně, která do téhož Sálu modrého bazénu přivádí dav lidí, marně očekávajících spasení. Stejnou funkci hraje i příchod lidového hrdiny, který má přinést vymírajícímu lidstvu spásu v podobě cesty ke slunci – věčnému

113 Dochoval se nezakončený rukopis hry *Piroet* a její strojopis z r. 1917 s autorskými opravami (386/29/8). Srov. také rukopis kandidátské disertace Nelli G. Andreasjan, *Dramaturgija V. Ja. Brjusova*. O. c.

114 *Dramatika ruského symbolismu. Texty v originále*. K. D. Balmont, V. Ja. Brjusov. Vydání, studie, komentáře, Danuše Kšicová a Pavel Klein. Brno, FF MU 2001.

115 V. Ja. Brjusov, *Zemlja*. Tragedija iz buduščich vremen v pjati dejstvijach i devjati kartinach. *Severnyje cvety Assirijjskije*. M., Skorpion 1905, 149–196. Hra byla poté zařazena do sb. Brjusovových povídek a dramát *Zemnaja os'*, M., Skorpion 1907 a do 15. sv. Brjusovových spisů (*Polnoje sobranije sočinenij i perevodov*. Teatr 1904–1912, SPb., Sirin 1914).

symbolu života, znovu objevenému symbolisty.¹¹⁶ Kompozice tragédie je založena podobně jako skladba větších hudebních celků typu symfonie na kontrastu. Za obrazem světa nahoře následuje scéna z podzemí, kde se schází sekta osvoboditelů, usilující o postupnou fyzickou likvidaci lidstva. Po scéně *V lyceu* se setkává vůdce osvoboditelů se svým žákem a s shakespearovskou postavou Ducha poslední vědmy, jež dovedla zaříkávat démony. Její zjevení anticipuje následující dramatický sled událostí, jež se vyvíjejí v kontrastních skocích. Hrdina lidu a záchránce lidstva Nevatl, nesoucí podobně exotické jméno jako všechny ostatní postavy, vyměňuje jako pravověrný představitel klasicismu lásku k ženě za lásku k Zemi, jejíž záchraně se rozhodl obětovat. Víra v možnost další existence, již vnukl davům, je dostatečným impulzem ke vzniku revoluce, jejímž výsledkem je svržení konzula, jeho dobrovolná smrt a začátek anarchie. O skutečném stavu věcí jsou informováni jen jednotlivci: jeden z tvůrců umělé civilizace Mudrc a jeho žák, který chce podobně jako pompejská matrona ve výše citované Brjusovově básni prožít poslední chvíle života v oběti své milované. Předposlední výjev nás proto zavádí z přepychu paláce, zdobeného monumentálními sousošími, do ticha vědecké pracovny. Kruh se uzavírá v Sále modrého bazénu. Secesní *Zlato v azuru* (1903), jak nazval svoji první básnickou sbírku A. Bělyj, je charakteristickým antigestem ruské dekadence, poukazujícím na odvrácenou tvář nastupujícího vitalismu. To, co provozovala sekta Osvoboditelů tajně a v jednotlivostech, provedli záchranci lidstva v jediném okamžiku pravdy. Stroje, schopné zvednout umělou kopuli, byly uvedeny do pohybu. S prvními slunečními paprsky, jež dopadly na tváře lidí na pozadí vyschlého modrého bazénu, přišla smrt. Nad umělou kopulí nebyl kyslík. Brjusov tak vytvořil poprvé katastrofickou vizi zániku lidstva, zbaveného vody a vzduchu.

Na motiv Země a záchrany její existence navazuje i torzo tragédie *Svět sedmi pokolení* (*Mir semi pokolenij*, 1923; 1973). Ze zamýšlených pěti jednání byly napsány jen dvě, jež jsou rozčleněny do tří scén. Civilizace se tentokrát nachází na kometě, nesoucí výše uvedený charakterizační název. Život na kometě se totiž utváří v přímé úměře k tomu, jak vzdálená je od Slunce: v optimálních podmínkách lidstvo vzkvétá, poté následuje postupný úpadek a opětný vzestup. Osou příběhu jsou milostné vztahy. Drama začíná milostnou scénou mezi jedním z vysoce postavených členů Tajné rady a dcerou člena ochranky, jež je ženou jednoho z nomenklaturních inženýrů. Jejich milostná schůzka je přerušena zásahem politické moci, protože kometě hrozí smrtelné nebezpečí. Očekává se její srážka se Zemí. Projekt navrhovaný jedním z čelných inženýrů, jenž má zachránit Zemi za cenu zkázy Komety, Tajná rada zamítá; inženýr je internován. Opoziční skupina spolu s jeho ženou jej chce osvobodit a uskutečnit jeho plán. Do celé záležitosti se vkládá žena vládce Komety, jež zatčeného miluje. Vydává spiklencům plán podzemí, kde je inženýr Riaraur ukryt. Odhodláním jeho záchránců vyzvědět jeho plán a zachránit Zemi za cenu vlastního života torzo končí. Poslední slova třetí scény vyznívají podobně jako závěr dramatu *Země* – smrt se v nich stává nezbytnou průvodkyní velikosti. Klasicistický model oběti ve jménu vyšších zájmů je zde předkládán v ještě obnaženější podobě

116 Srov. Balmontovu sbírku *Budeme jako slunce – Budem kak solnce*, 1903.

než je tomu v tragédii *Země*. Zatímco co ve hře *Země* jde pouze o volbu formy zániku, který je v každém případě nevyhnutelný, ve *Světě sedmi pokolení* jde o čistou oběť. Existence nepatrné části Vesmíru má zaniknout, aby byl ušetřen život nejvyspělejší planety – Země. Jed ukrytý v ohonu Komety, jenž má otrávit atmosféru Země, může být podle inženýrových propočtů zničen jen za cenu zániku života na Kometě, který je podrobován zákonitě se opakujícímu utrpení většiny pokolení, jež se na něm rodí. I v tomto případě Brjusov přejímá spartánskou filozofii antiky. I tam byly likvidovány postižené děti ve jménu života zdravých. Novorozenci ovšem nemohli ovlivnit svůj osud jako obyvatelé Komety. Projekt sebedestrukce celé komunity ve jménu existence jiné civilizace odporuje lidské přirozenosti. I to je jeden z možných důvodů, pro který tragédie zůstala nedokončená.

Jednou z nejzajímavějších Brjusovových antiutopií je tragédie o pěti dějstvích a sedmi scénách, nazvaná aktuálně *Diktátor* (*Diktator*, 1921; 1984). Autor se v ní vrátil k vlastním dětským představám o možném osídlení Venuše. Expedici na Venuši již mají lidé za sebou. Dokonce s sebou odtud přivezli obyvatele této planety, připomínající gorily. Chovají je proto v klecích jako zvěř a chystají se na Venuši umístit větší část populace přelidněné Země. Tento populistický záměr patří k předvolební kampani Předsedy ústřední rady Orma, jenž se chce stát diktátorem. Jeho političtí odpůrci připravují povstání. Jako podnět chtějí využít Ormovy diktátorské sklony, dostatečně otevřeně formulované v jeho dopisech bývalému příteli Ermovi, jenž se posléze stal Ormovým protivníkem. Do běhu událostí však zasahuje Ormova žena Kro, jež svého někdejšího milence Erma přiměje ke spolupráci. Erm Orma podpoří, spiknutí je odhaleno a Orm se stává diktátorem. Tím končí třetí dějství. Další dvě jednání o čtyřech scénách s proměnami již líčí jen ústup ze slávy. Diktát nad zeměkouli neměl dlouhého trvání. Lidé unavení nákladnými dlouholetými přípravami na meziplanetární expedici se vzbouřili. Ke světové revoluci se postupně přidávají další a další kontinenty. Diktátor nakonec zůstává na osamělém ostrově jen se svou milenkou a nejbližšími spojenci. Jeho chvilkový stoupenec Erm i vlastní žena pracují v opozici. V okamžiku, kdy Orm marně očekává pomoc bývalých spojenců, zasahuje do jeho osudu někdejší milanka Ler, jež nechce, aby upadl do rukou nepřátel. Orm je zabit výstřelem z jejího revolveru. Pokus o jeho fyzickou likvidaci se nakonec podařil – avšak nikoli jako akt politické msty, ale vášnivého soucitu. Jde tedy nejen o drama enormní ctížádosti, vůle a intrik, ale i vášně, v jejímž opojení jsou na chvíli odsunuty i nejpálčivější politické problémy. Postava diktátora není jednoznačně negativní. Podobně jako Maršál z Čapkova dramatu *Bílá nemoc* (1937), není ani Orm schematickou postavou s výlučně negativními vlastnostmi. K ženám dovede být velkorysý. Je tomu tak i tehdy, když zjistí, že se jej pokoušela zabít stoupenkyně tajného spolku teroristka Veg. Je ovšem otázka, zda umístění na zvláštní oddělení psychiatrie, kam ji Orm poslal místo do vězení, je velkým projevem milosti. Orm je o generaci mladší než Čapkův Maršál, který má již dospělou dceru. Na rozdíl od Maršála, který má za sebou četná válečná tažení, není voják, ale politik. Proto do poslední chvíle nevěří ve svou porážku. Orm nemá rodinu a jeho vztah k vlastní ženě je spíše politický než erotický. Lásku si nachází jinde a dovede se

jí oddávat i ve chvílích největšího ohrožení. Svou bývalou milenkou Ler, která je odhodlána zachránit Orma před ním samým, sice pokládá za exaltovanou, přesto však před ní nezavírá dveře. Orm je na vrcholu svých sil, možnost porážky si proto nepřipouští ani tehdy, kdy stojí sám proti celému světu. Maršál, stavějící svou vojenskou sílu na mládeži, je zaskočen vlastním věkem, protože bílá nemoc ohrožuje především lidi kolem padesátky. V okamžiku, kdy je sám zasažen, je ochoten stáhnout svá vojska. Zabrání mu v tom neúprosné fatum – smrt doktora Galéna uprostřed zuřícího davu, opojeného válečnou hysterií. Brjusovův *Diktátor* byl napsán po prvních zkušenostech s Říjnovou revolucí a prvními lety diktatury. Čapková Bílá nemoc je reakcí na nástup německého nacismu v předvečer druhé světové války, jejíž příchod anticipuje. Přesto vyústění diktatury explicitně vyjadřuje text Brjusovův. U Čapka zůstává v místech nedourčenosti, ovšem snadno předvídatelných ve světě zasaženém malomocenstvím.

Brjusov – vzděláním historik – poznal z autopsie tři revoluce. Zatímco v dramatu *Země* je svržení Konzula výsledkem jediné vzednuté vlny lidového povstání, jaké líčí i Blok ve hře *Král na náměstí* (*Korol' na ploščadi*, 1906; 1907), v *Diktátorovi* jde o revoluci celosvětovou, valící se kontinenty jako lavina. Filozof ruského komunismu Nikolaj Berd'ajev charakterizuje revoluci jako jev iracionální, svědčící o existenci iracionálních sil v dějinách lidstva. Tato skutečnost nijak nevyklučuje racionální záměr strůjcu revoluce. I takový krajní racionalista, jako byl Lenin, byl podle Berd'ajeva zasažen iracionalitou historie. Ruský filozof rozlišuje trojí možný náhled na revoluci:

- 1) revoluční či kontrarevoluční, zastávaný účastníky událostí,
- 2) objektivní, vědecký pohled historiků, v revoluci nezúčastněných,
- 3) historiosofický, religiousně apokalyptický náhled lidí revoluci mučivě prožívajících, schopných abstrahovat se od jejích všedních projevů. Jedině oni jsou schopni pochopit revoluci jako niternou apokalypsu historie. Podle Berd'ajeva totiž apokalypsa není jen poselstvím o konci světa a Posledním soudu, ale také poznáním neustálé blízkosti konce v historickém toku času, přesvědčením se o možnosti soudu nad historií uvnitř samé historie, obžalobou neúspěchu historie. Berd'ajev konstatuje s notnou dávkou pesimismu, že v našem hříšném a zlém světě je nemožný nepřetržitý postupný vývoj. Vždy se v něm nahromadí mnoho zla, podněcujícího proces rozkladu. Společnost často pocítuje nedostatek tvůrčích, obrozujících sil. Potom je nezbytný soud nad společností, nastává přetržka v čase, do popředí se derou iracionální síly, které – nazíráno shora, nikoli zdola – jsou projevem Smyslu, vítězícího nad nesmyslem. Revoluce má ontologický smysl, ve své podstatě pesimistický. Pochopení tohoto smyslu se obrací proti těm, kdo jsou přesvědčeni o tom, že společnost může do nekonečna existovat v míru a pokoji i v okamžicích, kdy se v ní nakupilo příliš mnoho zla, skrývaného pod zdánlivě klidným povrchem. Revoluce není o nic větší zlo než válka, přinášející někdy ještě více zla a utrpení. Celá historie je hříšná, plná krve a násilí.¹¹⁷ I o tom vypovídají

117 N. A. Berdajev, *Istoki i smysl ruského komunizmu*. M., Nauka 1990, 106–108. Reprintnoje vosproizvedenije izd. Pariž, Imca-Press 1955.

Brjusovovy antiutopie, zobrazující právě takové nakupení negativních sil ve společnosti, vyvolávající vzednutí jejích vášní. Takový byl totalitní režim *Republiky Jižního Kříže* i Ormovy světové diktatury. A takové bylo i zoufalství posledních obyvatel *Země* – oné Brjusovovy pesimistické vize zániku lidstva, jež se stává pro dnešní společnost mementem více než aktuálním.

7. NÁVRAT ALEXEJE REMIZOVA

Dílo Alexeje Remizova (1877–1957), jednoho z předních představitelů ruské moderny, bylo sice překládáno do češtiny již od desátých let 20. století, podobně jako v Rusku však poté upadlo na dlouhá léta do zapomnutí. V době největšího překladatelského zájmu o ruskou literaturu ve druhé polovině dvacátého století to mělo u nás podobně jako v SSSR svoje důvody politické. Autor, kdysi v předrevolučním Rusku proskribovaný, žijící šest let ve vyhnanství, odešel totiž po Říjnové revoluci do emigrace. Prošel obvyklou cestou ruských běženců. Po dvouletém pobytu v Berlíně, kde v té době vycházela rusky některá jeho díla, se trvale usídlil v Paříži. Ve dvacátých a třicátých letech otiskoval dřívější i nové prózy rusky i francouzsky ve Francii a v řadě překladů v Evropě i USA. Jeho dílo se objevilo rovněž v pražském emigrantském nakladatelství Plamja.¹¹⁸ Publikoval i po druhé světové válce, kdy na něj těžce dolehla smrt milované ženy a podlomené zdraví. Ilja Erenburg, který jej po válce navštívil, to líčil takto: „Když jsem byl v roce 1946 v Paříži, zašel jsem se podívat k A. M. Remizovovi, těžce nemocnému a zkroucenému jako věchýtek. Žil jako kůl v plotě, znal jen bídu a smutek. Jak se ocitl v emigraci? Sám by to těžko vysvětloval. Říkal, že se mu stále zdá o Rusku, o starých přátelích, o Petrohradu studentských let. A v pokoji měl ruské obrázky a ruské tretky.“¹¹⁹ Dva roky po spisovatelově smrti vyšly v Paříži (1959) zápisky N. Kudrjanské, jež pod autorovým vedením líčila jeho pozdní životní osudy. Rukopisná pozůstalost autora, jenž r. 1946 znovu získal sovětský pas, byla předána do rukopisného oddělení Puškinského domu v Petrohradě, kam Remizov dal již při odjezdu z SSSR část svých rukopisů, jež postupně doplňoval novými zásilkami z Paříže.¹²⁰ Část materiálů ovšem zůstala v zahraničí, kde byla Remizovova díla otiskována i po jeho smrti. Z významnějších edic lze uvést první vydání autorových vzpomínkových próz *Ivereň* (Berkeley 1986). Neologicky koncipovaný název, který zřejmě způsobil pozdní vydání tohoto díla, jehož se autor již nedočkal, byl inspirován termínem, použitým Orestem Somovem v povídce *Kikimora*.¹²¹ V Remizovově interpretaci znamená „iverěň“ „úloemek“ nebo „střípek“. Jeho vzpomínkovou knihu tvoří skutečně mozaika črt o raném údobí života, o kontaktech s významnými osobnostmi, o životě v Rusku na přelomu minulého století aj. Jak tomu u Remizova často bývá

118 A. M. Remizov, *Zga*. Praga, Plamja 1924.

119 Ilja Erenburg, *Lidé, roky, život*. Praha, Čs. spisovatel 1962, I, 70.

120 *Aleksej Remizov. Issledovanija i materialy*. Otvetstvennyj redaktor A. M. Gračeva. SPb, RAV 1994, *Predislovije*, 5–8. Srov. také S. Grečiškin, *Arhiv A. M. Remizova*. Ježegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1975 g., L., 1977.

121 Sr. O. Rajevskaja-Ch'juz, *Poslednjaja avtobiografičeskaja kniga A. Remizova*. Doslov k Remizovově vzpomínkové knize *Ivereň*. Berkeley, Berkeley Slavic Specialities 1986, 293.

v podobných autobiografických textech, neexistuje ani v této publikaci přesná hranice mezi vypravěčem a hrdinou. Vše je zde v neustálém pohybu a prolínání jako na filmovém plátně.¹²² O rok později vydala americká badatelka Greta N. Slobinová materiály z mezinárodního sympózia konaného r. 1985: *Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer*. (Columbus 1987.) Táž autorka vydala album Remizovových kreseb, na něž pak navázal katalog výstavy, uspořádané r. 1992 v Rusku.¹²³ Táž autorka napsala první remizovovskou monografii.¹²⁴

V SSSR byl Remizov poprvé výrazněji připomenut vydáním pětisestránkového výboru koncem 70. let.¹²⁵ Intenzivní badatelský a vydavatelský zájem však přineslo až politické uvonění v 80. a hlavně v 90. letech, přinášející téměř každoročně nová vydání autorových děl i prací o něm. První ruská mezinárodní konference, z níž vzešel cenný sborník, se konala k Remizovovu výročí v Petrohradě r. 1992. Kromě analytických statí obsahuje i zajímavé údaje spisovatelových přátel a vnuka B. B. Bunič-Remizova – syna jeho jediné dcery, která se rodičům zcela odcizila, protože od dětství žila u své babičky a tety.¹²⁶ I v tomto případě sehrály roli počáteční stísněné materiální podmínky, tak často ovlivňující životní osudy experimentujících autorů. Mezi rodinnými fotografiemi, uveřejněnými v této knize, je i momentka, zachycující r. 1924 Alexeje Michajloviče s jeho ženou Serafinou v Karlových Varech. Luxusní pelerina lemovaná kožešinou, spočívající na plných ramenou autorovy choti, vypovídá o mnohém.¹²⁷ Zavádějící legendě o živořícím autorovi, domněle vrženém v emigraci do kulturní izolace, odporují ostatně i vzpomínky přátel, jež se s Remizovem stýkali v Paříži. K lidem Remizovovi blízkým patřili nejvýznamnější tvůrci kultury 20. století, jako byl A. Breton, A. Camus nebo J. Joyce, jehož umění experimentu Remizov oceňoval, i když současně zdůrazňoval odlišnost vlastních postupů.¹²⁸ Postřeh Vladimíra Svatoně o příbuznosti líčení uzavřené komunity, charakteristické pro Joycovy *Dubliňany* (1914), s obdobným viděním světa v nejvýznamnějším Remizovově románu *Křížové sestry* (1910),¹²⁹ našel poslé-

122 O autobiografičnosti Remizovových děl píše zajímavě Katalin Szőke *Problema identifikacij avtobiografičeskogo geroja ili „smert' avtora“?* (*Ob avtobiografičnosti prozy A. Remizova*.) Studia Slavica Hungarica 45, 2000, 237–244), upozorňující na herní charakter jeho autobiografických próz, tvořících specifické metatexty. Studie se stala součástí komparatistické monografie K. Szőke *Sudba bez sudby. Problemy poetiky Alekseja Remizova*. Budapest, Finyódi Ottó 2006. O srovnávací sondu tuto problematiku rozšiřuje rovněž Ivo Pospíšil v čl. *K typu autorské osobnosti v ruské literatuře* (N. S. Leskov a A. M. Remizov). Týž, *Slavistika na křižovatce*. Brno, MU 2003, 277–284.

123 *Images of Aleksej Remizov*. Drawings and Handwritten and Illustrated Albums from the Thomas P. Whitney Collection. Essay and catalogue of the exhibition by G. N. Slobin. Published by Mead Art Museum, Amherst Colledge, 1985. *Volšebnj mir Alekseja Remizova*. Katalog vystavki. SPb., Chronograf 1992.

124 G. N. Slobin, *Remizov's Fictions*. Northern Illinois, University Press 1991.

125 A. M. Remizov, *Izbrannoje*. Sost. Ju. A. Andrejev. M., Chud. lit. 1978.

126 B. B. Bunič-Remizov, *Supruži Remizovy v sud'be ich dočeri i v vosprijatiji ich bližkich*. Tamtéž, 267–272.

127 Tamtéž.

128 Je. D. Reznikov, *Remizov i muzyka*. Čast' I. Vospominanija. Tamtéž, 259–266.

129 Vladimír Svatoně, „Román životního zvratu“ v ruské tradici. *Křížové sestry A. M. Remizova*. In: Týž, *Epické zdroje románu*. Praha, AV 1993, 81–95.

ze svůj výraz i v osobním sblížení obou autorů. Románu *Křížové sestry*, přeloženém do řady evropských jazyků, je ostatně věnována i první ruská monografie o A. M. Remizovovi.¹³⁰ Remizovův stěžejní román je v knize začleněn do kontextu jeho tvorby, shrnuté ve vydání z let 1910–1912,¹³¹ přihlíží však i k autorově emigrační tvorbě, kterou s odvoláním na zahraniční prameny právem rehabilituje. Románu *Křížové sestry* jsou věnovány dvě kapitoly, analyzující dílo z hlediska poetiky ženského principu a poetiky chaosu. Tyryškinová zdůrazňuje Remizovovo začlenění do genealogie ruské literatury, především jeho návaznost na Dostojevského a vztahy se současníky – např. s N. Berďajevem, s nímž se Remizov spřátelil již v Rusku.¹³² Za stěžejní autorka pokládá mýtus o Svaté Rusi a jejím spasitelském poslání ve světě. V této souvislosti se snaží určit místo Remizova v duchovních proudech ruského symbolismu, toužícího ústy D. S. Merežkovského po sepětí pravosláví s katolicismem či usilujícího jako V. V. Rozanov o vytvoření vlastního náboženského myšlení („domašnej cerkvi“). Nejbližší byl Remizov podle Je. V. Tyryškinové touze Andreje Bělého po využití vlastních náboženských tradic – (upozorňuje na scénu v závěru románu *Petrohrad*, kde N. Ableuchov čte Grigorije Skovorodu). Cennou součástí monografie Tyryškinové je obsáhlá bibliografie vydání Remizovových děl i přehled sekundární literatury. Jsou zde rovněž informace o výstavách jemu věnovaných, včetně prezentace Remizovova výtvarného díla. Soupis prací by však bylo možné doplňovat o některá další zahraniční vydání, včetně českých. Čeští překladatelé byli totiž stejně pohotoví jako němečtí. Na Remizovovu tvorbu u nás upozornil již r. 1907 v ročním přehledu ruské produkce A. I. Jacimirskij.¹³³ Sérii svých překladů Remizova zahájil L. Ryšavý ve spolupráci s V. H. Brunnerem tlumočením románu *Rybník* (*Prud*, 1908; česky 1911). Nejvýznamnější Remizovův román *Křížové sestry* (1910) vyšel v německém překladu r. 1913. České tlumočení L. Ryšavého za ním následovalo již po třech letech r. 1916. Týž autor pak postupně uveřejňoval i další práce: *Pátou jizvou* (*Pjataja jazva*, 1911) r. 1919, *Apokryfy a jiné skazky* r. 1920; reedice *Rybníka* vyšla r. 1923. O. F. Babler přeložil prózu *Narození Páně* (1932). V tomtéž roce vydal V. Pozner knihu o moderní ruské literatuře, kde je Remizovovo dílo hodnoceno v samostatné kapitole jako významná součást ruského symbolismu.¹³⁴ O dva roky později se v Praze konala velká výstava Remizo-

130 Je. V. Tyryškina, „*Krestovye sestry*“ A. M. Remizova. *Koncepcija i poetika*. Novosibirsk, Novosibirskij pedagogičeskij universitet 1997.

131 Sočinenija A. M. Remizova v 8 tt. 1910–1912. Srov. Je. V. Tyryškina, „*Krestovye sestry*“, o. c. 23–61.

132 Na zajímavou shodu mezi tvorbou Andreje Bělého, Vjačeslava Ivanova a Alexeje Remizova s Berďajevovou analýzou dvou sfér kultury v ruské společnosti – vysoké kultury a subkultury lidových vrstev či „malých lidí“, jaké v návaznosti na tradici ruské literatury 19. století zobrazuje A. Remizov, upozorňuje maďarská badatelka Katalin Szöke, *Dichotomija kul'tury i „subkul'tury“ v ruskom modernizme*. Studia Slavica Hungarica 42, 1997, 417–423. Detto též, *Sud'ba bez sud'by*. O. c. 15–30. Východiskem její analýzy je monografie Nikolaje Berďajeva, *Smysl tvorčestva. Opyt opravdanija čeloveka*. Paříž 1985.

133 A. I. Jacimirskij, *Ruská lit. r. 1907*. Slovanský přehled 10, 1907–08, 337–349. Sr. také D. Kšicová a kolektiv, *Východoslovancké literatury v českém prostředí do vzniku ČSR*. Brno, MU 1997, 59.

134 Vladimír Pozner, *Moderní ruská literatura. 1885–1932*. Praha, Jan Laichter 1932, 104–110.

vových abstraktních obrazů (1934), jež zaujaly i Pabla Picassa.¹³⁵ Zájem o folklor Remizov vyjádřil nejen řadou pohádek, v nichž osvědčil jejich výbornou znalost, ale i plastickým vytvářením hraček v podobě pohádkových bytostí, doprovázejících jeho knihu *Po slunci* (*Posoloň*, 1910). Dobou vzniku se Remizovovo přebásnění lidových pohádek, ale i šamanských zařikávání, říkánek či ukolébavek začleňuje do dobového trendu ruské moderny, jež vyprovokovalo řadu ruských výtvarníků k studijním expedicím do severních oblastí, bohatých jak folklórem, tak lidovou architekturou a užitým uměním. Ve snaze poznat ruskou autentickou kulturu sem putoval se skupinou herců Moskevského uměleckého divadla jeho proslulý režisér S. K. Stanislavskij.¹³⁶ Kompozice Remizovovy knihy zachovává strukturu kalendářních písní, jak to naznačuje již sám název, vytvořený přesmyčkou sousloví „po slunci“, neboli putování za sluncem, modelované na solárním kultu. Kultovní ráz má i řada textů do knihy začleněných. Taková je podivuhodná rytmizovaná próza *Pláč* (*Plača*), přebásňující pláč nevěsty, jež patřil v ruském folkloru k tradiční součásti svatebních obřadů.¹³⁷ Nevěsta z této zyrjanské varianty oslovuje slunce plující v modrých řekách nebes, jeho syna bílé světlo, ozařující zemi, lunu, jež jako ucho noci naslouchá růstu trávy a šumění lesa i řek, sedmibarevnou duhu, pijící studenou říční vodu. Ty všechny prosí, aby jí přáli štěstí jménem matky země, světlého východu i modrého stínu západu, jménem ledového severu i horkého jihu, široké řeky, hlubokého lesa, temného borového háje i bažin, obklopených jedlemi. Ti všichni jí mají dát to, čeho mají nejvíce, aby jí naplnili od vrcholku hlavy až k vlastnímu podnoží. Jde o podivuhodnou knihu, násobící folklorní zdroje neobyčejnou tvůrčí potenci.

Remizov psal i divadelní hry, v nichž využíval podnětů staroruské literatury a biblických námětů (*Ďábelská komedie – Besovskoje dějstvo*, *Tragédie o Jidášovi – Tragédija o Ijude*, *Car Maxmilian – Car' Maksimilian* – všechny z r. 1919). Remizov patří k představitelům ruské moderny, kteří se podobně jako N. S. Leskov inspirovali podněty staroruské literatury. V návaznosti na někdejší spolupracující dvojici petrohradských badatelů A. M. Pančenko¹³⁸ a I. P. Smirnova, jež posléze emigroval, napsala jejich mladší kolegyně A. M. Gračeva zajímavou monografii *Aleksej Remizov i drevnerusskaja kul'tura*.¹³⁹ Na základě studia bohatého archivního materiálu autorka zpracovává nejen předrevoluční, ale i emigrantské údobí Remizovovy tvorby, kde se objevuje řada témat evropské provenience.¹⁴⁰

135 Sr. doslov Soni Čechové k jejímu překladu *Sestry v kráži*. Bratislava, Tatran 1967, 164. O tom též píše i A. Morávková v doslovu ke svému výboru z Remizova *Dvojdomost Alexeje Remizova*. In: *Hodiny a jiné prózy*, Praha, Mladá fronta 1999, 223–229.

136 D. Kšicová, *K. S. Stanislavskij a ruská moderna*. In.: P. Klein, D. Kšicová, *Symbolismus na scéně MCHAT*. Brno, MU, 2003, 7–25.

137 Jako pramen je uvedena kniha G. S. Lytkina, *Zyrjanskij kraj pri jepiskopach permských i zyrjanskij jazyk*. SPb. 1889.

138 Akademik A. M. Pančenko, někdejší absolvent Karlovy univerzity, se zabýval jak česko-ruskými vztahy v 17. stol., tak výzkumem staroruské literatury a kultury i jejich vztahem k literatuře 19. století, např. k N. S. Leskovovi. Týž, *O ruskoj istorii i kul'ture*. SPb., Azbuka 2000.

139 A. M. Gračeva, *Aleksej Remizov i drevnerusskaja kul'tura*. SPb. AN, Puškinskij Dom 2000.

140 Ivo Pospíšil ve své recenzi *Drugoje izmerenje*. SL X 4, 2001, 115–118, upozorňuje na to, že



Remizov, Alexej Michajlovič (1877–1957): *K. V. Močulskij*, Paříž 1928, kresba do alba. Papír, tužka, akvarel, 54 × 42 cm. Konstantin Vasiljevič Močulskij (1892–1948) byl známý emigrantský kritik, spisovatel a literární historik, autor řady monografií o předních ruských spisovatelích a filozofech.

Po řadě let se u nás k Remizovovu dílu vrátila známá překladatelka ruské a ukrajinské literatury Alena Morávková, jež svůj výbor zdařile přeložených raných Remizovových novel a povídek nazvala *Hodiny a jiné prózy*.¹⁴¹ Vyhnila se tak ošidnému genologickému problému. Delší Remizovovy novely, jako je např. úvodní próza daného výboru *Hodiny* (*Časy*, 1908), jsou totiž mnohdy označovány jako romány. Kromě *Hodin* obsahuje kniha burleskní novelu *Nežkerotný buben* (*Neujemnyj buben*, 1909) a čtyři krátké črty: *Pervost*, *Opera*, *Muzikant* a *Erární chata*. Jisté oprávnění pokládat *Hodiny* za malý román vyplývá ze skutečnosti, že v díle se prolínají tři dějové linie hlavních protagonistů, spjatých příslušností k jedné komunitě: krásavice Kristýny, na jejíchž bedrech spočívá veškerá tíže bankrotujícího podniku, problémové rodiny, jejího milence Nělidova, který jako by již svým jménem napo-

monografie nepřehlídí k českým pracem, jež byly již o této problematice napsány, především k výzkumu známé medievistky Světlý Mathauserové, jež s Puškinským domem úzce spolupracovala.

141 Alexej Remizov, *Hodiny a jiné prózy*, o. c.

vidal vlastní neživotnost, a mrzáčka, hodinářského učně Kosti, jehož adolescence probíhá tím obtížněji, čím bolestněji si chlapec uvědomuje svoje fyzické nedostatky. Bergsonovsky koncipovaný model času, jehož se ruský Quasimodo, spjatý obdobně jako Hugův hrdina s kostelní věží, kam chodí denně natahovat hodiny, udávající rytmus celému městu, ústí do grotesky – příznačné součásti secese. Magické gesto – ulomení hodinové ručičky – končí trpkým prozřením. Mladý antihrdina se ze svého šoku vzpamatovává jako trapná milenka z Kunderových *Směšných lásek* – v páchnoucím zákoutí. Milostný existenciální šok zažívá i lehce zranitelná Kristýna, jež se po útěku lehkomyšlně marnotratného muže, který připravil rodinu o veškerý majetek, vrhá do náruče jeho přítele Nělidova, poznamenaného smrtí milované nevěsty. Nělidov si pozdě uvědomuje milostný omyl a východisko nachází podobně jako Anna Kareninová pod koly vlaku. Jeho smrt je stejně nesmyslná jako Kostův zásah do běhu času. Jedině skutečně tragickou postavou je malá Kát'a – oběť venerické choroby svého otce – odjíždějící zemřít někam na jih. Toto lehce naznačené ibsenovské téma nabývá kafkovské podoby v postavě roztřeseného starce Kločkova – potenciální podoby starého Karamazova, jehož od podobných konců zachránila násilná smrt. Blízkost s Kafkovým dílem, nacházená v *Procesu a Zámku*,¹⁴² lze hledat i v obludné novele *Proměna*. Téma hmyzu se u Remizova opakuje s monotónní děsivostí. Kločkov, jehož duševní rozpolcenost naznačuje již charakterizační příjmení („kloček“ = „útržek“, „ústřížek“), trpí představou, že mu z očí a uší lezou švábi. V závěrečné pasáži se mu zdá, že má hlavu obtíženou švábími vajíčky.¹⁴³ Nejdůležitější funkci však hrají v celé próze téma času a cesty. Symbol hodin je rozložen do dvou protipólů – bankrotujícího hodinářství, kde na pozůstatky někdejšího bohatství padá stále děsivější stín nezadržitelného pádu, a věžních hodin, jejichž výška s nadhledem s ní spojeným dává vzniknout chlapcově představě, že se stal zosobněním sebaóthu – zástupu božského vojska, jemuž je vše dovoleno. Jeho sen o moci však končí ve stejné remíze jako cesty všech protagonistů: Kristýnin muž odjíždí jen proto, aby se vrátil ke sněženému krámu, Nelidov, letící jako černý pták před syčící lokomotivou, se mění v krvavou kaši, zvlažující kolejnice. Nemocná Kát'a se vydává na cestu, z níž není návratu. Odchod hodinářského mistra a jeho pomocníka je vlastně útekem před cizím neštěstím. Líčení monotónnosti ubíhajícího času v závěru novely je z rodu druhé *Dramatické symfonie* Andreje Bělého. Po mýtických třech úderech věžních hodin nastává smrtelné ticho. Kostův protest proti běhu času a vlastní nemohoucnosti končí šílenstvím. Do Kristýnina bělostného čela se vryla první stařecká vráska.

142 Srov. cit. doslov Soni Čechové k jejímu překladu románu *Sestry v kříži*, o. c. 163. Shodné rysy mezi *Křížovými sestrami* a oběma slavnými Kafkovými romány nachází i V. Svatoň ve studii *Román životního zvratu. Román Křížové sestry A. M. Remizova*. In: Týž, *Epické zdroje románu*. Praha, AV 1993, 92–93.

143 Na groteskní funkci hmyzu v evropské moderně ostatně upozorňuje s odvoláním na monografii W. Kaysera *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. München 1960, ve své analýze Remizova díla již V. Svatoň, o. c. 90–92.

Styl absurdní grotesky je ještě zřetelněji vyjádřen v novele *Nežkerotný buben*. Analýzou tohoto mnohvrstevnatého textu se ve studii *Staroruské inspirácie Alexeje Remizova* zabývala Oľga Kovačičová.¹⁴⁴ Slovenská badateľka upozornila na specifikum stylizací staroruských literárních pramenů v Remizovových prózách, především při utváření problémového hrdiny Stratilatova¹⁴⁵ a stěžejní ženské hrdinky románu *Křížové sestry* Akumovny.¹⁴⁶ Uvádí celou řadu paralel. Je si však vědoma toho, že autor všechny prototexty výrazně konfiguruje a začleňuje do širšího kulturního kontextu 19. i 20. století. Tuto skutečnost lze potvrdit konkrétním srovnáním. Dějová linie prózy se soustřeďuje na obvyklého hrdinu ruské fyziologické črty, navazující na Gogolův *Plášť*. Remizovův úředník Stratilatov však není ani ušlápnutý človíček jako Bašmačkin, ani bezmezně oddaný jako Děvuškin Dostojevského. Není ani chudý, ani ušlechtilý. Svou vizáží i chováním připomíná spíše klauna, jemuž však chybí tragický podtext, s oblibou zdůrazňovaný v době moderny. Jako rozený herec se neobejde bez publika i za cenu, že si bude vydržovat neznámého přivandrovalce. Tělesnou očistu provádí jako divadelní show. Nechá se polévat starou služebnou mezi záhony zeleniny s kyselou okurkou v ústech – zaručenou ochranou proti úpalu. Jako v dramatické zkratce řeší i svoje osobní problémy. Oddanou plachou ženu vyhání tvrdě z domu jen pro letmo zaslechnutou pomluvu a na svoji domnělou pohanu od nepovedeného dvojníka do smrti nezapomene. Stejně bez skrupulí jedná se starou služebnou. Nemůže přece potřebovat svědka své pozdní lásky k šestnáctileté dívence, jejíž zradu nepřezíje. Docela slušné jmění, které si za léta zahospodařil skupováním starožitností, propadne státu. Remizov, jenž se otevřeně hlásil k představitelům ruské přirozené školy, tak vytvořil postavu ruského šibala, navazující na tradici dávných skomorochů i na Leskovovu hyperbolu. Se skomorochy ostatně novelu spojuje i nevážnost k duchovnímu stavu. S boccacciovsko-hrabalovskou vynalézavostí je líčena příhoda s jeptiškami a policejním komisařem Žiganovským, který se nechal vytáhnout v koši do kláštera a zaplatil za to smrtí. Jeptišky, polekané záměnou milence za policistu, upustily koš a komisař pád nepřezil. Hromaděním historek podobného rázu se Remizov blíží Saltykovu-Ščedrinovi i Haškovi.

Zcela jiného rázu jsou čtyři krátké črty, zařazené na závěr výboru. Autor v nich zjevně zachytil leccos ze svých vlastních hořkých vzpomínek na léta vyhnanství. Tři z nich: *Pevnost* (1906), *Opera* (1900) a *Erární cbata* (1908) – jsou totiž tematicky spjaty s vězeňským prostředím. Zatímco v první z nich je pevnost předváděna zvědavým návštěvníkem jako jakési muzeum, jehož atributy, jako např. provaz oběšence, mají přinášet jejich nositelům štěstí, jsou hrdinové dalších dvou próz politicky proskřibovaní lidé. V povídce *Opera* je to vyhnanec, který za výtržnost stráví noc ve vězení. Hůře je na tom věčně zaměstnaný Ptaškin, který si může poprvé nerušeně číst až v té „erární chatě“, kde ve společnosti štěnic tráví nedob-

144 Oľga Kovačičová, *Kontexty ruskej literatúry. Aspekty tradície v ruskej literatúre 11. – 20. storočia*. Bratislava, Veda 1999, 121–152.

145 Jako zdroj uvádí staroruský *Život Theodora Stratelata*.

146 Srovnává ji s manželkou protopopa Avvakumovnou, blízké svým životním postojem apokryfnímu textu *Putování Bohorodičky po pekle*.

rovolně celý rok. Jedinou tematickou výjimkou je psychologická črta *Muzikant* (1890), líčící rozpor mezi touhou člověka a neschopností vlastní realizace.

V porovnání s románem *Křížové sestry* jsou však všechny tyto jistě zajímavé prózy pouhou ouverturou. Důvodem není ani originální prostředí, jež se v tomto vrcholném Remizovově románu objevuje,¹⁴⁷ ani líčení neradostných osudů petrohradských vyděděnců. Čtenář tohoto útlého románu, přeloženého do slovenštiny s velkým citem pro stylistické jemnosti Soňou Čechovou (1967),¹⁴⁸ musí dát mimoděk znovu za pravdu Viktoru Šklovskému, který na okraj Čechovovy novelistiky lakonicky poznamenává: „...asi každý přizná, že nejčtenější Čechov je Čechov formálně nejdokonalejší.“¹⁴⁹ V čem tedy spočívá síla tohoto dílka, nutícího čtenáře, aby je přečetl téměř jedním dechem? V. Svatoň radí *Křížové sestry* k románům životního zvratu a spojuje věk vyvržence Marakulina s Kafkovým *Procesem*. Jeho široce koncipovaná studie je neobyčejně zajímavá a plná podnětů. Přesto lze uvést několik poznámek na okraj. Ztráta důvěry a zaměstnání postihuje do té doby optimistického a úspěšného Marakulina v jeho třiceti letech. Stejně starý je také protagonista *Procesu*. Remizov i Kafka však použili jen obvyklého archetypu, spjatého se známou magií čísel. Kristova léta měl rovněž Ilja Muromec, který teprve ve svých třiceti slezl z Honzovy pece a vydal se do světa konat bohatýrské činy. V tomtéž stáří se vrhá do milostného dobrodružství také madame Bovaryová. Téměř stejné stáří má v dokladech ústřední ženská postava Remizovova románu, moudrá a dobrotivá Akumovna, i když ve skutečnosti je jí přes padesát. Folklorní zvrát nastává vždy na nějakém označeném místě – na rozcestí či na vrcholu. Hrdina směřuje buď k zázraku jako bohatýr či svatý, nebo k sebedestrukci jako Marakulin. Podobný pád z okna udělal z Balmonta básníka.¹⁵⁰ Remizovův hrdina skončil obdobně jako Bohumil Hrabal s roztráštěnou lebkou.

Interpretační problém *Křížových sester* začíná již od jejího názvu. V Rusku lze skutečně výměnou křížků získat symbolické pokrevní příbuzenství. V celém románě však o podobném aktu, k němuž došlo mezi knížetem Myškinem a Rogožinem,¹⁵¹ není ani zmínky. K hlubokému sblížení však může dojít za velkých životních zkoušek, jaké prožívají hlavní protagonisté Remizovova románu, kteří nemají na víc než na pronájem nuzných pokojků v jakýchsi komunálních bytech, které již před revolucí obývali chudí ruských velkoměst. Podobně došlo ke sblížení tří Marií pod Kristovým křížem, který se pak navždy stal symbolem jejich životního osudu. Jde tedy především o sestry v utrpení, schopné soucitu s cizí bolestí. Nikdy nezapomenu na scénu z jakéhosi ženského *Pavilónu číslo šest*, v němž v tom nedělním odpoledni panovalo naprosté ticho. Všechny pacientky byly uvězněny samy

147 Téma nájemního domu a jeho obyvatel již nalezneme např. v Nerudových *Malostranských povídkách*, námět lidí na okraji v Gorkého dramatu *Na dně*.

148 I v tomto případě musíme přiznat, že slovenské překladatelství bylo v letech tání ve druhé polovině 60. let v mnohém pohotovější než překladatelství české.

149 Viktor Šklovskij, *Stavba novely a románu*. In: Týž, *Teorie prózy*. Praha, Melantrich 1933, 76.

150 Srov. D. Kšicová, *Balmont a česká poezie*. In: K. D. Balmont, *Duše Českých zemí ve slovech a činech*. Vydání, překlad, studie, komentáře D. Kšicová. Brno, MU 2001, 11–48.

151 Srov. V. Svatoň, o. c.

v sobě. Jen jedna z nich klečela vedle křesla té druhé a mlčky jí hladila ruce. Byly to ruské běženky, které se v cizí zemi ocitly na dně. Téma kříže se v románu vyskytuje explicitně několikrát. V krutém gestu Marakulinovy matky, jež svou dívčí pohanu vykupuje veřejným řezáním křížů do nahého těla na sakrálním místě, lze vystopovat návaznost na rituální iniciační obřady i na víru ve vykupující očistnou funkci krve. V dalším plánu je pak symbol kříže spjat s tématem zániku a smrti. Anticipační funkci plní epizodka s Marakulinovým zlomeným křížkem, který je vzápětí ukraden, i jizva v podobě kříže na matčině čele, vystupující ve chvíli jejího skonu. Kříž tak tvoří symbolickou tečku za „bytím k smrti“ v Heideggerově existenciální analýze.¹⁵² Sepětí pohanských a křesťanských rituálů, charakteristické pro ruskou modernu, je markantní i ve vložení motivu žvlů, jež se staly jedním ze základních inspiračních zdrojů Balmontovy poezie a esejistiky.¹⁵³ V *Křížových sestřích* je takto stylizována epizoda s ohněm, jenž zachvátil ve starém okresním městě Kostrinsku dřevěný dům chudé studentky Věry Nikolajevny, jejíž matka se postavila k plamenům s ikonou v ruce a nedovolila nic vynést. Věřila totiž, že oheň stonásobně vynahradí ztrátu tomu, kdo se mu neprotiví. Střet mýtu a reality se stal jedním ze základních zdrojů Remizovovy poetiky. Matka dožívala ve staré lázni, její dcera získala touhu po vzdělání díky mladé ženě, jež v městečku žila ve vyhnanství. I téma politické sebeoběti je v románu spjato s feminismem. Téma ženy jako nositelky vysokých mravních hodnot, charakteristické pro ruskou literaturu 19. století, nabývá v moderně nové podoby.

Poetiku *Křížových sester* silně ovlivnil styl kultovních obřadů. Časté rytmizované vsuvky, blízké *Symfoniím* Andreje Bělého (1901–1908), jsou psány formou magických zaříkávání, tohoto předobrazu církevních žalmů. Např. zmíněné okresní město Kostrinsk je charakterizováno díky častému pohřebnímu vyzvánění jako „první město smuteční“. Jeho někdejší obyvatelka, asketická studentka Věra Nikolajevna, má „oči potulné Svaté Rusi“. I v písních, které si odsud odnesla, se prolínají náměty bylin a popěveků skomorochů s tématem Bohorodičky – nejvyšší svaté v ortodoxní hierarchii, jejímž zesnutí jsou zasvěceny všechny hlavní ruské katedrály. S neúprosnou pravidelností se v románu opakuje motiv bludného kamene – osudně nespravedlivého prokletí dcery vlastním otcem – a motiv utrpení, neprovázeného ulehčujícími slzami: „když je zle, tak nepláceme.“ Kompozičně je román situován do začarovaného kruhu. Marakulinovův příchod do světa ohraničeného nevelkým prostorem dvora, kam vedou jen okna chudých nájemníků, začíná a končí věšteckým snem. Z prvního, symbolizujícího nemoc, se mladík dostává s pomocí dobrotivé Akumovny. Druhý se stává jakýmsi vyvrcholením předchozího bezcílného bloudění známými petrohradskými ulicemi. Motiv věži – tohoto

152 Martin Heidegger, *Bytí a čas*. Praha, Oikoymenh 1996, kap. *Možnost pobytu být celý a bytí k smrti*, 266–296.

153 Srov. jeho vitalistické sbírky *Hořící stavení* (*Gorjaščije zdanija*, 1900) či *Budme jako slunce* (*Budem kak solnce*, 1903) nebo básně *Vzývání oceánu* (*Vozzvanije k okeanu*, *Hymna na slunce* (*Gimn solncu*) aj. Srov. D. Kšicová, *Seese. Slovo a tvar*. O. c. 213–225. Z jeho esejí srov. záznam z pracovní knížky ze 3. 12. 1904. In: K. Balmont, *Stozručnyje pesni. Sočinenija*. Jaroslavl', Verchnevolžskoje knižnoje izdatel'stvo 1990, 262–263.

symbolu směřování ke slunci, charakteristického pro evropskou modernu a secesi, nabývá v závěru románu dvojí symboliky. Komíny, zamořující temným dýmem a popelem¹⁵⁴ ovzduší Burkovova dvora, jsou v bludném Marakulinově putování zaměněny špicí Admirality – zlaté dominanty Petrohradu – a špicí Inženýrského paláce – symbolů někdejšího světlejšího období protagonistova života. Zatím co vrchol paláce se mu ztrácí, špinavé tovární komíny zůstávají konstantní dominantou neodvratného osudu. Jestliže ještě Turgeněvův Něždanov z *Noviny* našel na bezútěšném továrním dvoře zákoutí s posledním stromem, kam se mohl uchýlit, když se rozhodl pro odchod ze života, Marakulinovi zbývá jen nevábivé místo pro odpad, kde ke hrám dětí patří pohled na cizí utrpení, jak je tomu v několikrát se opakujícím motivu kočky, umírající v křečích. Jedním z posláních moderny bylo ukázat bídu tělesnou i duševní ve světě za zrcadlem, zmnoženém průzorem symbolu do mnohonásobné paraboly.

Symbolické jsou v románu i osudy žen. Hezké mladé dívky jsou určeny jen k věčně se opakujícímu znásilňování; končí na ulici nebo žijí zlomené s Kainovým znamením hanby. Lehké to nemají ani intelektuálky se sklonem k iluzím. Charakteristický je případ nepřitažlivé gymnaziální profesorky, oklamané nejdříve ziskuchtivým manželem a poté vypočítavou ředitelkou, jejíž soukromé gymnázium, vydržované záhadným fondem, vyučujícím neplatí a po studentech nechce žádné znalosti, jen aby neodešli jinam. Životní trauma poznamenalo i dvojici stárnoucích žen. Vdova, osamocená po mužově smrti, putuje každé léto po svatých místech a nakonec se dostává až do Jeruzaléma. Její cesty jsou však jen zaplněním prázdnoty. Nejvýraznější osobností v celé komunitě je bezesporu Akumovna, marně se pokoušející zachránit svedenou a opuštěnou dívku; Marakulinovi nahrazuje zesnulou matku. Dovede číst z karet a její věštby se podobají básním. Plyny podobnosti jsou i Marakulinovy anticipační sny, jimiž Remizov předchází surrealismus. Marakulin v nich opakovaně prožívá vlastní smrt nebo stavy, jež se jí velmi podobají, jako tenkrát, když mu jeho přítel z mládí, který ho údajně uctívá jako ikonu, odřeže břitvou hlavu a on v zrcadle sleduje, jak prýštvivý proud krve postupně slábne. Neméně sugestivní je sen, v němž Marakulin zabydluje Burkovův dvůr všemi jeho obyvateli, ležícími zde bok po boku jako na hřbitově bez ohledu na majetek, hodnosti a postavení v životě. Nejsou to však mrtví. Všem tluče srdce a živí jsou i ti, co už dávno zemřeli, protože tu leží nejen obyvatelé Burkovova domu, ale celý Petrohrad i Marakulinova moskevská rodina. Je zde také kočka, co na témže dvoře v bolestech posla. Žena, již ukradli kožich, je právě tímto kožichem přikrytá, zatímco místo úředníku tu leží jenom jejich uniformy. Každému se dostává podle jeho zásluh – včetně masochisty Gorbačova, jenž umučil vlastní holčičku a jehož nos ve snu obrostl koňskou srstí. Remizov se tak připojuje k řadě evropských autorů, kteří od konce 19. století již nezobrazují smrt, ale předsmrtnou agonii, to, co posléze tak sugestivně vyjádřil Wolker proslulými verši z básně *Umírající*.

154 Popel se v téže době stal pro Andreje Bělého synonymem sebespalujícího utrpení jednotlivce i celé země. Srov. jeho sbírku *Popel (Pepel, 1909)*.

Od konce 19. století se totiž všechno, co bylo ve středověku řečeno o posmrtném rozkladu, přenáší na dobu „bytí k smrti“. Zobrazením věšteckých snů a přesným časovým určením Marakulinovy smrti v posledním z nich Remizov předchází budoucí postupy poválečných autorů Remarqua, Barbusse či Sartra, jejichž hrdinové nejdříve na smrt myslí a teprve poté onemocnějí.¹⁵⁵ Téma cesty, jež je v románu spíše křížovou cestou, provázenou neustálými ztrátami, ústí v dobrovolné smrti, jež v Rusku nabyla za první revoluce podobu epidemie.¹⁵⁶ V tomto smyslu román plynule navazuje na autorův první existenciální „malý román“ *Hodiny* a do jisté míry na klaunskou prózu *Nezkrutný buben*. Je tu však dosti markantní rozdíl, který *Křížové sestry* přibližuje velikosti Dostojevského. Zatímco smrt protagonistů předchozích próz čtenáře nijak zvláště nedojme, protože má v obou případech spíše dekorativní ráz, Marakulin nemůže překročit stín své poznané definitivy, protože podobně jako Erbenova Marie „strašlivou poznal jistotu“. Mýtus proměněný v realitu má dostředivou sílu jako zhoubný Poeův mořský vír. Hodovní veselí smrti, jež vypuklo jen o několik let později, nalezlo v Remizovově symbolistickém románu důstojné entré.

155 Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*. Warszawa 1992, PIW, 558–559.

156 Irina Paperno, *Samobijstvo kak kul'turnyj institut*. MS. Novoje literaturnoje obozrenije 1999, 143 n.

8. POETIKA ČESKÉHO HUMORU

Jaroslav Hašek – Karel Čapek – Bohumil Hrabal

Humor má v české literatuře dávnou tradici. Není jisté náhodné, že u zrodu českého divadla byla specifická varianta jarních karnevalových veselí – robustní intermédiu o třech Mariích – šprýmovný *Mastičkář* ze čtyřicátých let 14. stol. Již o něm platí slova Karla Čapka: „Humor je převážně lidový projev... Pán může být toliko směšný, ale jeho sluha má humor.“¹⁵⁷ Snad právě pro demokratičnost svého naturelu našel humor v české literatuře tak bohaté vyjádření od středověku přes renesanci a baroko (což dokládají četné edice posledních desetiletí) až po dobu národního obrození, kdy byly humor a politická satira největšími pomocníky při nabývání svobody národní i politické. Zřejmě pro ono sepětí s kulturou lidovou nepronikla do české literatury satira ve své vážné, didaktické, klasické římské podobě, jako do literatury ruské. Jejím charakteristickým znakem se stal humor, čerpající ze zdrojů anonymní literatury: popěveků, anekdot, vyprávěnek, hospodských historek atd. Je ovšem pochopitelné, že využití těchto podnětů se v průběhu staletí měnilo a vyvíjelo. Freudovy a Jungovy objevy v oblasti psychologie a psychoanalýzy, geniálně předjímané F. M. Dostojevským, našly svůj specifický výraz i v humoristické literatuře 20. stol. Zvláště výrazně se to projevilo v tvorbě tří autorů, které pokládám pro genealogii českého humoru ve 20. stol. za jevy modelové. Všichni tři významem své tvorby daleko přesáhli hranice vlastní země: *Švejkem* Jaroslava Haška česká literatura poprvé dosahuje světové proslulosti. Karel Čapek vstupuje do světového kontextu téměř celým svým dílem. Bohumilu Hrabalovi se plného ocenění jeho tvorby dostalo až v posledních letech jeho života.

Díla těchto autorů byla přeložena do řady světových jazyků,¹⁵⁸ o Haškovi i Čapkovi existuje dnes již bohatá literatura, začleňující jejich tvorbu do širšího evropského kontextu. Tak v proslulém hrdinovi čtyřdílného románu Jaroslava Haška (1883–1923) Josefu Švejkovi byl vysledován typ heroikomický, jenž svým způsobem dovršuje bohatou tradici lidových šibalů, jejichž genealogie sahá od

157 R. Pytlík, *Malá encyklopedie českého humoru*. Praha. Čs. spis. 1982, 86.

158 Sebrané spisy Bohumila Hrabala. Sv. 19. Bibliografie, dodatky, rejstříky. Praha, Pražská imaginace 1997. Výběr nejdůležitějších překladů z B. Hrabala obsahuje kn.: R. Pytlík, *Bohumil Hrabal*. Praha. Čs. spis. 1990, 281–286. Podrobnou bibliografii prací o Hrabalovi viz také Miloslava Slavíčková, *Bohumil Hrabals litterära collage*. Lund, Lund University 2003. Kniha vyšla v českém přepracovaném vydání: *Hrabalovy literární koláže*. Praha, Jiří Tomáš – Akropolis 2004. Táž, *Žánr literární koláže u Bohumila Hrabala*. LH VI, Alexandr Veselovsij a dnešek, Brno 1998, 192–201. Táž, *Tematika snů v díle Bohumila Hrabala*. LH. Moderna, avantgarda, postmoderna. XII, Brno 2003, 253–270.

Plautových komedií přes Cervantesova *Dona Quijota* až po Beaumarchaisovu *Figarovu svatbu* a *Kroniku Picknickova klubu* Charlese Dickense.¹⁵⁹ Tradice parodických a hyperbolicky groteskních filiací románu bývá spojována s Rabelaisovou gigantomachií *Gargantua a Pantagruel*, mistrovsky analyzovanou M. M. Bachtinem.¹⁶⁰ Nemá smyslu vypočítávat všechny další možné náměty pro typologická či genetická srovnání, protože výsledný artefakt je natolik originální, že dal podnět ke vzniku nové literární tradice.

Z hlediska genologického lze *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921–23) označit za román pikareskní, jehož poetika je důsledně založena na antitezi. Kontradiktorní je již sám název díla a jeho syžet. Hrdina prochází ve čtyřech dílech románu cestami složitými a křivolakými, jsa podle principu homérských eposů i byronských poem zdržován neustálými extempore, aby nakonec do války vůbec nedospěl. Jako u všech nedokončených děl světové literatury, Byronova *Dona Juana* a Puškinova *Evžena Oněgina* nevyjímaje, lze sice žet, že autor ponechal své čtenáře v rozpacích někde uprostřed cesty jeho vlastním trudným úvahám, protože otevřený konec recipienta vždycky dráždí, ve většině případů však jde o umělecký záměr. Byron, Puškin i Hašek umírají sice předčasně, Puškin však měl od onoho proslulého Boldinského podzimku, kdy naposled pracoval intenzívně na *Evženu Oněginovi*, do své smrti plných sedm let, a přece svůj proslulý román ve verších nedokončil. Za zesnulého Haška to odvážně učinil Karel Vaněk, utrpěl však umělecké fiasko nejen proto, že neměl Haškův talent, ale i proto, že se snažil o nemožné. Vždyť otevřený konec, mnohdy jen chabě zastřený tzv. falešným zakončením,¹⁶¹ patří k rozšířeným kompozičním principům nejen romantické, ale i burleskní literatury. V tomto směru navázal na Haška i na Gogola Bohumil Hrabal. Haškův román má zjevně kruhovou kompozici.¹⁶² Graficky bychom ji mohli označit jako spirálu. Švejk putuje spolu s čackou rakouskou armádou v jakýchsi dostředivých piruetách, zcela odpovídajících tradicím dávných eposů. Tento Odysseus naruby plní doslovně naučení českého lidového rčení „spěchej pomalu“. Jeho opětné ztráty a návraty, násobené poklidným líčením heroických radovánek jeho rodného jednadevadesátého pluku, odpovídajícím rovněž poetice epického klidu, mají skrytou symboliku téhož švejkovství. Z tohoto aspektu je čtvrtý díl jakožto záměrná gradace dílu druhého, zcela vyváženě zakončen Švejkovým návratem z ruského zajetí, do něhož upadl parodicky ve své vlasti. Happyend je zdůrazněn ještě rabelaisovsky sytým líčením vepřových hodů, jež si před nástupem do první vítězné bitvy dopřál na vlastní náklady důstojnický sbor Švejkovy marškumpánie. Neméně symbolická je i poslední věta, vložená do

159 K. Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*. Praha, ČSAV 1964, 458–462. Týž, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha, Čs. spis. 1975, 379–386. R. Pytlík, *Česká literatura v evropském kontextu*. Praha. Čs. spisovatel 1982, 58–72. Týž, *Knihy o Švejkovi*. Praha. Čs. spisovatel 1983, 345–404. P. Blažiček, *Haškův Švejk*. Praha, Čs. spisovatel 1991. M. Jankovič, *Nesamozřejmost smyslu*. Praha, Čs. spis. 1991.

160 M. M. Bachtin, *Fr. Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha. Odeon 1975.

161 V. Šklovskij, *Teorie prózy*. Praha, Melantrich 1933, 70.

162 R. Pytlík, *Knihy o Švejkovi*, o. c. 169–170.

úst poručíku Dubovi, jenž je svou povýšeneckou tupostí přímým protikladem chytrého hlupáka Švejka. Je to sentence převzatá z dobového tisku, který svou frázovitostí přitahoval Haška neméně než pikanterie českých kuchářek: „Patriotismus, věrnost k povinnosti, sebezpřekonávání, to jsou ty pravé zbraně ve válce! Připomínám si to zejména dnes, kdy naše vojska v dohledné době překročí hranice.“¹⁶³ Patří k přežitkům národní sentimentality připojovat za tímto elegantním sloganovýrn zakončením nakladatelský dovětek o tom, kterak smrt znemožnila Haškovi dokončit jeho román. Vždyť analogií k takovému „falešnému zakončení“ bychom mohli uvést tucty. Vzpomeňme jen namátkou na Gogolovy *Bláznovy zápisky*, Hrabalovy *Ostře sledované vlaky* a *Postřižiny*. I zde je komika či tragikomika násobena jednovětým kontrastním zakončením.

Iničiační role Haškova *Švejka* v české literatuře má však i své další dimenze. Nejsou to jen ty pověstné neumlčitelné příhody dobrého vojáka, řazené asociativní metodou blízkou Apollinairovu *Pásmu*, jež genologicky rozvíjejí žánr hospodské historky.¹⁶⁴ Švejk totiž nevystupuje jen v roli sluhy svého pána, který se svou dokonale hranou hloupostí dovede dostat z každé životní situace. V okamžiku, kdy se setkává s partnerem sobě rovným, jakým je v románě jednoroční dobrovolník Marek (na závěr svého putování ve druhém a čtvrtém díle), Hašek rozehrává malé humorně satirické scénky, typologicky velice blízké replikám pozdějších proslulých divadelních dvojic: Voskovce a Wericha, Suchého a Šlitra, Suchého a Molavcové aj. Svou ironickou stylizací do doby c. k. Rakouska, symbolizujícího tupost úřednické mašinérie, na Haška ostatně navazuje i proslulé Divadlo Járy Cimrmana Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka.¹⁶⁵ Zálibou ve slovních hříčkách i asémantických neologismech, jaké užívá vzdělaný kuchař Jurajda (např. „Jsi hodule žravá... žral bys, až by ses potil, a kdybych ti dal nést nahoru jitnice, tak by ses s nimi pekelil na schodech“ (4, 282), má Hašek naopak blízko k ruským futuristům, pozdějším oberiutům, švýcarským dadaistům či českým poetistům.¹⁶⁶ U Haška ostatně občas překvapí i nečekaně poetické sepětí jevů zcela nesourodyých, předjímající surrealismus. Jeho hrdinové bývají zvláště zjihle lyričtí při líčení

163 Jos. Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Praha, Čs. spis., d. 4, 297. Dále cituji stranou v textu.

164 E. Frynta, *Náčrt základu Hrabalovy prózy*. In: B. Hrabal, *Automat svět*. Praha, Mladá fronta 1966, 318–333. V. Černý, *Za hádankami Bobumila Hrabala. Pokus interpretací*. Praha, samizdat 1975, 103 s. K. Kardyni-Pelikánová, *Hospodská historka jako gatunek i tworzywo literackie*. Pamietnik Slowiański 33, 1983, 203–219. R. Pytlík, *Bobumil Hrabal*, o. c. 20–39. Srov. také Pytlíkovy práce o Haškovi. J. Trzynałowski, *Male formy literackie*. Wrocław, Ossolineum 1977.

165 L. Smoljak, Z. Svěrák, *Divadlo Járy Cimrmana*. Praha, Melantrich 1987.

166 Zdeněk Mathauser upozorňuje v této záměrně Švejkově nejednoznačnosti na jeho „Ipení na znakové adekvátnosti“, ať již jde o znakovou soustavu, charakteristickou pro obřady, nebo o „vychutnávání elementů psaného textu“ či „průběžné zrcadlení znakových impulsů“; zdůrazňuje jeho uvolněnost, nenaprogramovanost, na převahu alegorie, charakteristickou pro avantgardu, stejně jako intertextovost nad prolnutím s životem, patrném v symbolismu. Srov. jeho stat' *Mírné experimenty v mezích švejkologie*. Tvar 2003, č. 8, s. 4. Zajímavý je Mathauserův postřeh, že „obraz Švejka... je jakoby obehnan křídovým krubem, za nějž se nemůže dostat žádná psychologizující, sociologizující nebo etizující analýza“, a jeho poukaz na dvojí filmovou adaptaci, v níž vítězí loutkový film Jiřího Trnky. Týž, *Česká a ruská avantgarda a jejich filosofický průvodce*. In: Sb. Avantgarda. Vztah české a ruské avantgardy. Praha 2002, 9–30, cit. s. 22–23.

požitků gastronomických, pro něž měl slabost i sám autor. Tak např. o majoránce Švejkl prohlásil, že „voní tak, jako když čicháš k lahvičce inkoustu v aleji rozkvetlých akátů“ (4, 294).

A právě v této rovině poetické i klukovské hry se slovy měl Hašek v oblasti humoru své pokračovatele v Karlu Čapkovi (1890–1938) a Bohumilu Hrabalovi (1914–1997). Mezi oběma autory je ovšem rozdíl více než generační. Jestliže K. Čapek je jen o sedm let mladší než Hašek, pak Hrabala již od Čapka dělí plných čtyřicet let. Svým bohémským naturelem i pestrými životními osudy je ovšem Hrabal bližší Haškovi, k němuž se také otevřeně hlásí. I tak však můžeme nalézt mezi Čapkem a Hrabalem něco společného. Přestože Čapek je filozoficky stigmatizován svou disertací o pragmatismu (1917) a blízkým vztahem k představiteli českého filozofického realismu T. G. Masarykovi, zatímco Hrabal odchovaný poetismem a surrealismem tíhne k problematice existenciální, jsou si přesto neobyčejně blízcí. Oba spojuje totiž okouzlení Apollinaiem, jehož *Pásmo* Karel Čapek za první světové války geniálně přeložil. Oba začínali svou literární dráhu jako básníci, kteří se však později cele věnovali próze, případně dramatu. Ono příznačné lyrické zázemí rozpoznal u Čapka již Jan Mukařovský.¹⁶⁷ Pro Čapkovy juvenilie, psané společně s bratrem Josefem (*Zářivé hlubiny*, 1916; *Krakonošova zahrada*, 1918) je charakteristická secesní lyrická poloha.¹⁶⁸ Lyricky baladické ladění je příznačné pro *Hordubala* (1933), *Povětrň* (1934) i pro některé scény *Krakatitu* (1924). Poetika surrealistického básnictví se stala i námětem novely *Básník z detektivních Povídek z jedné kapsy* (1929). Vtipná pointa je zde totiž založena právě na onom vnitřním básnickém vidění, které při dešifraci pomohlo udat barvu i číslo vozu hledaného policií. Čapek sice není stejně jako Hrabal autor výrazně humoristický, jak je tomu u Haška. Mnohé jeho prózy, zvláště detektivní novely, apokryfy, pohádky i cestopisy, jsou však psány s úsměvným pochopením pro všechno lidské a bývají završeny vtipnou pointou. Způsob narace se v těchto útvarech však podstatně liší. Zatímco v *Povídkách z jedné a druhé kapsy* i v *Apokryfech* je Čapek vázán již rozsahem daných žánrů ke gnómičké výpovědi, v níž se bohatě uplatňuje jeho dar dramatický, své pohádky Čapek inovuje především v oblasti žánrové. Stylizuje je např. do podoby parodické detektivní novely (*Velká policejní pohádka*, tři komické detektivní novely vložené do *Velké kočič pohádky* aj.). Využití zkušenosti s detektivní novelou prozrazuje i kompozice některých pohádek. Tak např. ve *Velké policejní pohádce* se jednotlivá vyprávění přiřazují volnou asociací představ obdobně jako v *Povídkách z druhé kapsy* (1929). Jde tedy o tutéž epickou improvizaci, týž epický klid, tolik charakteristický pro Švejka. Z futuristicko-poetické hry se slovy, použité Haškem jen v náznaku, dělá Čapek jeden ze základních zdrojů své komiky. Tak drvoštěp se mu mění v Dr. Voštěpa, vodníci mohou dělat jen řemesla, kde je něco od vody: mohou být zá-vodníky, pod-vodníky, mohou psát do novin ú-vodníky, mohou se vydávat za vé-vodu atd. Tendence k narační košatosti u Čapka vyústila v parodické využívání synonym, jakými je

167 J. Mukařovský, *Studie z poetiky*. Praha, Odeon 1982, 738–739.

168 J. Opelík, *Josef Čapek*. Praha, Melantrich 1980. V. Kudělka, *Boje o Karla Čapka*. Praha, Academia 1987, 8–22.

např. ohromující množství nadávek, jímž zaplavila zdvořilého loupežníka Lotranda trhovkyně z *Druhé loupežnické pobádky*. Obdobného způsobu Čapek využívá i při výctu přirovnání. Často řadí do jedné roviny slova nesouznačná, nebo užije výrazu přímo kontrastního, čímž dosahuje rovněž komického účinku. Hovorovitost přivádí Čapka k využívání extempore či vložených příběhů, v nichž uplatňuje bohatství flexe češtiny ve vtipných slovních hříčkách, jež mohou mít i účel didaktický. Takové je např. vyprávění špačka z *Pobádky ptačí*, kde se děti dozvídají v rozvité hyperbole o tom, co je to meteor.¹⁶⁹ Obdobného způsobu hromadění synonym, jež mají ukázat podivuhodnou košatost světa kolem nás, užívá Čapek i ve svých cestopisech, jejichž úsměvné humorné vyprávění je rovněž založeno na ironickém spojování jevů často diametrálně protichůdných.¹⁷⁰

A právě tohoto principu nazírání užívá ve znásobené podobě Bohumil Hrabal, jehož touha po jednolitém zachycení mnohosti tohoto světa vykrytalizovala ve svérázný neologismus „pábení“. Ten kdo „pábí“ je proto logicky „pábitel“ (srov. jeho sbírku povídek *Pábitelé*, 1964). Podle vlastní autorovy charakteristiky „pábitel cedí skutečnost přes diamantové očko inspirace“.¹⁷¹ Princip surrealistické poetiky našel u Hrabala nejpregnantnější vyjádření v jeho jednovětém pásmu *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (1964). Nekonečná vyprávění strýce Pepina jsou prošpikována absurdní komikou; taková je např. jeho charakteristika Puškinovy smrti. Básníka prý „předčasně trefili do hlavy a bylo po něm, z dírky od revolveru mu tekly poslední básničky“.¹⁷² Předmětné vidění světa je zde důsledně projektováno jako vjem filmového diváka, což ještě zdůrazňuje fatální pocit uplývání času, vyjádřený bergsonovskou kategorií „la durée“.

Z haškovské tradice hospodské historky, na niž Hrabal vědomě navazuje,¹⁷³ pak vyrůstá postava Pepina v úsměvné novele *Postřížiny* (1976), líčící mládí autorových rodičů. Spolu s *Ostře sledovanými vlaky* (1965), novelou *Obsluhoval jsem anglického krále* (1971) a románovou trilogií *Svatby v domě*, *Vita nuova* a *Proluky*, dlouho známou jen ze samizdatu a z vydání Škvoreckého,¹⁷⁴ jsou to bezesporu vrcholy Hrabalovy tvorby. Pro Hrabala je ostatně příznačné, že v posledních letech, kdy již mohl opět oficiálně publikovat, vydával své nejlepší práce v podzemí. Poetika všech uvedených novel je založena na principu skazu neboli vyprávěnky. Všechny jsou psány ve stylizované ich-formě. I v tomto směru se jejich způsob narace dosti výrazně liší. Nejstarší *Ostře sledované vlaky* jen lehce inovují klasický způsob vyprávění – autorský text je vlastně jen převeden do ich-formy, jež je často prokládána přímou řečí. Podobně je tomu i v *Postřížinách*, kde se postava mladé autorovy maminky připomíná jen občasným vstupem do toku vyprávění, bohatě prošpi-

169 D. Kšicová, *Působení novinářské činnosti K. Čapka na výstavbu jeho pobádek*. SPFFBU D 3, 1956. s. 17–27. Táž, „Stolby“ Karla Čapka. Zagadnienia rodzajów literackich. t. II. z. 2/3. 1960, 33–57.

170 D. Kšicová, *Čapkovy cestopisy*. SPFFDU D 36–37, 1989–1990, 7–16.

171 B. Hrabal, *Pábitelé*. (Sloupek na přebalu.) Praha, Mladá fronta 1964.

172 B. Hrabal, *Tři novely*. Praha, Čs. spis. 1989, 111.

173 Srov. pozn. č. 8. R. Pytlík, *Doslov*. In: B. Hrabal, *Tři novely*, o. c. 321–333.

174 Trilogie byla napsána v letech 1982–1985. Jednotlivé části vycházely paralelně v samizdatu. V 68 Publishers v Torontu vyšly r. 1987, v Čs. spis. v Praze poprvé r. 1991.

kovaného halasně pronášenými historkami nahluchlého strýce Pepina. Narativním stylem jsou si nejbližší poslední dvě jmenované novely a románová trilogie, v nichž je princip skazu uplatněn nejdůsledněji. Zkušenost z jednovětého pásma *Tanečních hodin pro pokročilé* i vyprávěcího stylu hospodské historky je v novele *Obsluhoval jsem anglického krále* transformována do nové podoby. K hospodské historce se hlásí pravidelná úvodní věta každé kapitoly: „Dávejte dobrou pozor, co vám teďka řeknu“ a závěrečným: „Stačí vám to? Tím dneska končím“, jež je groteskní nápodobou závěru církevního obřadu: „Tolik slov dnešního čtení“, stylisticky využitého již Čapkem v jeho cestopisech.¹⁷⁵ Hrdinou novely je číšník, který se po válce stal nejdříve milionářem a pak cestářem na nejpouštěnější vartě světa. Na životní dráze muže nadaného básnickou vnímavostí se reflektuje realita první republiky, absurdnost fašismu i destrukce hodnot za následného totalitního režimu. Pokud zde můžeme mluvit o humoru, pak je to model, kterému sám autor dal výstižný název „krasosmutnění“, skrytě navazující na známý typ gogolovské či čechovovské komiky, vystiženě vyjádřený rčením «смех сквозь слезы». Podobně je tomu i v románové trilogii *Svatby v domě*, *Vita nuova* a *Proluky*, kde je vyprávěčem půvabně stylizovaná autorova žena. V jejím podání se před námi odvíjí příběh jejich lásky a společného života v posledním „spisovatelském“ období Hrabalova života. Románový čas končí nástupem normalizace sedmdesátých let. Těmito pracemi jako by autor skrytě polemizoval se známým Čapkovým přesvědčením, že humor je čistě mužskou záležitostí.¹⁷⁶ To něžně humorné vidění „svého klenota“, jak hrdinka nazývá v první části *Proluky* vlastního muže, přináší do české, ale i světové literatury novou dimenzi. To není již jen ironicky antipodické využití motivu ženy jako naivního protějšku mužovy učenosti, jak je tomu v *Tristramu Shandym* (1767) Laurence Sterna, ani objektu estetického vjemu, jehož dovedli mistrovsky využít jak Karel Havlíček při charakteristice ruského kupeckého stavu (*Obrazy z Rus*, 1843–46, tak Jan Neruda při líčení bezduché krásky v *Malostranských povídkách* (*Pan Rysánek a Pan Schlegl*, 1878) či Jerome Klapka Jerome v humorném líčení vyjíždky na lodičkách s dámami v krajkovi (*Tři muži ve člunu*, 1889).¹⁷⁷ Hrabal, jenž měl k ženám vždy vztah neobyčejně něžný,¹⁷⁸ zvláště k těm ze dna lidské společnosti, zde vytváří v postavě ženy osobnost schopnou ironického, sebeironického, především však křehce humorného a tím i neobyčejně lidského vidění světa v jeho nekonečných proměnách. Je v tom to známé hrabalovské přitakání životu, pro nějž má stejné porozumění jako Hašek i Čapek.

175 D. Kšicová, *Čapkovy cestopisy*, o. c. 14.

176 R. Pytlík, *Malá encyklopedie českého humoru*, o. c. 28–29.

177 D. Kšicová, N. V. Gogol a česká kultura. In: Gogol a naše doba. Olomouc, UP 1984, 66–75.

178 Srov. Hrabalovy novely *Jarmilka*, *Postřihy*, *Obsluhoval jsem anglického krále* aj.

9. PRAGMATICKÉ GENERACE

Budeme-li hledat filozofické zdroje tvorby generací nastupujících pod různými názvy, avšak se shodným antisymbolistickým programem před první světovou válkou či později, nalezneme je v pragmatismu, jako v jedné z odnoží filozofie života. Není přitom důležité zjišťovat, zda autoři daný směr iniciovaný na americké půdě skutečně důkladně znali, jak tomu bylo v případě Karla Čapka, jenž ze své seminární práce vzniklé u profesora Františka Krejčího r. 1914, vytvořil dvakrát vydanou monografii,¹⁷⁹ protože jde vesměs o působení dobové atmosféry. O vlivu pragmatismu nás přesvědčí analýza poetiky vytypovaných děl. Je ovšem třeba si uvědomit, že již samo začlenění představitelů pragmatismu do vývojové řady filozofie života, představované analytikem časoprostoru Henri Bergsonem, hermeneutikem Wilhelmem Diltheyem a existencialisty,¹⁸⁰ svědčí o tom, že jde o mnohotvárný filozofický směr. Vzhledem k budoucímu vývoji estetiky není bez zajímavosti skutečnost, že k pragmatismu patřil i Ch. S. Peirce (1839–1914), jenž svou naukou o znacích dal podnět ke vzniku strukturalismu a sémiotiky. V díle jednoho ze zakladatelů pragmatismu Williama Jamese (1842–1910), jenž se jako profesor Harvardské univerzity zasloužil o rozvoj psychologie, nalezneme onen zásadní zlom, charakteristický pro přechod moderny k avantgardě. Je-li W. James dualistou ještě ve svých *Základech psychologie* (*The Principles of Psychology*, 1890), kde vypracoval kategorii *proudu vědomí* či *myslení*, důležitou jak pro psychologii, tak pro poetiku literárních děl, pak svým rozpracováním teorie neutrálního monismu vyjádřil jeden z důležitých rysů budoucích neoklasicistických a avantgardních směrů. Jamesova charakteristika vědomí jako ohniska, jež má i svoje ohraničení a je proto schopno postihnout *proud představ*, se stala podnětem pro filozofické myšlení zakladatele transcendentální fenomenologie Edmunda Husserla (1859–1938). Mnohé z těchto myšlenek se v budoucnu odrazily v poetice děl, založených na psychickém automatismu, z něhož vycházeli alespoň částí své tvorby mnozí představitelé avantgardy od Apollinaira po Hrabala. James, inspirovaný romantismem i jeho neoromantickou vlnou, především Waltem Whitmanem, upozorňuje na důležitou funkci mýtů, působících na naše podvědomí, ale i na vliv „skryté přítomnosti neviditelných věcí“ (25). S avantgardistickým hledáním reality pod povrchem věcí souvisí i Jamesova teorie poznání a pravdy, odmítající chápat poznání jen jako kopii skutečnosti (25). Představitel vrcholného období pragmatismu John Dewey (1859–1952) nazval svoji koncepci poznání instrumentalismem, neboť gnoseo-

179 Karel Čapek, *Pragmatismus čili filosofie praktického života*. Praha, F. Topič 1918, 2. O něco rozšířené vyd. 1925.

180 Jaroslav Hroch, *Sondobá anglo-americká a kanadská filosofie*. Brno, MU 2003, 15–40, dále viz citace v textu. Týž, *Filozofická hermeneutika v dějinách a současnosti*. MU Brno, Georgetown 2003.

logický proces je pro něj nástrojem, jehož pomocí se člověk může adaptovat ve světě. V návaznosti na behaviorismus Dewey zdůrazňuje nutnost experimentálního ověřování významu. Zkušenost má podle jeho názoru „*imaginativní, energetický* a *zduchovnělý* charakter... je *proměnlivá*, neboť je spjata s aktivní angažovaností člověka“ (35). Na tento zdůrazněný vztah filozofie a životní praxe navazuje soudobý americký neopragmatismus, jenž má blízko k evropské hermeneutice (38–39). V literatuře se pak právě tento zájem o praxi projevuje poetizací všednosti, obyčejnosti, hledáním poezie v ošklivosti až odpudivosti. S touto estetickou proměnou jsme se setkali již u Baudelaira, jenž se tak paradoxně stal předchůdcem nejen dekadence, ale i avantgardy.

Takto chápaný pragmatismus je v ruské avantgardě zastoupen zvláště zřetelně dílem svérázného autora Daniila Charmse (1905–1942), jemuž začala být v ruském prostředí věnována pozornost až v posledních dvaceti letech. Zálibou v reálných i literárních hříčkách mnohdy až absurdního charakteru autor navazuje na podobně psychicky laděného Remizova, jenž však na rozdíl od Charmse výrazněji nenarušuje modernistickou touhu po kráse. Pro Charmse je nejdůležitější estetickou hodnotou nečekaně šokující absurdita. V próze pracuje především s drobnými útvary mnohdy anekdotického rázu, což jej do jisté míry spojuje s Jaroslavem Haškem. V duchu ruské literární tradice se však Charms pohybuje spíše v rovině přísné římské satiry než osvobozujícího humoru, charakteristického pro Haška. Někdy se zdá, že navazuje i na experimentální linii prózy Andreje Bělého, od níž se však liší naprostou anikoničností. Girlandy metafor, jimiž Bělýj hýří i ve svých memoárech z počátku 30. let, jsou Charmsovi cizí. Jeho styl je oprostěný od jakékoli dekorativnosti. Omezuje se na minimum výrazových prostředků vesměs sdělného až dokumentárního charakteru. Kompozice jeho příběhů, vznikajících vrstvením událostí, spjatých vesměs vedlejší kauzalitou, bývá uzavřena do kruhu. Charakteristickým příkladem je próza *Spojivosti* (*Svjaž',* 1937),¹⁸¹ začínající oslovením a úvodní floskulí dopisu, po níž však následuje sled podivných až absurdních příhod, očíslovaných podobně jako je tomu v rytmizovaných *Symfoniích* A. Bělého.¹⁸² Závěrečné konstatování, že se nikdo z těch, kteří spolu jedou tramvají nočním městem nedozví o podivných událostech, jež je spojily, násobí pocit beznadějného nonsensu. Se surrealismem Charmse spojuje časté líčení absurdních, někdy erotických situací, vynořujících se z podvědomí jako ve snu (*Nezачпáвал jsem si uši – Ja ne stal затыкат' ušej,* 1940). Život pronásledovaného ve stále se zostrující politické situaci vedl autora k psaní próz se zřejmým politickým podtextem. Cesta profesora, dožadujícího se vysvětlení, proč mu snížili plat, končí jeho smrtí, podobně jako v Gogolově *Plášti*. V epilogu však profesor nestraší své spoluobčany, jak je tomu u ruského klasika. Profesorova žena dostane balíček s oznámením, že je to popel jejího muže. Následuje líčení jejích halucinačních stavů a nakonec konstatování, že ji odvezli do blázince (*Osud profesorovy ženy – Судба жены профессора,*

181 Zde i dále srov. *Antologija Satiry i Jumora Rossiji XX veka. Daniil Charms.* Moskva, Eksmo 2003.

182 Jedna z posledních Charmsových próz se ostatně jmenuje parodicky *Symfonie č. 2* (*Sinfonija No. 2,* 1941) se zjevnou narážkou na burleskní *2. Dramatickou symfonii* (1902) A. Bělého.

1936). Auto přijíždějící k nic netušícím lidem a odvážející je tam, odkud není návratu, patřilo k běžným sovětským reáliím 30. let. Taktó skončil i život Daniila Charmse. Téma blázince, kam mizí literární postavy, spojovalo Charmsovo dílo rovněž se sovětskou realitou, podobně jak tomu bylo v románě Michaila Bulgakova *Mistr a Markétka* (1940; 1966–67), který byl psán stejně jako Charmsovy prózy do zásuvky. Politicky aktuálně vyznívá i povídka o rytíři smutné postavy, jenž nesnesl, aby jakákoli žena trpěla. Jako válečný invalida se vrátil z války a zůstal bez penze, takže musel žebrot. Písnička o boji na barikádách za svobodu, která mu za revoluce pomáhala při žebrotě, jej ve 30. letech, nedlouho poté, co se vrátil z prvního vězení, přivedla opět do černého Antona. Tentokrát však již nebylo cesty zpět (*Rytíř bez bázně a hany – Rycarʹ*, 1934–35). Charmsovy prózy zachycují realitu věčných front na základní potraviny i proces duševního rozkladu. Tak je tomu v povídce o starém pánovi, oloupeném vlastním bratrem (*Vzpomínky jednoho moudrého starce – Vospominanija odnovo mudrogo starika*, 1935–37). Téma času a stáří je v díle představeno zvláště výrazně stále se vracejícím podobenstvím o matce či stařeně a hodinách. Charms tak v absurdní podobě rozvíjí Remizovovo téma času, který lze zrušit zastavením hodin. Charmsovy stařeny opatrují hodiny, na nichž chybějí ručičky. V nejdrsnější variantě tohoto námětu – v novele *Stařena (Starucha)*, 1939) – psané v duchu absurdních halucinačních snů, se původní představa virtuální sympatické stařenky, s níž si mladý autor chodíval k údivu spolubydlících popovídat pod schodiště,¹⁸³ mění v odpornou stařenu, která se pojednou objevila ve vypravěčově bytě, aby tam zemřela. Stává se tak věcí, kterou je třeba zlikvidovat, stejně jak je tomu se žákyněmi, jež postupně zabíjí a poté odtahuje jako pytle jejich profesor v Ionescově absurdní hře *Lekce*. O tom, že Charms tvoří spojnici mezi trilogií Suchovo-Kobyлина, *Králem Ubu* (1896) Alfreda Jarryho a absurdním dramatem 50.–60. let 20. století, nás ostatně přesvědčí jeho groteskní dramatická tvorba v čele s nejnáměšší hrou *Jelízaveta Bam* (1927), jež se jako jediná dočkala r. 1928 divadelní realizace v rámci vystoupení skupiny OBERIU v leningradském Domě tisku. Představení mělo název *Tři levé hodiny*. Charmsova hra tvořila náplň druhé hodiny.¹⁸⁴ Hra, budovaná na několikanásobné proměně jednoho tématu, stylisticky určovaného začleněním do různorodých literárních směrů a žánrů, končí prstencovitě v tvrdé realitě politické represe.

Není divu, že ani mnohé Charmsovy povídky pro děti či pohádky nejsou o mnoho veselejší. Dobře však vystihují dětskou psychiku. Zvláště zdařilé jsou příhody s námětem chlapecké touhy po dalekých krajích. Dvojice putujících hochů se přitom neustále dohaduje (*O tom, jak Kolka Pankin letěl do Brazílie a Pet'ka Jeršov*

183 Ondřej Mrázek, *Životní osudy Daniila Charmse*. In: D. Charms, *Čtyřnáh vrána*. Přel. O. Mrázek. Bratislava, Fragment 1994, 7–23.

184 Tamtéž. O divadelních aktivitách leningradské avantgardní skupiny OBERIU (Obʹjedinenije real'nogo iskusstva = Sdružení reálného umění) píše rovněž moskevská badatelka Jelízaveta Isajeva v článku *Gruppa „Oberiu“ vo vzaimodejstvii s teatrom i žižopis'ju*. (LH, XII, Moderna, avantgarda, postmoderna. Brno 2003, 413–420), kde srovnává poetologický posun, jenž proběhl mezi hrou *Jelízaveta Bam* a dramatem Alexandra Vveděnského *Ježfšek u Ivanovových (Jilka u Ivanovych)*, 1938).

ničemu nevěřil – O tom, *kak Kolka Pankin letal v Brazíliju, a Peťka Jeršov ničemu ně veril*, 1928). Nelítostnost sovětské reality, jež poznamenala osudy mnoha sirotků, kteří se ocitli po revoluci v dětských domovech, i řady dalších, na něž doléhaly tvrdé životní podmínky, vedlo Charmse k mnohonásobnému začleňování násilí a smrti i do pohádkových textů, jež se tak paradoxně stávají prologem krutosti soudobých televizních zvířecích pohádek. Modelovým textem je jeho *Pohádka* (*Skažka*, 1935) o tom, jak Váňa chtěl psát pohádku, ale každý jeho pokus skončil nezdarem, protože byl přerušen vyprávěním dívky, dokazující, že všechny pohádky již byly napsány. V její grotesce o králi a královně se násobí vzájemné ataky až do fyzické likvidace obou představitelů majestátu. Poslední z textů, který chtěl chlapec psát sám o sobě, dívka pojmenovala *Čtyřmohá vrána*. Pod tímto názvem existuje ještě jiná próza. Je jí kratičká Charmsova nonsensová varianta na La Fontainovu bajku *Vrána a Liška*. Mnohé Charmsovy texty vyznívají jako předobraz postmoderny, jejíž filozofickou základnu tvoří soudobý neopragmatismus, rozvíjející hermeneutické podněty.¹⁸⁵ Na Charmsovo estetické sepětí s Malevičovým suprematismem navazuje i soudobé ruské výtvarné umění.¹⁸⁶

Čapkovo pojetí pragmatismu je patrné z jeho citované monografie o tomto filozofickém směru, jehož odraz v autorových juveniliích byl již předmětem estetické analýzy.¹⁸⁷ Jednou z nejdůležitějších etických kategorií, jež byly v Jamesově tvorbě reflektovány,¹⁸⁸ byla pragmatická teorie pravdy. Čapkova formulace vztahu pragmatismu a praxe do značné míry vysvětluje jeho relativismus. Čapek zdůrazňuje, že „pragmatism přijímá za pravdu to, co naplňuje lépe než jiné úkol vésti nás v životě a přizpůsobuje se všem požadavkům zkušenosti... Pragmatism přijímá vše; přijímá logiku; přijímá smysly a ochotně všimá si všech zkušeností, i nejpokornějších a nejzvláštnějších. Mohou-li mítí m y s t i c k é zkušenosti praktické následky, přijme je. A shledalo-li by se, že Boha lze tam potkati, přijme pragmatism Boha...“¹⁸⁹ Svě vysvětlení nedorozumění, jež provázelo pragmatistické pojetí pravdy, pak shrnuje lapidárně: „Pragmatická teorie pravdy týká se uznání, nikoliv poznání pravdy“ (21). Odtud ta Čapkova pokora před realitou tohoto světa, kterou poznával při svých cestách i v práci pro noviny, jež do značné míry ovlivnila jeho styl i způsob vidění. Byla-li v Charmsových textech rozpoznána návaznost na folklor i masovou literaturu, pak u Čapka máme jeho odborný zájem o anekdoty, lidový humor, přísloví či říkadla knižně doložen, stejně jako kritickou analýzu pornografie či proletářského umění, v jehož pokleslé podobě viděl „krajíc tlustě namazaný ideologií“. Je příznačné, že soubor těchto esejí z let 1919–1931

185 J. Hroch, *Hermeneutické tendence v soudobé anglo-americké filozofii, anglo-americká postanalytická a neopragmatická filozofie*. In: Týž, *Soudobá anglo-americká a kanadská filozofie*. O. c. 75–173.

186 Na estetickou návaznost avantgardního fotografa A. Čezina na Maleviče a Charmse upozorňuje petrohradská historička umění Marija Šejnina. Srov. její stat' *A. S. Čezin. Propedeutika iskusstva. Rossija 20 veka. Malevič, Charms*. LH XII, o. c. 137–145.

187 Milan Suchomel, *Začátky Čapkovy prózy a pragmatismus*. F. Wollmanovi k sedmdesátinám. Praha, SPN 1958, 359–369.

188 Srov. nový český překlad: William James, *Pragmatismus. Nové jméno pro staré způsoby myšlení*. Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury 2003.

189 K. Čapek, *Pragmatism čili Filozofie praktického života*, o. c. 18.

končí *Chválou řeči české*.¹⁹⁰ Jak mistrně Čapek dovedl nakládat s jazykem, dokazují již jeho překlady francouzské poezie z r. 1920, jež jsou dnes hodnoceny jako nej-experimentálnější součást jeho tvorby. I zde nalezneme pozoruhodné sepětí bezstarostné dětské hry s motivem násilné smrti. Taková je Čapkova podoba závěru Apollinairova Pásma:

*Adieu Adieu
Soleil cou coupé*

*Sbobem, sbobem jsi ospalý
Slunce utatá hlava
Se kuku kutálí.*¹⁹¹

I to je specifická předzvěst budoucího absurdního dramatu. Sociální tematika lidí ze dna společnosti, již si všimal nejen M. Gorkij, ale i Apollinaire, je zastoupena i ve hře bratří Čapků *Ze života hmyzu* (1921). Jediný reálný člověk, jenž ve hře vystupuje, je rousseauovsky koncipovaný Tulák. V dramatu plní v podstatě funkci antického chóru, protože komentuje všechny probíhající události. Antropomorfně pojednaný hmyz vytváří alegorii lidských neřestí, podobně jako Braunovy sochy v zámku Kuks. Poetika založená na hře se slovy, již Čapek posléze mistrně využil ve svých pohádkách, je zvláště zdařile aplikována v první scéně, líčící milostné hrátky motýlů, přelétajících z květu na květ, tak jak to komentuje mladý básník Felix ve svých verších:

*svět chce být polosvět,
žena – být položena.*¹⁹²

Vyvrcholení lásky je spjato s motivem pádu, jenž provází její protilehlý pól – smrt. Právě ona tvoří temné pozadí, na němž se rozvíjí hra se zjevně symbolickým podtextem. Chrobák valící kuličku hnoje paroduje nenasytnou chtivost po majetku, válka žlutých a černých mravenců o kousek cesty mezi dvěma stébly trávy jde k samé podstatě nesmyslnosti dobývacích válek. Základní existenciální pocity – očekávání v sepětí s narozením nového jedince, je mistrně vyjádřeno výkřiky kukly, ohlašující svoje narození. Předcházející dlouhý čas, plný očekávání je vystřídán traumatem reality, symbolizovaném jednodenní existencí jepice. Avšak i bytost schopná vyššího poznání – tulák vnímaný na pozadí miniaturního hmyzu jako božstvo – je konfrontován s tím, co člověka odděluje od božské substance – s vlastní smrtí.

Téměř stejný název jako bratři Čapkové použil po osmdesáti letech mladý ruský postmodernista Viktor Pelevin v románě *Život hmyzu (Žizň nasekomych)*, (1999). Je těžko říci, nakolik mohla být pro Pelevina zajímavá hra českých autorů a zda ji vůbec znal. Nesporné však je, že mezi oběma díly jsou jisté shody. Nespojuje je pouze tatáž alegoričnost, ale i obdobný ironický a satirický odstup. Doba, jež

190 K. Čapek, *Marsyas, čili na okraj literatury*. Praha, Aventinum, Fr. Borový 1931.

191 G. Apollinaire, *La Zone*. (Alcools). Oeuvres poétiques. Paris, Gallimard 1956. G. Apollinaire, *Pásma*. In: Karel Čapek, *Francouzská poezie nové doby*. Praha, Čs. spis. 1968, 135.

192 Bratři Čapkové, *Ze života hmyzu*. Spisy bratří Čapků. sv. XVI. Praha, Fr. Borový 1947, 24.

těmto dílům dala vzniknout, je však zcela jiná, což s sebou přináší řadu rozdílných konotací. Válečné téma, tak výrazně pojednané v dramatu bratří Čapků, kteří měli ještě v živé paměti hrůzy první světové války, vystřídal u Pelevina stereotyp všedního života, zdůrazňovaný neustálým prolínáním reality postsovětské doby a její problematiky – především alkoholismu a narkomanie. V jazykové vrstvě románu je to vyjádřeno užíváním argotu a specificky ruských nadávek. To vše je přeneseno do absurdního světa hmyzu, jenž se neustále prolíná se světem lidí formou nečekaných proměn. Dva hlavní protagonisté – nerozluční mladí přátelé Mít'a a Dima – vedou v průběhu celého románu stále obnovovanou existenciální diskusi, během níž se střídavě stávají lidmi či komáry. Mnohé scény, včetně erotických, tak nabývají burleskního rázu. Pelevin používá oblíbeného prostředku postmoderních autorů – řady citací nejrůznějších textů. Sám princip vkládání různorodých materiálů do nových souvislostí není jev nijak nový. Známý představitel ruské formální školy Boris Ejchenbaum analyzoval z tohoto hlediska poezii M. Ju. Lermontova. Zjistil tak celou řadu skrytých citací či aluzí.¹⁹³ Obdobných postupů užívá řada dalších autorů. Jde tedy spíše o proměny způsobu citací a jejich funkce v novém uměleckém textu. Tak např. Velemír Chlebnikov užívá konfigurovaných citací z děl Puškinových jako jednoho z prostředků ozvláštňení.¹⁹⁴ U Pelevina se můžeme setkat s několika typy textů od propagandistických hesel a reklam přes presentace veršů, což je oblíbený postup evropského romantismu, až po pseudo-vědecké články z časopisu *Magadanské mraveniště*. S podobnými materiály pracuje i Karel Čapek v antiutopickém románě *Válka s mloky* (1936). Způsob jejich použití je však u obou autorů odlišný. Čapek prokládá hlavní proud vyprávění úryvky z fejetonů, reportáží, dopisů, telegramů, usnesení i odborných statí, provázených odkazy na literaturu – to vše v graficky upravené podobě – aby byla co nejvíce posílena autentičnost výpovědi. Absurdnost současné reality, o níž podává svědectví Pelevin, se promítla i do způsobu jeho citací. Nejdelší pasáž tvoří novinový článek, který monotónně předčítá matka dívky, jež si poprvé potají přivedla domů milence. Bezduchá slova tisku v podání matky, trpící nespavostí, tak tvoří podtext první milostné zkušenosti její dcery.

S neméně absurdními situacemi se setkáváme i v románě karnevalu Jiřího Kratochvila *Nesmrtelný příběh aneb Život Soni Trocké-Sammlerové* (1997). Zoomorfni alegorie je zde však užito v širším slova smyslu než je tomu u Pelevina. Každá kapitola je označena jménem nějakého zvířete od šimpanze, přes jelena, vlka, slona až po pardála, jež jsou do textu zabudovány jako názvy abstraktních obrazů. Kratochvilovo vyprávění o nesmrtelné hrdince je koncipováno jako svědectví o 20. století. Soňa se narodí v karnevalové noci na Silvestra r. 1900 a probouzí se k novému životu po svém zakuklení za zvonění klíčů na sklonku r. 1989, aby pak zcela proměněna začala svůj další život. U Pelevina se existence druhu rozvíjí do

193 B. Ejchenbaum, *Lermontov*. Nachdruck der Leningrader Ausgabe von 1924. München, Wilhelm Fink Verlag 1967.

194 D. Kšicová, *Puškinskije tradicii i antitradicii v poemach Velemira Chlebnikova*. Zagadnienia Rodzajów literackich, Wrocław 1983. t. XXV, z. 1/48, s. 43–57. Detto in: D. Kšicová, *Poéma za romantismu a novoromantismu*. O. c. 153–166.

nekonečna. Autor to naznačuje vzájemným propojením osudu Mariny a její matky i pitoreskních peripetií jejich partnerů. Časový rozsah Pelevinovy knihy je mnohem sevřenější, než je tomu u J. Kratochvila. Jeho ženská hrdinka prožije krátké léto lásky, aby bolestně skončila na mucholapce. Oba autoři se shodují v přesném označení místa děje. U Pelevina je to krymské letovisko v různých ročních obdobích, u Kratochvila jeho rodné Brno. Oba užívají kulturologických znalostí k romantickým názvům jednotlivých kapitol či pododdílů svých románů (*Ruský les*, *Život za cara*, *Třetí Řím* u Pelevina,¹⁹⁵ *Pobádka máje*, *Krvavá svatba*, *Kulhavý ďábel*, *Vzkříšení Lazara* aj. u Kratochvila¹⁹⁶). Nejrozmanitější typy aluzí jsou oblíbenými prostředky hry se čtenářem, která je charakteristickým rysem postmodernistických textů. Oba spisovatelé se dotýkají aktuálních politických problémů, i když v různém rozsahu. Vzhledem k tomu, že Kratochvilův román mapuje celé 20. století, naznačuje jeho nejdůležitější momenty prostřednictvím narážky či poetické zkratky, často nabývající fantastické podoby. Jeho hrdinka Soňa – rozmarná vypravěčka hrabalovského typu – prožívá pestrý erotický život, protože její věčný milenec Bruno, jenž tragicky zahynul téže noci, kdy se narodila, se s ní setkává v proměnách vždy v jiné zvířecí podobě. Scény známé z pompejských fresek tak v jeho románě ožívají v podobě travestované Dantovy *Božské komedie*. Pelevinův román, započatý za Gorbačova, se odehrává z větší části v 90. letech. Místo ruských a německých reálií a reminiscencí, jichž používá Kratochvil vzhledem k mezinárodnímu původu Soniných rodičů, Pelevin začleňuje do svého románu angličtinu a schematické znaky americké kultury. Jeden z jeho hrdinů, který nabývá podoby švába či cikády, se po dlouhé podzemní pouti dostává na povrch země na tomtéž místě, kam kdysi upadl ze stromu, na němž visela jeho kukla. Téhož motivu užívá Kratochvil ve finále svého románu, kdy se Soňa stává za reálného socialismu politicky nepřijatelnou a v důsledku toho bezprizorní. Vystoupí proto do kopule svého rodného domu a na několik let se zakuklí. Odhaluje se tak skrytý charakterizační podtext jejího jména (srov. ruský význam slov „soňa, sonnyj“ – „ospalec, ospalý“). Probouzí se až v zimě r. 1989 zvoněním klíčů v ulicích Brna. Ožívá, aby podobně jako hrdinky římských románů nikdy nezestárla. V Kratochvilově románě je více autentických postav a absurdního humoru než je tomu u Pelevina, kterému je bližší existenciální a východní filozofie. Kratochvil užívá narážek na řadu spisovatelů a disidentů od Jiřího Mahena až po Vaculíka a Havla. U Pelevina je aktualizováno populární ruské téma dvojníků v absurdní podobě smrtelného zápasu s vlastním trupem. Oba romány mají prstencovou kompozici. Nesmrtelná Soňa se stává jako stoletá vychovatelkou ještě nenarozeného dítěte. Pelevinův americký komár Sam, jenž prožil milostný románek s krásnou muškou

195 *Ruský les* je název Leonovova románu i nového narkotika. Pod názvem *Žizň za carja* se hrála na carovo přání v průběhu 19. stol. Glinkova opera *Ivan Susanin*. V románě je to anticipační motiv – předzvěst nešťastné smrti Marinina muže. Třetí Řím – okřídlené rčení Moskva třetí Řím mělo po pádu Byzance pomáhat sjednocení Ruska s centrem v Moskvě. V románě slouží jako záminka k seznámení Mariny s jejím partnerem.

196 Jde o narážky na známé romány V. Mrštíka a A. R. Lesaga na starozákonní podobenství či na cyklus pověstí z okolí Brna.

Natašou, se stává svědkem její smrti na mucholapce. Zůstávají jediné životní jistoty – velká kulička hnoje, mistrně vylíčená i Čapkem, chladný vítr od moře a útržek optimistické písně, živě připomínající finální scénu Arcybaševova *Sanina*:

..Завтра улечу

В солнечное лето,

Буду делать все, что захочу. (351)

Zítřka uletím

do slunečného léta,

budu dělat to, co chci.

Avšak sluneční symbol optimismu, jenž přinesl na začátku 20. století očistnou vlnu vitalismu, nabývá na jeho konci, poznamenaném derridovskou dekonstrukcí, zcela jiný smysl. Plakátová hesla a optimistické písně, jež provázely celé generace pracujících na jejich cestě za lepšími zítřky, předznamenaly zcela jinou sémantiku takových textů. Verše, jež zazněly v závěru Pelevinova románu, se tak stávají jeho ironickou tečkou. Princip svobody, analyzovaný existencionalistou Václavem Černým na podkladě románů Dostojevského, bývá v krásné literatuře často vyjadřován symbolem letu, jenž byl pro primitivního člověka natolik nedostupný, že se stal zdrojem mnoha mýtů. Při interpretaci letu a symbolů s ním spjatých Mircea Eliade upozorňuje, že jejich cílem je svoboda, umožňovaná s pomocí transcendence. Touhu po dosažení absolutní svobody spojuje s vnitřní psychikou člověka, především s jeho touhou dosáhnout něčeho nedostupného. Úsilí zbavit se vlastní nedostatečnosti, spojované s obrazem pádu a snaha dosáhnout opět ztracené přirozenosti a svobody, patří k hlavním znakům lidské psychiky. Transcendence, provázející rituály šamanů, joginů, alchymistů či buddhistických arhatů, je spjata s pocitem letu, provázejícím transcendenci. K symbolice učení arhatů patří schopnost prorazit střechu vlastního domu, t. j. světa, a ocitnout se tak ve vesmíru.¹⁹⁷ Odsud pramení populární alegorie ptáka nebo okřídleného hmyzu, který se stává poslem nebo pozorovatelem toho, co se odehrává hluboko dole. Pro rané avantgardisty, jako byl Apollinaire, je charakteristické jejich nadšení soudobou technikou, především aeroplánem. Avšak již tři roky po vzniku Apollinaerova *Pásma* se týž motiv mění ze symbolu svobodného letu v depresivní stín smrti. Proto se andělé na jedné z rytin cyklu *Mystické obrazy války* (*Mističeskije obrazy vojny*, 1914) Natalie Gončarovové snaží zastavit holýma rukama a rozestřenými křídly smrtonosný let letadel.¹⁹⁸

Návrat k rousseaustickému ideálu čisté přírody, jenž je ve hře bratří Čapků symbolizován postavou Tuláka, se nečekaně mění v satiru. Z kukly, která se ve velkých křečích přerodí do jepice, se narodí mladá krasavice jen proto, aby vzápětí nato zemřela. Neodvratné sepětí lásky se smrtí, jež je zcela přirozené pro „primitivního“ člověka, nabývá v pojetí člověka historického zcela nové, často katastrofické náplně. Takové jsou antiutopie, tak populární ve 20. století, ale i absurdní

197 Mircea Eliade, *Mýty, sny a mystéria*. Praha, Oikoymenth 93–94.

198 N. S. Gončarova, *Mističeskije obrazy vojny*. M., Izd. V. N. Kašina 1914. Na rytině *Hrobka padlých* (*Bratskaja mogila*) se dívá anděl se skříženými rukama velkýma řeckýma očima na těla mrtvých s vytřeštěnými zraky, plnými výčitek. Černý anděl, sedící na bílém koni, kráčí přes mrtvolu a lebky s černými otvory místo očí a rtů (Černýj angel) aj.

divadlo a jemu blízká díla postmoderny. Pelevinův *Život bmyzmu* začíná letem tří vyzvědačských komárů. Třebaže je v jeho románě téma letu spjata s láskou a smrtí stejně jak je tomu ve hře bratří Čapků, stylistická rovina je zcela jiná. Lehkost motýlů, s níž přeletují z květu na květ dadaisticky hravé milostné páry u bratří Čapků, Pelevin nahrazuje velmi reálným líčením chování současné mládeže. Prostředí, v němž se pohybují, je líčeno přesně až do naturalistických detailů. V Kratochvilově románě je mýtus letu zachycen v původní rituální podobě jako koráb, vyslaný s tajuplným posláním, či levitační scénou, zachycující kněze, jak se při pohřbu tragicky zemřelé dívky nečekaně vznese ke klenbě chrámu, jakoby naplňoval jeden z obřadů, vylíčených Eliadem. Reinkarnace dívky do trpící matky, jež se postupně sama stává dítětem, je výrazem další z podob transcendence. Kratochvil užívá ještě jednoho mýtu, líčeného Eliadem – schopnosti člověka rozmlouvat se zvířetem.¹⁹⁹ I toto šamanské nadání má Kratochvilova hrdinka Soňa, jež má předat svoje poslání lidem ze třetího tisíciletí. Všechny tyto složité křížovatky, na nichž se setkává realita se světem absurdních transformací, svědčí o tom, jak důležitý je pro současného člověka i karikovaný mýtus, jenž v uměleckém díle otevírá možnost ponoru do skrytých vrstev reality. Jiné východisko nabízí humor a osvobozující smích.

199 Ve schopnosti šamanů navázat kontakt se zvířaty Eliade spatřuje výraz touhy po ztraceném ráji. Návratu k prvotní čistotě napomáhá křest. Sblížení se zvířaty lze navodit i tím, že je pojmenujeme. Srov. M. Eliade, tamtéž, 58–59. Přátelství se zvířaty je jednou z nosných linií Nietzscheova *Zarathustry*.



Gončarova, Natalja Sergejevna (1881–1962): *Andělé a aeroplány*. Cyklus *Mystické obrazy války*. M. vyd. V. I. Kašina 1914. Litografie, papír, 30,5 × 22,5 cm. Vlevo dole na kresbě monogram, vpravo dole pod kresbou č. 10.

