

Svatoň, Vladimír

**A.S. Puškin ve dvojí tradici ruské epiky čtyřicátých-semdesátých let :
(Lermontov a Někrasov)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada
literárněvědná. 1972, vol. 21, iss. D19, pp. [7]-12*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107549>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

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

Z KONFERENCE O N. A. NĚKRASOVVI

Uvčejňujeme referáty z vědecké konference, která se konala na filosofické fakultě University J. E. Purkyně v Brně ke 150. výročí narození *Nikolaje Alexejeviče Někrasova*. Čeští rusisté se na ní zabývali jednak problematikou spojenou přímo s Někrasovovým dílem, jednak širšími literárněteoretickými a literárněhistorickými problémy. Tematicky byly referáty účastníků rozvrženy do tří okruhů:

1. literární druhy kultivované Někrasovem a jejich včlenění do ruského literárního vývoje;
2. specifičnost Někrasovovy poetiky a vztah pozdějších poetických teorií k ní;
3. recepce N. A. Někrasova v jiných literaturách a otázky překladatelské.

Studiu tvárných prostředků a postupů N. A. Někrasova věnovali účastníci konference značnou pozornost, protože tato stránka u autora tak výrazně ideového byla dosud zanedbávána a její prozkoumání umožní zjistit příčiny Někrasovova zdánlivě paradoxního vlivu i na básníky názorově a esteticky odlišné či protichůdné.

VLADIMÍR SVATŇ

A. S. PUŠKIN VE DVOJÍ TRADICI RUSKÉ EPIKY ČTYŘICÁTÝCH—SEDMDESÁTÝCH LET

(Lermontov a Někrasov)

Puškinův význam pro konstituování ruské poezie je všeobecně uznáván. Zároveň však se vynořují znovu a znovu otázky, které rysy Puškinovy tvorby a proč působí.

Již ve vnějších datech Puškinova působení jsou značné rozdíly. V. M. Žirmunskij ve své téměř statisticky přesné práci o Byronovi a Puškinovi¹ vysledoval například, že tzv. jižní poémy vyvolaly vlnu epigonských děl ihned po svém vzniku a že jejich vliv netrval déle nežli deset let; byli bychom tedy oprávněni užít v tomto případě termínu „literární móda“. Na druhé straně pak díla jako *Evžen Oněgin*, *Hrabě Nulin* či *Domek v Kolomně* vyvolala při svém prvním vydání spíše rozpaky a působit začala teprve asi deset let po svém vzniku; jejich stopa je potom však patrná skoro po třicet — čtyřicet let.² Mezi autory, pro něž byla tato díla inspirujícím východiskem, figuruje Lermontov se svým *Saškou*. Pohádkou pro děti (*Skazka dlja detej*) a *Paní důchodní* (*Tambovskaja kaznačejša*), Apollon Majkov s *Mášenkou*, A. Fet s *Talismanem* a *Snem*, I. S. Turgeněv zejména s *Parašou* a *Popem*, N. Ogarjov s *Vrstevníky*

¹ V. M. Žirmunskij, *Bajron i Puškin* (Leningrad 1924).

² Srov. B. Tomaševskij, *Puškin*, kniha vtoraja (Moskva—Leningrad 1961, str. 394 a n.

(Rovesníci) a Vesnicí (Derevnja), A. Grigorjev s Venezia la bella a Olimpijem Radinem, K. Pavlovová s Dvojím životem (Dvojnaja žizn'), J. Polonskij s Bratřími (Brat'ja) a A. Tojstoj s Portrétem a Popovovým snem (Son Popova). Oněginem byl inspirován i první významný pokus N. A. Někrasova v epice — poéma Saša. To, že zde byla vyjmenována díla, vznikající v tak dlouhém mezí (poémy A. Tolstého jsou datovány rokem 1873), jakož i fakt, že tato díla zůstala aspoň zčásti majetkem literatury dodnes, dovoluje, abychom hovořili o jevu jiného řádu nežli móda — o soustavném rozvíjení jisté literární tradice.

Co však způsobilo, že takovou tradici založila díla značně exkluzivní, na první pohled uzavřená do experimentů? Smysl ironické a uvolněné konstrukce skladeb jako Domek v Kolomně, charakterizoval Boris Ejchenbaum³ slovy, že je to „žánr, v němž není principiálně důležitý sám materiál jako proklamovaná, třebaž žertovná distance od materiálu dosavadního“. Podobně vykládá kontaminování a prolínání rozličných slohových plánů v Evženu Oněginovi i Jurij Tynjanov⁴ jako parodii: nalézá v něm nejen parodii na romantickou elegii (což je na první pohled patrné), nýbrž i na román ve stylu Waltera Scotta, ba i na hrdinský epos, jehož se Puškin dotýká například v apostrofě „Poju prijatelja molodogo“, avšak zejména v ironických pojmenováních (vesničtí starci jsou nazváni „Priamové“, kovář „vesnickým Kyklópem“, izvozčik „Automédontem“). Distancováním od klasické epopeje začíná ostatně i Lermontovova Pohádka pro děti⁵ „Umčalsja vek epičeskich poem . . .“.

Vrazení těchto děl do rozsáhlého kontextu heroikomické poezie je bezesporu do značné míry oprávněné. Parodování však mohlo sehrát roli jen v době velice omezené — pokud díla, jež sloužila jako východisko parodie, byla vskutku považována jako aktuální nebo preferované literární vzory. Jistě to bylo v době vzniku Evžena Oněgina, ale sotva již ve čtyřicátých — šedesátých letech 19. století, kdy antické motivy u Ščerbiny, Feta nebo Tjutčeva mají už zcela jinou funkci. Proto ani Ejchenbaumova, ani Tynjanovova charakteristika nevystihuje podle našeho názoru plně podstatu této rozsáhlé literární tradice. Široký výskyt ironických a parodických poém je v Rusku tím pozoruhodnější, že v jiných literaturách stály podobné výtvoři celkem stranou hlavních cest vývoje a byly chápány jako půvabné hříčky, polemické invektivy, veršové „prstoklady“ (Byronův Beppo, Mussetova Namouna); jedině Byronův Don Juan má reputaci seriózního literárního díla. Proto je při jejich výkladu nutno uvažovat, zda v nich nebyla nastíněna nová organizace epiky, nové uspořádání a hierarchie postav i děje.

Zkoumáme-li z tohoto hlediska básnickou epiku čtyřicátých až šedesátých let, navazující v jisté míře na motivy či stavební prvky Evžena Oněgina, zjistíme záhy dvě linie ve vztahu jednotlivých děl k Puškinovu románu.

První skupina poém rozvíjí, precizuje a interpretuje situace a postavy, jež Puškin ve svých dílech vytvořil, zejména příznačný konflikt dvou čelných postav, reprezentujících dva různé životní postoje. Do této skupiny patří většina zmíněných děl, především velká část epiky Ogarjovovy.

Typickým projevem této tendence je i Někrasovova Saša. Odkazy na Evžena

³ Srov. M. Ju. Lermontov, *Polnoje sobranije sočinenij*, III (Moskva 1935), str. 618.

⁴ Ju. N. Tynjanov, *Puškin i jego sovremenniki* (Moskva 1968), str. 155 a n.

⁵ M. J. Lermontov, *Sočinenija v šesti tomach*, IV (Moskva—Leningrad 1955), str. 172.

Oněgina se v ní projevují už řadou slovesných náznaků. O hrdinovi se například praví:

*Или какој чернокнушник-губител' ?
Или не сам ли он бес-искусител' ?⁶*

Tyto otázky připomínají několikrát se vracějící charakteristiku hlavního hrdiny v Puškinově románu. Mimoto najdeme u Někrasova řadu záměrně převzatých motivů (hrdinčin zájem o lidové pověry, její probuzená touha k četbě a především základní dějová osnova — střetnutí dvou životních názorů). Přesto není Někrasov Puškinovým epigonem; převzaté motivy jsou spíše odrazovým můstkem pro jeho vlastní interpretaci daného konfliktu. Někrasovovo vykladačství se projevuje i v detailech. O hrdinovi se například píše

*Что ж под руками, того он не ljubit,
То мимоходом без умыслу губит ...*

V tomto výroku nekomentuje Někrasov jenom děj vlastního příběhu, nýbrž i příběh Puškinův, třeba Oněginovu při s Lenským. Celkově se interpretační úsilí projevuje i ve stavbě poémy, v níž příběh je pouze resumován jako cosi důvěrně již známého ve vyprávění dvou jiných, navíc epizodních postav. Toto resumé zabírá jenom čtvrtinu celkového rozsahu díla. Zbytek tvoří reflexivní pasáže nebo přírodní lyrika, ozřejmující charakter hlavních postav a zásadní otázky lidské aktivity.

Nedá se tvrdit, že by tato díla, vycházející z Evžena Oněgina, obohacovala jeho obsah: naopak, znamenají spíše jeho zúžení; interpretaci je tu třeba chápat jako aplikaci. To, co je u Puškina možno chápat v rovině filosofické jako protiklad celistvého, poetického životního postoje na straně jedné a na straně druhé postoje analytického, reflektujícího, dílčího a prozaického, v němž je harmonické plynutí života porušováno, to je u Někrasova (a podobně i u Ogarjova) zúženo na protiklad typických životních postojů dvou vrstev ruské společnosti — ruské šlechtické inteligence na přelomu čtyřicátých a padesátých let a inteligence demokratické (či spíše lidí, kteří se inteligencí teprve stávali), spjaté těsněji s tradičním duchovním světem lidu i jeho sociálními problémy. Takto byl lokalizován i sociální názor hrdinů až do programové formulovitosti: B. J. Buchštab⁷ dokázal podrobným rozborem výroků hlavního hrdiny, že jeho optimistické názory v první fázi příběhu vyjadřují myšlenkový svět utopického socialismu, zejména fourierovského směru, jeho pesimistické maximy souzní s historickým skepticismem jisté linie osvícenství (Voltaire).

V případě Někrasovy Saši a děl jí podobných byl tedy Evžen Oněgin vzorem potud, že vytvořil syžetové situace a postavy, které vycházely vstřícně aktuálními konkretizacím a umožňovaly tak vyjadřovat zcela určité politické nebo myšlenkové programy. Vcelku je to běžný a zákonitý projev literárního vývoje, i když — nutno říci — je pouze jeho vedlejším produktem: sama ideologie či význam díla zůstává vně vlastní konstrukce, mimo kompozici díla, a je tlumočena jenom programovými pasážemi.

⁶ Cit. podle vydání N. A. Někrasov, *Sočinenija v trech tomach*, I (Moskva 1953), str. 137 a n.

⁷ B. Ja. Buchštab, *Problemy izučeniija poemy Nelkrasova „Saša“*. Izvestija AN SSSR, serija literatury i jazyka, XXX, 1971, vyp. 5, str. 445 a n.

Druhou linii děl vycházejících z Evžena Oněgina reprezentuje Lermontov, částečně opět Ogarjov, Turgeněv, rané epické náčrtý Apollona Grigorjeva a v jistém smyslu i Karolina Pavlovová. Tato linie vyšla z kompozičních principů Puškinova románu, zejména z jeho ironie, autorských digresí a vůbec z deziluzivní funkce vypravěče, který co chvíli poukazuje k fiktivnosti vyprávěných příběhů a brání čtenáři, aby přijímal dílo tzv. přirozeně, tj. působí, aby v něm viděl nikoliv „život sám“, nýbrž fikci, slovo, tvorbu, umění.

Tyto postupy nebyly samozřejmě nijak nové a jejich tradice je zakotvena v hloubi literatury osvěcenské a renesanční. Rovněž jejich „ontologie“ byla již analyzována: především je zde třeba odkázat na studie Růženy Grebeníčkové⁸ o Veltmanově próze, v nichž je tento deziluzivní umělecký postoj chápán jako zaléhání alienace do samotné manipulace se slovem. Sami bychom se chtěli dotknout jenom jediné dílčí souvislosti problému — důležitosti odboček a deziluzivního traktování děje pro děj sám, pro vyznění a smysl příběhu.

Syžet je digresemi znevažován, odsouván do podřadného postavení; mimo to sám obsah odboček je věnován především celkovému běhu života, tomu, co se odehrává den co den, rok co rok a dalo by se říci — „život co život“. Opakující se, věčné, nepomíjející je tak stavěno proti jedinečnému, historickému a neopakovatelnému. Za příklad bychom mohli vzít cyklický život vesnice a přírody v Evženu Oněginovi, pohlcující osamělý hrob Lenského, Olžin smutek, někdejší životní plány staré Larinové, Oněginova gesta . . . Svým způsobem je tak suspendována lidská vůle a individualita, jedinečné se rozplývá v celku, přírodě a světě.

Je nasnadě, že zde byla nastoupena cesta k epice, která se neopírá o příběh, intriku, v níž se vždy projevují lidské zájmy, jasně formulované cíle a vyhraněné životní postoje. Naopak je to hledání epického umění, vycházejícího spíše z tradice memoárů a korespondence, v nichž organizující osnovou díla není uzavřený příběh, logické vyrovnání protikladů a vůlí, nýbrž „běh života“, vývoj vztahů lidského jedince k okolnímu světu, k lidem blízkým a nahodile potkaným. V české literatuře je tento typ vyprávění zastoupen nejlépe Babičkou, z francouzské literatury bylo by možno uvést Maupassantův Příběh jednoho života. V ruské literatuře byl představen mnohem silněji a vrcholí patrně dílem L. N. Tolstého, respektive jeho Vojnou a mírem.⁹ Nemáme samozřejmě na mysli souvislost přímočarou a nechceme tvrdit, že Vojna a mír je dílem téhož řádu jako Evžen Oněgin. Jde spíše v této souvislosti o Tolstého přezíravý vztah k románovým intrikám, v nichž se vždy projevoval zápas o prosazení nějakých složitých záměrů proti záměrům jiným, místo čehož hledal Tolstoj osnovu svého vyprávění v popisu dne, v líčení dětství, chlapectví a mládí nebo v prosté konfrontaci charakterů. V náčrtech k Vojně a míru měl například Pierre v obsazené Moskvě zachránit před výstřelem náhodného šilence italského zednáře hraběte Poncinilho; Poncini pak měl být zájat Nikolajem Rostovem, a protože vytušil Pierrova lásku k Nataše, nastrojí věci tak, aby došlo k jejich sňatku. V definitivní verzi díla byla však tato šlechtná intrika nahrazena prostou scénou s kapitánem Ramballem, který poté do Pierrova osudu již nijak

⁸ Srov. Růžena Grebeníčková, Alexandr Veltman. Doslov. V knize A. Veltman, Salomea, (Praha 1969).

⁹ Srov. Vladimír Svatoň, *doslov* ke knize L. N. Tolstoj, Vojna a mír, II (Praha 1969), str. 756 a n.

nezasáhl. V týchž pasážích Vojny a míru rozplyne se jiná intrika — Pierrův pokus zapřít své postavení, skrývat se pod cizím jménem a zabít Napoleona. Všechny tyto spleťité plány jsou však odsunuty stranou a místo nich se rozvíjí řetěz náhod a okamžitých podnětů, které zavedou hrdinu téměř pod šibenici, do zajetí a nakonec ke svobodě a štěstí. Uzavřená kompozice je ve Vojně a míru mimo to narušována rozsáhlými epizodami, v nichž Tolstoj exponuje postavy tak podrobně, jako by měly hrát důležitou roli při rozvíjení syžetu, načež je nechává zapadnout a už se k nim nevrací. Kromě vzpomnutí Ramballa a mnoha dalších je to zvláště patrné u postavy tzv. strýce Rostovových, objevujícího se po velké lovecké scéně.

Život v takto komponovaných dílech nevypadá jako úspěšný nebo neúspěšný zápas o nějaký cíl, nýbrž jako klikatý proud náhod a setkání, všedních i velkých okamžiků, lásky i bolesti, štěstí i zármutku mezi narozením a smrtí. Tolstoj prohlašoval o bitvách, že v nich nepanuje žádný pořádek a záměr. Mohl to však říci o svém chápání života vůbec.

Autorský postoj v dílech takto pojatých byl potom stylizován tak, aby reprodukoval samovolný pohyb světa a aby byl zdánlivě podroben stejné okamžitosti nápadů a záměrů jako lidské reakce samy. Ogarjov psal v poémě Vrstevníci:¹⁰

*Ja obrazy starajus' podstereť
Skvoz' legkij par prozračnogo tumana ...
No kak načat' ? Ja nepridumal plana ...
Jedinstvom ja nameren prenebreť ;
I čuvstvujuju, čto rasseržu vsju školu,
No naobum pišu — po proizvolu.
Jedinstva ja i v žizni nachožu
Ne bol'se, čem v kartinnoj gallereje,
Gde nevznačaj il' po svojej zateje
V unynii ja medlenno brožu
Ot bludnych nimf k madonnam krotko strogim,
Ot grustnych žertv k satiram kozlonogim.
Kto sobral ich nedružnyje čerty
Pod dlinnyj svod bezvyčhodnogo zdan'ja?
Čto nuždy v tom? Otstat' ot sozercan'ja
Ja ne mogu. A skorbnyje mečty
Razdum'jem mne vse portjat ponevole ...
No ot nego uiti ne v našej vole,
Ono vnutri, i trebujet jazyk.*

Podobně říká Lermontov v Saškovi o svých verších¹¹ „I vdruk s pera bog znajet kak upali“ nebo jinde:

*Pišu, čto myslju, myslju čto pridetsja.
I potomu moj stich tak plavno l'jetsja.*

Jakkoliv jde o uměleckou stylizaci, fikci, je zřejmé, že proklamování těchto postojů odkazuje k onomu celkovému pojetí života, které jsme se pokoušeli charakterizovat. Lermontovův Saška je do značné míry také předzvěstí Tolstého autobiografické trilogie nebo — i to by bylo možno tvrdit — Gercenových pamětí, protože je v něm v podstatě ukázáno duchovní zrání hrdiny na pozadí rozsáhlého pásma historických i všeobecně životních reflexí a reminiscencí,

¹⁰ N. P. Ogarev, *Izbrannyye proizvedenija*, II (Moskva 1956), str. 198—199.

¹¹ M. Ju. Lermontov, *Sočinenija v šesti tomach*, IV (Moskva—Leningrad 1955), str. 97 a 65.

кteré Lermontovova generace do sebe nasála a jež tvořily podklad ruského myšlenkového světa druhé poloviny 19. století.

Druhá linie ruské básnické epiky čtyřicátých a padesátých let, představená zvláště Lermontovem, připravovala tedy cestu jednomu z vrcholných děl typicky ruského vyprávěčského umění.

Ruská poezie navázala na podněty Evžena Oněgina dvojím způsobem: jednak přijala jeho námět jako schéma či jako podklad pro vyjádření aktuálních otázek ruského života, jednak rozvinula možnosti nového uspořádání, kompozice slovesného ztvorů. Tyto dvě možnosti přístupu k literatuře jsou ostatně konstantní jak v umělecké tvorbě samé, tak v její interpretaci — literární vědě.

ПУШКИН И ЛИНИИ РАЗВИТИЯ „БЫТОВОЙ“ ПОЭМЫ 40—70-х ГОДОВ

(Некрасов и Лермонтов)

Значение Пушкина для развития русской поэзии общепризнано, но все-таки постоянно необходимо задавать себе вопрос, какими именно чертами и почему отдельные его произведения влияли на творчество последующих поколений. Каковы, например, причины влияния Евгения Онегина или Домика в Коломне на русскую „бытовую“ поэму прошлого века? Пародийный характер этих произведений, подчеркиваемый Борисом Эйхенбаумом и Юрием Тыняновым, несомненно сыграл свою роль во время их возникновения. Но вряд ли можно его считать действительной силой в последующий период, т. е. в 40—60-е годы, когда напр. античные мотивы (средства пародии у Пушкина) имели в творчестве Н. Ф. Щербини, А. А. Фета, Ф. И. Тютчева совсем другую функцию. Итак, возникает вопрос, не следует ли, рассматривая указанные произведения Пушкина, обратить внимание на их новую организацию эпического материала, на новое внутреннее устройство характеров, на новую иерархию составных частей действия. Изучая с этой точки зрения русскую поэму 40—60-х годов, исхлывшую из Евгения Онегина, мы устанавливаем факт, что влияние поэмы Пушкина проходило по двум линиям. Одна из них брала свое начало в тематике, что особенно заметно в Саше Н. А. Некрасова и в большинстве поэм Н. П. Огарева, вторая — в композиционных приемах, разработанных лучше всего Лермонтовым в поэмах Сашка, Сказка для детей и Тамбовская казначейша.

Типичное для Пушкина столкновение двух контрастных личностей, двух представителей противоположных мировоззрений (в философском смысле противопоставление синтетического и аналитического отношений к жизни), находит у Некрасова и Огарева отражение в антитезе миропонимания двух враждебных друг другу социальных слоев: дворянской и разночинной интеллигенции. Сюжетные ситуации и характеры Евгения Онегина послужили например Некрасову в поэме Саша для актуальной конкретизации, для выражения определенной политической программы.

Вторую линию, восходящую к композиционным приемам Евгения Онегина, представляют поэмы М. Ю. Лермонтова, отчасти и Н. П. Огарева, И. С. Тургенева, и ранние эпические этюды А. А. Григорьева. Пространные авторские отступления, ирония по отношению к героям, разоблачающая функция рассказчика, постоянно указывающего на иллюзорность происшествий, создавали предпосылки для возникновения типичного русского эпического искусства, в котором сюжет, митрига, якобы отступают на задний план и в отступлениях уделяется все больше и больше внимания обычной, будничной, со дня на день, из года в год повторяющейся человеческой жизни. В эпическом произведении допушкинского типа, опирающемся на интригу, сталкивались четко определенные человеческие воля, цели, интересы и точки зрения, но в произведениях без интриги (или с ослабленной интригой), близких скорее к мемуарному методу повествования, является организующей силой само „течение жизни“ и меняющееся к нему отношение индивида. В чешской литературе такой тип эпического искусства представлен Бабушкой Божены Немцовой, во французской литературе Жизнью Ги де Мопассана, и в русской литературе Войной и миром Льва Толстого. Авторская стилизация произведений как простое изображение и „наполненное случайностями течения жизни“ явно исходит из внутреннего устройства эпического материала у Пушкина.