

Mikulášek, Miroslav

Žánrové a tvaroslovné tendence sovětské literatury dvacátých a třicátých let

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1981, vol. 30, iss. D28, pp. [53]-70

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108138>

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.

MIROSLAV MIKULÁŠEK

ŽANROVÉ A TVAROSLOVNÉ TENDENCE SOVĚTSKÉ LITERATURY DVACÁTÝCH A TŘICÁTÝCH LET

Sovětská literatura dvacátých a třicátých let představuje široce rozvětvené řečiště žánrových a morfologickostylových tendencí. Metodologickým základem uměleckého vidění a podání skutečnosti se v ní stal konkrétní historismus umožňující zpodobit v přesných reáliích dobu, životní procesy, osobnosti, typické konflikty, charakteristické společenské rozpory, zásadní zvraty a změny, které se dějí v životě. V rámci estetické koncepce, vyznačující se konkrétně historickým přístupem ke skutečnosti, se v sovětské literatuře zformovala tvůrčí tendence objektivního, předmětně analytického realismu, syntetizujícího v obrazu světa založeném na konkrétně předmětnostních formách, jeho rozmanité a dialekticky protikladné stránky.

Sovětská literatura, která na počátku své evoluce usilovala o zachycení událostní, epické stránky grandiózního historického převratu, postupně stavěla do centra pozornosti „lidský materiál epochy“, kolektivní sociální zkušenost a psychologii lidí, vtažených do velkých třídních bitev (*Čapajev* Dm. Furmanova, *Železný proud* A. S. Serafimoviče, *Porážka* A. Fadějeva, *Jak se kalila ocel* N. Ostrovského, *Optimistická tragédie* V. Višněvského, *Přelom* B. Lavreňova aj.). Sociálněpolitický obsah historicky převratné epochy obrazy zrod revolučního humanismu, růst osobnosti nového hrdiny, velitele občanské války, vztah masy a jejího vůdce, tj. „rolnických davů“ — lidu a strany, růst její autority, formování revoluční disciplíny, hrdinství lidí bojujících za nový svět, utrpení, jímž musela revoluce projít, než definitivně zvítězila — to všechno byly tematické vrstvy a ideové okruhy nového sovětského sociálního románu a dramatu.

Pravdivé, historicky konkrétní zobrazení skutečnosti se všemi životními a společenskopolitickými reáliemi neznamená, že sovětská literatura redukovala život na politiku a ideologii. Při zachování historického pozadí jevů skutečnosti byl v sovětské literatuře záběr života stále hlubší a umělecky pronikavější. Její umělecký přesah přes úzce pojímané sociální, přes úzce historickopolitický, ideologický materiál byl stále patrnější, stal se jejím základním rysem, jak o tom svědčí díla M. Gorkého (*Život Klíma Samgina*, *Jegor Bulyčov a ti druzí* aj.), A. Tolstého (*Křížová cesta*), M. Šolochova (*Tichý Don* aj.). „Materiálem umělecké literatury je člověk se vši

rozmanitostí svých snah, činů, člověk v procesu svého růstu nebo destrukce¹ — toto gorkovské krédo se stalo ideově uměleckou koncepcí sovětské literatury.

Nový životní materiál, který se stal tematickým základem nejlepších děl sovětské revoluční literatury, nedovoloval v oblasti stavby díla mechanický návrat k uměleckým tradicím literatury 19. století, kde sociálnost, sociální podání bylo spojeno často jen tenkým vláknem s tradiční lyrickou, „milostnou“ dějovou osnovou, jako tomu bylo např. v románu Ch. Bronťevé *Shirley* (1849) nebo i v románech I. S. Turgeněva a I. A. Gončarova, kteří „vkládali sociální sémantiku do ‚románu lásky‘“.² Sociální pružiny společenského pohybu diktované zákonitostmi třídního boje si vynucovaly nalezení nového uměleckého výrazu, nové organizace románového děje, vytvoření sociální kompozice založené ať už na obrazu vývoje jednotlivé osobnosti (*Čapajev* Dm. Furmanova) nebo na hromadném obrazu kolektivního hrdiny (*Železný proud* A. S. Serafimoviče) a dávající možnost poznání sociálněpsychologických faktorů a koordinát života. Tendence sociálněpsychologického průzkumu člověka a jeho společenských vztahů, pružin sociálního jednání a bytí člověka, které odhaloval ve svých románech nejen Fadějev (*Porážka*), ale i Fedin (*Bratři*), Leonov (*Kasař*) a v dramatu Treňov (*Ljubov Jarová*), Lavreňov (*Přelom*) a jiní autoři, byla nutným předstupněm k vytvoření monumentálních epických pláten, schopných podat epochu ve vši její složitosti a totálnosti lidské, politické a historické.

Žánr e p o p e j e, obražející v hegelovském pojetí „epický stav světa“, „názor určitého národního ducha v jeho mravním životě rodinném, ve veřejných poměrech za války i v míru, v jeho potřebách, dovednostech, obyčejích, zájmech“,³ doznal v Šolochovově vrcholném díle *Tichý Don* (1925 až 1940) osobitou myšlenkovou i tvaroslovnou interpretaci a modifikaci.

Tichý Don ukazuje v úhrnu širokého epického děje na životních příbězích donského kozáctva, které zdaleka nebylo jednolitou, nýbrž třídně rozvrstvenou masou, tragédií lidí drcených v žernovu dvou na život a na smrt bojujících táborů. Román zachycuje „křížovou cestu“ těch, kdož obětovali život v boji s kontrarevolucí za vítězství proletářské revoluce (Bunčuk, Štokman, Ivan Kotljarov, Podtělkov, Krivošlykov aj.), líčí utrpení a smrt žen a matek, které umírají a hynou v drsných podmínkách občanské války, aniž dospějí k poznání sociálněpolitických složitostí a rozporů života a doby. Nikterak se neprovinily na běhu světa, strádají a umírají vlastně v důsledku mylných životních i politických postojů svých mužů (Pljinična, Natalja, Axiňja). Zvláště sugestivně je zpodobena sociální a mravní tragédie těch, kdož se po mučivém kolísání mezi dvěma břehy, po všech životních pohromách, tragických ztrátách a prohrách dobírají poznání smyslu života, dějin, nepřemožitelnosti revoluce. Šolochov ukázal, jakou krutou, tragickou daň může v epoše společenského převratu zaplatit jedinec, malý lidský organismus, jakým je rodina (rodina Melechovů zaplatila jako celek za zaujatý životní postoj, za vztah k revoluci tragickou životní

¹ М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 27, Москва 1953, 254сл.

² N. J. Berkovskij, *Literární kritiky a studie*, Praha 1966, 90.

³ G. W. F. Hegel, *Estetika II*, Odeon, Praha 1966, 264.

prohrou) i celý sociální region za mylný postoj, za to, že se staví do cesty nevyhnutelnému chodu dějin k sociální spravedlnosti, k společenskému řádu založenému na odstranění vykořisťování člověka člověkem. „Věčná spravedlnost“, řečeno s Hegelem, tak obnovuje „mravní substanci a jednotu“ popřením a porážkou individuality, jež „ruší její klid“.

Tragické osudy hrdinů díla ukazuje Solochov z perspektivy pravdy věku. Jeho román stvrzuje celým svým obsahem, že přerod světa, zrození nového řádu je mučivý a bolestný proces, že však jde o nezadržitelný pohyb razící cestu k historické spravedlnosti. Autor tak na osudech donského kozáctva v epoše grandiózního historického přelomu obnažuje lidský obsah epochy socialistické revoluce, která ovlivnila společenskopolitickou tvářnost 20. století.

Tichý Don je výrazem skutečnosti, že novodobá tragédie se nezrodila z „ducha hudby“ (Nietzsche), nýbrž z „ducha politiky“,⁴ jež osudově poznamenala 20. století. Teprve z tragického vidění, poznání a pochopení života a světa zauzleného politikou, válkami a sociálními převraty se rodí v Šolochovově románu poznání smyslu a hodnot života, přitakání neodvratnému pohybu dějin k revoluci, k novým formám života. Utvrzení života skrze tragické poznání, skrze tragiku života je ideovým vyústěním tohoto mimořádného díla, jež se zjevně rozchází s lacině pojímaným optimismem. „Optimismus“ se totiž, jak poznamenal kdysi A. Blok, „rovněž nikdy neshodne s tragickým světovým názorem, který jediný je s to poskytnout klíč k pochopení složitosti světa“.⁵ V tragickém akordu *Tichého Donu* tkví hluboký humanismus tohoto díla, které — podle slov samého autora — „nese v sobě ideu obnovy života, jeho přetvoření pro blaho člověka“.⁶

Tichý Don, vytěžený z válečných, sociálních a revolučních bojů, bouří a smrští prvních desetiletí 20. století, zobrazující osud prostého, dělného lidu na křižovatce dějin, ve víru převratných událostí dějin, proletářské revoluce, přinášel novou tvarovou podobu široce pojaté sociální románové epopeje křísící mnohé z literárních tradic minulosti, přetavené však zkušeností, prožitky a myšlením člověka 20. století. Tato monumentální románová epopej epicky široce objímá úhrn společenského a revolučního dění heroického období ruských dějin — jedné z nejdramatičtějších epoch 20. století — a prostředky tradičního narativního záznamu podává jeho pohyb, proměny a zvraty. Je pro ni příznačné široké panoráma událostí, množství jednajících postav, analýza psychologie davů i jednotlivého člověka, dějová dramatičnost, drsná romantika bojů, „poezie lidského života“ i nemilosrdná pravda výpovědi o skutečnosti, dějový syntetismus, pronikavý záběr do historie podané jako souhrn objektivních faktů, které se řadí chronologicky v mohutném, dravě i volně plynoucím toku románu-řeky. Pro umělecký systém *Tichého Donu* je příznačné vše to, co označuje sovětský badatel A. Svaričevskij za charakteristický skladebný rys románové epopeje — „snaha o neustálé proplétání a směnu rozvíjejících se syžetových linií, přetínání vyprávěcích plánů, střídání obsahové i charakterově rozma-

⁴ N. J. Berkovskij, cit. d., 223.

⁵ A. Blok, *Z díla*, Praha 1953, 353.

⁶ Литературная газета 1965, 14. 12., № 147, 1.

nitých epizod a situací“, což vede k vytvoření osobitého „estetického modelu reálného světa“, „dynamického, barvitého obrazu života lidu“.⁷

Sovětská badatelka T. Motylevová v jedné ze svých studií píše, že „evropský román se z vyprávění o jednotlivých osobnostech, o ‚mladém člověku 19. století‘ stává vyprávěním o osudech společnosti, lidu, národa“, což „obráží objektivní životní proces — růst úlohy lidových mas v postupném vývoji lidstva“.⁸ Tato vývojová tendence je příznačná i pro tvorbu M. Šolochova, který rozvíjel žánr velké románové formy směrem k lidové epopeji založené na širokém syntetismu spájejícím v epickém vyprávění rozmanité a protikladné, individuální i celospolečenské stránky životního i dějinného procesu. „Má-li však epos být vnitřně jednotný,“ píše Hegel, „pak i událost, jejíž formou podává svůj obsah, musí mít v sobě samé jednotu. Obojí, jednota subjektu a vnitřní jednota objektivního dění, musí se setkávat a spojovat.“⁹ Šolochov dovedl ve své epopeji — stejně jako velcí romanopisci první poloviny 20. století Gorkij, Andersen, Nexö, R. Rolland, T. i H. Mannové aj. — proplést nanejvýš citlivě, se smyslem pro proporce životního procesu a faktu „poezii lidského života“, individuální příběh, soukromý osud tragického dosahu, resp. individuální osudy svých hrdinů (zejména rodiny Melechovů, jež jsou dějovým tmelem románu) s osudem celého regionu, s historií, se všemi dějinnými milníky, posuny a zákrutami, které ji tvořily. V tomto smyslu představuje syžet *Tichého Donu*, gradovaný podle přelivů a rytmu samého života, epicky intenzivní, syntetický svorník lidské a sociální reality.

A. V. Čičerin označuje „polysyžetovost“ za jeden z charakteristických stavebních elementů románové epopeje.¹⁰ Ovšem na rozdíl od formy cyklických románů, kde se vyskytují obsáhlé „romány v románu“, široká syžetová pásma rozvíjeného děje umožňující rozvětvení příběhů i vedlejších postav do samostatných dějových odboček a proudů (J. Galsworthy, *Sága rodu Forsytů*, Roger Martin du Gard, *Rodina Thibaultů*, L. Aragon, *Komunisté*, Ph. Hériat, *Boussardelovi*, *Nezvedené děti*, *Zlaté mříže* aj.), je syžet *Tichého Donu* při vši šíři a propletenosti zobrazených lidských osudů nikoli tvarově difúzní, ale sevřený, jednoduchý a přísně centripetální. Šolochov nedovoluje, aby se mu román rozběhl do stran, do fabulačně rozvinutých, dlouhých pobočných či paralelních linií odvádějících pozornost od ústřední dějové a myšlenkové vrstvy díla: osudy revolucionářů Štokmana, Bunčuka a Anny Pogludkové, Ivana Alexejeviče Kotljarova aj., příběhy statkářů Listnických, bělogvardějské generality atp. — vytvářející křížící se spleť mozaiku dějů ukazujících třídní rozvrstvení a konflikt na Donu a v zemi vůbec — nezahlcují a nepřekrývají ústřední děj. Tvoří součást hlavního myšlenkového a dějového uzlu díla dokumentujícího nepřemožitelnost revoluce.

I když kompoziční zátěž historických sdělení, výjevů, obrazů válečného dění, bojů atd. je v *Tichém Donu* značná, nikdy se v předivu děje neztrácí

⁷ А. А. Сваричевский, *Советский роман-эпопея. (Автореферат докторской диссертации)*, Изд-во Тбилисского ун-та 1972, 39. Cit. podle: А. В. Чичерин, *Возникновение романа-эпопеи*, Москва 1975, 4.

⁸ Т. Мотылева, *Роман Роллан и современность*, Октябрь 1, 1955, 156.

⁹ G. W. F. Hegel, cit. d., 270.

¹⁰ А. В. Чичерин, *Возникновение романа-эпопеи*, Москва 1975, 27.

individuální osud jeho protagonisty, onen syžetový svazník, který drží pohromadě obrovský masív epického děje a který je páteří díla. Není bez zajímavosti, že se již Hegel, akcentující ve svých úvahách vnitřní dějovou jednotu eposu, domníval, že „zvláštní epická událost může nabýt epické životnosti pouze tenkrát, když může být slita v nejužší jednotu s *jedním* individuem. Jako celek vymýšlí a provádí *jeden* básník,“ píše Hegel, „tak musí v čele příběhu stát též *jedno* individuum, na které příběh, událost navazuje a v jehož postavě se dále rozvíjí a uzavírá.“¹¹ Přísnou syžetovou soustřednost, příčný dějový steh individuálního osudu postrádají do jisté míry i díla jako *Okouzlená duše* R. Rollanda (v souvislosti s generačním pohybem života přebírají úlohu dějového nosníku i jiné postavy — Marek aj.), *Bouře* I. Erenburga, do jisté míry i *Křížová cesta* A. Tolstého (sledují se současně osudy čtyř hrdinů, což vede k jisté syžetové difúznosti), *Komunisté* L. Aragona aj. Velký individuální osud jako osa díla dodnes nammoze chybí i některým velkým plátnům světové literatury druhé poloviny 20. století, jejichž autoři usilovali o širší epický záběr života společnosti ve vzrušených údobích dějin. Např. i velká generační plátna šedesátých let — amerických prozaiků T. Wildera *Osmý den* (1967) a K. Winsorové *Poutníci* (1966) — zůstala kompozičně rozpolcenými romány, neboť v prvním díle náhle mizí a v druhém prostě vůbec chybí onen velký oblouk individuálního osudu, který by stmelil pestrý životní materiál a rozehrané příběhy v jednom koncentrickém vypravovacím toku.

Úsilí o syntetické vidění života člověka, jeho postavení ve světě, podání rozmanitých individuálních i společenských stránek jeho existence, úsilí o dialektické propojení tématu člověk a historie, jak tomu bylo v díle M. Gorkého, A. Tolstého, M. Šolochova a řady jiných autorů, je tvůrčím rysem; myšlenkovou i tvaroslovnou dominantou sovětské literatury, umění socialistického realismu.

Sovětská literatura utvářející se jako osobitá umělecká forma „vědy o člověku“ (Gorkij¹²) byla vždy prodechnuta snahou vyvodit z pohybu dějin poznání jejich smyslu, ukázat strastiplnou i vítěznou cestu, velikost i moudrost člověka přetvářejícího starý svět a budujícího svět nový. Jejím předmětem byla tudíž nikoli holá epika, odlidštěný pohyb dějin a třídní kataklyzmata, nýbrž lidská duše, osobnost v jejich vzájemných vztazích se světem,¹³ s životem lidu, společností. Skrze „osud člověka na křižovatce dějin“, „měněního se člověka“ ve „změněných podmínkách“ je v ní podán „osud lidu“, epos revoluce, zápas za „v bojích vybudovaný socialismus“. Smysl sovětské literatury — literatury v epoše socialismu, literatury okřídlené a inspirované revolucí — spočívá v dvojediném úsilí — v odkrytí zákonů a pružin sociálního bytí i zdrojů lidskosti.

Díla umělecké, předmětně analytické linie objektivního realismu dokazují, že umění, zobrazující reálný životní i dějinný proces v celé jeho společenskopolitické totalitě, umělecké poutavosti a jímavosti, je schopno být nevyčerpatelným zdrojem nevšedních a moudrých myšlenek, mocných citových hnutí i četných poučení o lidském údělu na zemi.

¹¹ G. W. F. Hegel, cit. d., 270.

¹² М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 24, Москва 1953, 6.

¹³ М. Пархоменко, *Рождение нового эпоса*, Вопросы литературы 5, 1972, 12.

Zkušenost sovětské literatury svědčí o tom, že připoutání pohledu ke konkrétnímu životu nesvazovalo umělcevo výpověď o světě a jeho umělec-ovou představivost, ale podmiňovalo ještě mocnější vzepětí obrazotvornosti. V. I. Lenin píše ve *Filozofických sešitech*: „Lidské vědomí objektivní svět nejen odrazí, nýbrž jej i tvoří.“¹⁴ K. Marx mluvil o potřebě člověka tvořit „podle zákonů krásy“.¹⁵ V sovětské literatuře se paralelně s úsilím o historicky konkrétní zpodobení skutečnosti prosadila tvůrčí tendence s y n t e t i c k é h o, „metaforického“ realismu,¹⁶ usilující v osobitém, konkrétně abstraktním, široce asociativním a imaginativním básnickém obraze vrcholné generalizace o univerzální výpověď o skutečnosti, o postžení logiky probíhajících událostí, smyslu společenského procesu, odhalení nadčasových významů v životě člověka a společnosti.

Tuto uměleckou koncepci a tendenci klestila v sovětské literatuře *Mystérie-buffa* (1918) a poezie V. Majakovského, *Faust a město* (1918) A. LUNAČARSKÉHO, díla L. LUNCE (*Město pravdy, V poušti aj.*), groteskně satirické komedie Majakovského dvacátých let, scénické pohádky J. ŠVARCE (*Nahý král*, 1934; *Stín*, 1940; *Drak*, 1942), fantasmagorie M. BULGAKOVA (*Dábe-liáda, Mistr a Markétka*, 1928—1940) a jiná díla, tíhnoucí k univerzálnímu aspektu, zobrazení světa v jeho obecných rysech a podobě, v stylizované umělecké formě.

Mystérie-buffa V. Majakovského, „první hra Října“, představující satirickou panychidu nad starým světem a apoteózu socialistické revoluce, inklinovala k takovým divadelním a dramatickým formám, které umožňovaly divadelní zkratku, metaforicky symbolickým obrazem zpodobit obsah a smysl revoluce, zachytit epiku jejích událostí a zápasů. Hra, představující obsahové i myšlenkové impulsy Říjnové revoluce, byla odrůdou typu „theatrum mundi“ (básník usiloval o vytvoření „miniatury světa v stěnách cirkusu“) s parabolicky založeným syžetem umožňujícím panoramatický záběr dějů světové historie, přehled osudů lidského pokolení. Básník sáhl k alegorické formě dramatického podobenství (revoluce — „svatá pradlena“ — se připodobňuje k potopě světa, která omyla hříšnou zemi a vzkráslila ji k novému životu; odtud i symbolicky zpodobené strastiplné putování „sedmi párů nečistých“ — proletářů, kteří si po potopě světa klestí cestu k „zemi zaslíbené“). To umožňovalo zachytit především smysl událostí, jejich logiku, syntetizovat jednotlivá fakta, překlenout velké úseky časové i prostorové a vytvořit specifický stylizovaný divadelní model běhu světa.¹⁷

Mystérie-buffa je současně výrazem žánrového synkretismu nové doby, která nelitostně převrací, kříží a rozrušuje zděděné tradice i ustálené žánrové organismy. Hra je osobitým žánrovým hybridem, je i neomystérií, moralitou, dramatickým pamfletem, satirickou panychidou nad starým světem i apoteózou socialistické revoluce, je i variantou ruského lidového dramatu i formou novodobého davového dramatu, jež v evropské dramatice vykryštalizovalo na přelomu 19. a 20. století (Verhaeren, Rolland, Haupt-

¹⁴ V. I. Lenin, *Spisy*, sv. 38, Praha 1960, 213.

¹⁵ K. Marx — B. Engels, *O umění a literatuře*, Svoboda, Praha 1951, 52.

¹⁶ Арк. Эльяшевич, *Лиризм. Экспрессия. Гротеск*, Ленинград 1975, 147.

¹⁷ Viz M. Mikulášek, *Pobednýj smej (Oпыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В. В. Маяковского)*, УЈЕР, Врно 1975, 74—116.

mann) a vynořilo se znovu po skončení I. světové války a VŘSR (Kaiser, Hasenclever, bratři Čapkové aj.) a bylo předobrazem „politického divadla“ Piscatorova, Brechtova, Mejercholdova, Voskovcova a Werichova.

Osobitý vklad do linie syntetického, „metaforického“ realismu v sovětské literatuře dvacátých a třicátých let vnášel zvláště proud založený na groteskně satirické interpretaci reality, obnažující prostřednictvím hyperbolicky karikaturní a groteskně fantastické deformace obrysu a proporcí životních jevů sociální podstatu, pravdu světa a smysl lidské existence.

Tradice groteskně satirického románu s hlubokým filozofickým ponorem do osudů lidského rodu rozvíjel zvláště román M. Bulgakova *Mistr a Markétka*. Volná, značně myšlenkově i dějově posunutá parafráze a adaptace středověké faustovské legendy, motivů biblických kontaminovaných s bufonádou, groteskně satirickou persiflází nedokonalosti člověka 20. století vedla ke vzniku nadčasové paraboly podávající na mnohvrstevném příběhu univerzální výpověď o světě a postavení člověka v jeho koloběhu. Odvěký svár dobra a zla ležící v dějové osnově díla založené na kompozičním principu „románu v románu“ je předveden na životních osudech nepochopeného a zneuznaného spisovatele — Mistra —, tvůrce díla nesoucího moudrost věků, na příběhu vztahů římského správce Judeje Piláta Pontského a potulného filozofa Ješuy Ha-Nocriho, kde našel výraz věčný konflikt svobodomyšlné myšlenky a víry se světskou mocí. Syžetová osnova díla je rámována, zauzlována i roztínána postavou profesora „černé magie“, „mága“ Wolanda, ztělesňujícího mefistofelského ďábla, „ducha zla a vládce stínů“, který se objevuje v Moskvě dvacátých let se svitov demónů, aby rozvířil rej fantastických příhod ničivé síly, v nichž se dobro protíná se zlem. Nikoli náhodou je román opatřen goethovským motem z Fausta — Mefistofelovým výrokem: „Nu dobrá, a kdos ty?“ „Té síly díl jsem já, jež, chtěc vždy páchat zlo, vždy dobro vykoná.“ Woland představuje myšlenkový i syžetový katalyzátor románu, který nechává vyústit jeho děje tak, aby samy dospěly k svému rozuzlení.

Děj juxtaponovaných příběhů ústí do poněkud skeptického filozofického nadhledu ukazujícího lidský úděl jako marný zápas člověka s nespravedlivou, odosobněnou mocí, s lidskou malostí a lhostejností k cizí bolesti a osudu bližního, s lidskou zbabělostí, která je „jedinou z nejhorších lidských chyb“. Skepsi pramenící v Bulgakovově interpretaci z nemožnosti dosáhnout nápravy v pozemském světě prozařuje šlechetnost ducha, přítomnost svědomí, láska zažehující v těch, kdož jsou jí schopni (Mistr i Markétka), opravdový lidský cit. Román apeluje na lidské svědomí, na mravní odpovědnost člověka za své činy, brojí proti strachu ze ztráty hmotného postavení, nicméně činí tak z pozic abstraktního humanismu. Bulgakovova satira na svět hrabivců, vyděračů, úplatkářů, udavačů a bezpáteřníků, „silná svými jednotlivostmi, nebyla inspirována vysokými socialistickými ideály,“ píší autoři *Dějin ruské sovětské literatury*. „Spisovatel neviděl zdravé, rozumné síly, které by mohly stát proti jevům odhaleným v románě, což se projeвило na celkovém patosu díla, postrádajícím ten optimismus, který byl vlastní například satirickým románům Ilfa a Petrova *„Dvanáct křesel“* a *„Zlaté telátko“*.“¹⁸

¹⁸ История русской советской литературы (1917—1940), Москва 1975, 360.

Komplikovaná struktura *Mistra a Markétky* s „románem v románu“, propletení roviny filozofické se satirou a bufonádou, svět fantazie, kde se prolíná iracionalita s realitou, kde se mísí ve velkých analogiích časově odlehle epochy, kde dochází k metamorfózám věcí a postav, jež na sebe berou různou podobu (volně se vznášejí v povětří, náhle mizejí atd.), abstraktní mýtus vzklenuý nad událostmi i pohybem doby — to vše vedlo ke vzniku osobité žánrové podoby groteskní románové fantasmagorie plně hlubokého lidství, jaká od dob Hoffmannova *Ďáblava elixíru* a Kafkovy *Proměny* nemá v novodobém evropském romanopisectví obdobu.

Nové umělecké možnosti dramatické satiry objevovala zejména komediografie Majakovského dvacátých let. I když básník i v této době vychází z komplexu tradic jak literárního, tak i lidového, jarmarečního divadla, skončila již pro něho etapa tvůrčích adaptací tradičních syžetů a motivů; hledá zcela nové postupy, odpovídající epoše, úrovni jejího myšlení a uměleckým výbojům moderního umění.

Stav objektivní reality, sociálněpolitický stav dějinných údobí nese s sebou jistou zákonitost v střídání, posunech a proměnách žánrů, způsobu i forem umělecké výpovědi o jevech života. Stav světa v epochách „heroických“, dobách válek, ať vnějších či vnitřních, občanských, jak ukázal již G. W. F. Hegel, kdy se uvolňují a lámou „pouta řádu a zákony“ a individua dostávají zpět nezávislost a samostatnost, sama svobodně volí cestu a ručí za sebe, za „vlastní čin a jeho následky“, stojí proti sobě v tragickém sváru, brání své účely a negují se, kdy vítězí věčná spravedlnost, která nedovoluje vítězství toho, co ji narušuje, nalézá výraz v tragédii jako osobitém žánru dramatu a literatury vůbec; jde o žánr schopný vyjádřit dobu a život v jeho tragických konfliktech i rozpadu. V dobách — podle Hegela — „idylických“, v „rozvinutých poměrech“, řekli bychom v epochách rozvinutého společenského života, tj. v dobách relativního společenského klidu, kdy „ztroskotává každá nezávislost“, kdy jedinec se stává nesamostatnou individualitou a kdy obsah jeho činnosti a účelů je „nekonečně partikulární“, neboť jedinec tehdy náleží do „zavedeného společenského pořádku“ — tehdy se do popředí dostává drama, činohra; tragédie s okruhem svých substanciálních vyhocených, protikladných dějů a rozporů, antagonistických vztahů a idejí se ocitá v pozadí. Hegel ukázal, že v středním dramatickém žánru „konflikty nestojí proti sobě v tragickém vyhocení“ a vyústění, ale mají svým „vlastním rozkošem dospět opět k usmíření“. V „moderní činohře“ jsou totiž — jak píše Hegel — „sama individua vedena průběhem vlastního jednání k tomu, aby zanechala sporu a vzájemně usmířila své účely a charakterý“. Proto se drama věnuje v dobách „idylických“ spíše podání vnitřní stránky povah, zachycení šířky „časových a mravoličných okolností“, splétání a kloubení napínavých dějových zápletek s úkolem předvést „dojetí spíše čistě lidské než poetické“, provést „mravní nápravu obecnstva“, pobavit, předvést hereckou virtuozitu atd.¹⁹

Ostrý konflikt, dokonce antagonistický, vylučující smíření protiv, konflikt spojený s kritikou sociálních jevů, se v dobách relativního společenského klidu zpravidla přemísťuje do komedie, která ovšem překonává vyhocenost zobrazených sociálních a životních vztahů nikoli záhubou,

¹⁹ G. W. F. Hegel, cit. d., sv. I, 167, 170—173; II, 346—347.

zánikem postav, ale jejich satirickou diskreditací, zesměšněním, smíchem.

Touto evoluční tendencí v estetickém vývoji lidstva je nesena i dramatika V. Majakovského dvacátých let (*Štěnice*, 1928; *Horká lázeň*, 1929), inklinující k komediálně satirickému žánrovému typu umožňujícímu osobitou sociálně i emocionálně estetickou interpretaci světa. Především se básníková dramatika vyhraňuje žánrově, utváří se jako politická satirická komedie navazující na nejlepší tradice ruské i evropské literatury, angažující se v dění světa.

Drama, stejně jako jiné druhy literárního umění, nemá účel jen pasivně zrcadlit skutečnost, ale vzhledem ke své podstatě — již je především předvedení střetů, názorů, účelů, dějů — má poslání přetvářet skutečnost. Ostatně, Hegel již ve své *Estetice* napsal, že „[...] v mnohých obdobích se používá zvláště též dramatické poezie k tomu, aby zjednávala živý průchod novým dobovým myšlenkám v politice, mravnosti, poezii, náboženství atd.“²⁰ Tímto posláním se vyznačovala v průběhu věků nejen tvorba Aristofana, Molièra, Lessinga, Goetha, Tiecka, Grabbeho, Büchnera, Gogola, Suchovo-Kobyлина, Saltykova-Ščedrina, Strindberga, Ibsena, Čechova, Gorkého, Shawa, ale v novější době i Voskovce a Wericha, Brechta i Majakovského; jejich díla se stávala nástrojem společenského sebezdokonalování, proboujování pozitivních společenských a lidských hodnot, zbraní proti zpátečnictví, citlivým seismografem nálad společnosti.

Satirická komedie Majakovského jako příklad socialisticky angažované dramatické satiry se stala uměleckým výrazem zápasu o novodobou podobu společnosti, o proboujování nových forem života, o vítězství socialismu.

Komedie Majakovského tíhnou k velkým dějovým měřítkům, scénické metaforičnosti, ke groteskně fantastické hyperbole, politické satíře. Básníkovy hry vycházejí z žánrového a strukturního typu aristofanovské komedie, vracející satíře očistné poslání „smíchu soudce“, jejímž jádrem je nikoli syžetový příběh, ale agón, zápas, střetnutí postav v ostrém společenském konfliktu. Syžet je pak demonstrací negativního jevu ze satirického zorného úhlu, při němž dominuje satirická psychoanalýza.

Novodobá evropská komediografie přijala umělecký impuls spíše od sociálně obohacené komedie intriky, postaristofanovské novoatické komedie Menandrovy. K stukturnětypologickému typu komedie intriky (příběh zauzlený zápletkou) inklinují nejen komedie „pláště a meče“ Lope de Vegy a Calderona, féerie Shakespearovy, komedie Goldoniho, Beaumarchaise, vaudevilly Scribeovy, Labicheovy, Nestroyovy, „salónní“ komedie Wildeovy zachovávající nádech společenské kritiky, ale i hlubší a pokrokovější v sociálněpolitickém ohledu komedie Shawovy, německých expresionistů (Hasenclevera, Zuckmayera) nalézající se v zajetí intriky jako syžetově organizujícího elementu, kde dějový moment nabývá dominující postavení.

Aristofanovská větev evropské satirické komedie neměla v dějinách mnoho vývojových mezistupňů. Její duch se zachoval spíše v prozaické satíře (Rabelais, Swift, Gogol, Saltykov-Ščedrin aj.) a v „druhém proudu divadelní tradice . . . , v divadle lidovém“²¹ a poté ožíval v různých dobách

²⁰ Tamtéž, sv. II, 333—334.

²¹ H. Esslin, *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*, SPN, Praha 1966, 13.

v tvorbě Grabbeho, Suchovo-Kobylina, Jarryho, Majakovského, rovněž hledajícího inspiraci u lidového divadla, a v nové době např. u Dürrenmatta.

Majakovskij, navazující na tradici klasické ruské komedie, která se od dob Gribojedova, Gogola, Suchovo-Kobylina rozvíjela v řečišti vysoké politické satirické komedie, akcentuje satirickou demonstraci negativních sociálněpolitických jevů a děj, vyznačující se v podstatě velmi jednoduchou osnovou, plně podržuje satirickému záměru. Jeho komedie tudíž pokračovaly v tradici aristofanovské komedie s jejím ostrým společenským konfliktem, političností, rozmachem fantazie, groteskním sarkasmem a moudrým smíchem, obohacovaly ji současně o výraznou teatralizaci a spektakulárnost. „Театр забыл, что он зрелище. Мы не знаем, как это зрелище использовать для нашей агитации. Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы“ — taková byla koncepce Majakovského-dramatika.²² Divadelnědramatický tvar obou komedií Majakovského, spjatý s fakturou scénické revue, prozrazuje nepochybně genetickou tvaroslovnou příbuznost a podobu se spektakulárními formami lidové slavnostní, pouliční, jarmareční a také karnevalové kultury dávno minulých epoch. Obě hry Majakovského jsou poutavou podívanou, splétající v duchu moderní revue rozmanité druhy a elementy lidového spektakulárního umění — od bufonády, klauniády, estrády po pantomimu, cirkus atd.

Typ satirické komedie, který razil Majakovskij a později i J. Švarc (*Nahý král, Stín, Drak*), představuje osobitou tvůrčí linii nejen v sovětské, ale i v slovanské a evropské komediografii dvacátého století: zde je vytvářen umocněnou básnickou imaginativností groteskní obrazový model skutečnosti. Obrazový systém zde není věrnou kopií, obrazným odlitkem reality, ale jejím metaforickým, groteskně stylizovaným odrazem a zpodobením: „Человек — клоп“; „Баня моет (просто стирает) бюрократов“. V základě syžetů groteskních, satirickopolitických her Majakovského leží fiktivní, uměle vytvořené příběhy — stejně jako tomu bylo kdysi s komediemi v dobách antiky; podle Lessinga syžet, fabule staré komedie byly „stejně vymyšleny jako v nové“, „ani v jedné ze zachovaných komedií Aristofanových není zobrazena skutečná událost“ (*Hamburská dramaturgie*). Podobně již v případě *Mystérie-buffy*, tohoto „dramatu-legendy“, nešlo o konkrétní zpodobení skutečnosti, fotografický záznam konkrétního vývoje skutečnosti a hybných organizujících sil, ale o dramatické zpodobení — uměleckou alegorii převratné epochy — divadelní model skutečnosti, obraz logiky dějin. („Pravda *Mystérie-buffy* je pravda obrazná, nelze ji redukovat na úzce historickou konkrétnost.“)²³

Životní obsah v hrách Majakovského byl osobitě přexponován, transformován do „skutečnosti divadelní“. V případě syžetů jeho komedií jde o divadelní nadsázky, kde život a jeho rozpory jsou pošinou, zvětčeny a vyhraceny, aby lépe vysvitl smysl dění a koloběh světa. Majakovskij ve svých parabolicky a metaforicky pojatých satirických komediích i Švarc ve scénických pohádkách usilovali o postižení složitých dějů, symptomů i smyslu

²² В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 12, Москва 1959, 200.

²³ В. Плучек, *На сцене — Маяковский*, Москва 1962, 142.

společenských procesů své doby pomocí uměleckých struktur izomorfních se skutečností.

V dílech dané tvůrčí tendence vládne mocný rozmach fantazie, hyperbola, groteskno, myšlenkové zaostření životní problematiky, podání, které při zachování koloritu doby, charakteristických konfliktů a společenských rozporů dodává výpovědi o světě univerzální nadčasovou platnost. Jak předpovídal kdysi A. Lunačarskij: „[...] proletariát bude nucen často při ztvárnění svých obrovských idejí, citů a činů lámat rámec přísně realistické události, vytvářet osobité obrazy, umocňující konkrétní realismus, které by lépe postihovaly veškerou totalitu toho či onoho jevu.“²⁴

V rámci uměleckého proudu s obrazovým systémem osobitě transformujícím skutečnost se formovala v dvacátých a třicátých letech tvůrčí linie humanistického romantismu. Jeho nejvýraznějším představitelem byl A. Grin (1880—1932). Jeho próza porevolučního období, plná volné fantazie, jako *Zářivý svět* (1921—23), *Nachové plachty* (1923), *Srdce pouště* (1923), *Poklad afrických hor* (1925), *Zlatý řetěz* (1925), *Královna vln* (1925—26), *Jessie a Morgiana* (1929), *Cesta nikam* (1930) aj. šly za rámec všednosti, vyhledávaly v okolním životě jeho poetické stránky. Umocněnou představivostí vyvolával Grin k životu nikdy neexistující země a města (Lisse, Gel-Gew, Grinlandie), snoval neobyčejné postavy a příběhy („Muž Dvojhvězdy“ Droud a legendární Frezi Grantová — „královna vln“ aj.), tvořil poezii neobyčejného: „Píši o bouřích, korábech, lásce, vyznané i zavřené, o osudu, o tajemných poutích duše a smyslu náhody.“²⁵

Nedílnou složkou Grinova vidění i pojetí literatury jsou romantické vrstvy a momenty života, vidiny, tajemné impulsy, záhady, zázraky. Poetika romantismu vytvářející často prapodivnou směsici fantastičnosti s realitou doznává u Grina jistého posunu. Nikdy u něho nejde o fantasmagorie plně příznačných, až mysticky exponovaných preludů a dějů, v jejichž zákrutech by se ztrácela realita životních a sociálních vztahů, jako tomu bylo např. v Hoffmannově *Dáblově elixíru*. Fantaskno opírající se u Grina o realnost duchovního života člověka je vždy „výpovědí o světě mravních vztahů“, „nezastupuje, neshrnuje jinou skutečnost, ale je samo realitou. Tam má ovšem dominantní platnost. Lidé se totiž autorovi dělí na ty, pro které je zázrak tou nejskutečnější skutečností, a na ty, kteří jej mají za pouhou smyšlenku nehodnou důvěry.“²⁶ Ať už je u Grina zázrak spolu se zřetězením náhod nosnou syžetovou bází příběhu, nebo představuje spíše dějové akcenty, stává se vždy měřítkem lidského jednání a existence.

Fantastičnost má u Grina nejen své dějové, axiologické poslání, ale i svůj básnický kolorit, poetizuje život člověka zápasícího s nepříznivými okolnostmi, je okřídlením pozitivních lidských vlastností a rysů oblíbených hrdinů. Fantaskno vede u Grina k jistě lyrizaci příběhů i jeho dějové nadčasovosti a spoluvytváří atmosféru modernizované pohádky. Přetváření skutečnosti „kouzelným andersensovským dotekem“ je specifičností neopa-

²⁴ A. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 2, Москва 1958, 563.

²⁵ Cit. podle: Л. Михайлова, Александр Грин, Москва 1972, 3.

²⁶ A. Grin, *Zářivý svět. Královna vln*, Odeon, Praha 1975, 362 (doslov Z. Psůtkové).

kovatelného tvůrčího rukopisu tohoto novodobého romantika a pohádkáře 20. století. Pohádkově romantické poetizaci dobra v člověku slouží u Grina dějová poutavost, napětí a „svět dobrodružství“ (podle Hegela „základní typ událostí a jednání z oboru romantického vědomí“),²⁷ představující fabulační obal sdělovaných významových rovin. Podle M. Šteglova spojil Grin na stránkách svých děl „poezii starobylého námořnického podání, milostných legend, romantický kolorit *Bludného Holanďana* a *Princezny v dáli* [...] s britkostí moderního myšlení a s tím, co dala lidstvu psychologická tradice moderní literatury od Edgara Allana Poea po Antona Pavloviče Čechova“.²⁸ Jestliže E. A. Poe zapojil do starého dobrodružného žánru „mistrovsky rozpracovaný psychologický syžet s mystickým zabarvením“,²⁹ Grin na téže žánrové bázi akcentuje nezištné hledání ideálu, mravní i estetické krásy, tkaní „nejjemnějšího krajkového vzoru každého jednotlivého štěstí“.

Grin je typologicky blízký té linii světové literatury, v níž jsou dějištěm širé prostory světa a moří, kde příběhy překračují hranice reálna a volně se stýkají a splétají s fikcí. Grinovy romány, novely a povídky — resp. romaneta (použijeme-li termínu J. Nerudy hledajícího žánrové označení pro Arbesova díla s atmosférou záhadného, fantastického a zároveň všedně životního realistického děje) — se vklíňují do vývoje té odnože literatury 20. století, kde pozemskou zkušenost a prožitky člověka protíná, obepíná, kloubí, umocňuje a posunuje do nových poloh syžetový experiment, výmysl — ať už založený na reálném nebo fantaskním ději či motivu, na promyšlení bytí člověka —, jak jej kultivovala v dobách Grinových díla D. Garnetta *Dáma v lišku* (1922), *Člověk v zoologické zahradě* (1924), F. S. Fitzgeralda *Podivný případ Benjamina Buttona* (1922) a později romány a novely J. Greena, J. Hiltona, L. Durrella aj. Ale uvnitř této linie mají díla A. Grina svébytné místo díky něžnému a citlivému lyrismu, jdoucímu od čechovovských, buninovských a kuprinovských tradic ruské literatury, díky snivé pohádkovosti a jemně romantickému koloritu, vroucímu smyslu pro dobro a spravedlnost. Ve svých tvůrčích hledáních a objevech byl Grin svébytný a neopakovatelný. Velmi výstižně vyjádřil tuto skutečnost ve svých denících J. Oleša: „Někdo občas tvrdívá, že Grin napodobuje Edgara Poea, Ambrose Bierce. Jak by mohl napodobovat výmysl! To se přece musí vymyslet! Nikdy nikoho nenapodoboval, byl jim roven — je stejně unikátní jako oni [...]“.³⁰

Grinova díla byla vzdálena konkrétnímu životu s jeho revolučními bouřemi a výstavbou nového světa socialismu. Grin nezkoumal ani ve svých vrcholných dílech porevolučního období hybné síly sociálních mechanismů, neusiloval ve svých pohádkách o postižení společenské totality světa jako např. J. Oleša ve svých *Třech tloušťkách* (1924—1928); u Grina vždy šlo o komornější polohy a nadčasové vidění života. Nehledal jistoty historické, ale obecně lidské. Nicméně jeho imaginární, vysněný svět — to je přece

²⁷ G. W. F. Hegel, cit. d., sv. I, 416.

²⁸ М. Щеглов, *Литературно-критические статьи*, Москва 1958, 237.

(Cit. podle: A. Grin, *Zářivý svět. Královna vln*, Odeon, Praha 1975, 359; doslov Z. Psůtkové.)

²⁹ Л. Михайлова, cit. d., 154—155.

³⁰ Viz J. Oleša, *Ani den bez řádky*, Odeon, Praha 1974, 163.

jen svět vezdejší se svými opravdovými city, reálnými lidskými citovými vztahy a vazbami — s touhou po moci, se závistí, zavidlostí, nenávistí (*Zářivý svět, Jessie a Morgiana*), ale i s romantickou touhou po kráse, s žízni po dobru a štěstí, s odporem vůči zlu (*Královna vln, Nachové plachty* aj.). Jak psal kdysi M. Ščeglov: „[...] romantika v Grinově tvorbě musí být podle své podstaty, a nikoli podle snových a tajemných projevů, chápána nikoli jako odchod od života, ale jako příchod k němu, a to příchod s veškerým kouzlem a vzrušenou vírou v dobro a krásu lidí, v rozvinutí jiného života na březích pokojných moří, po nichž plují šťastné a ladné koráby [...]“³¹

Tím, že se Grin zaměřil na mikrosvět duše, objevoval a prostředkoval zasuté, tajemné, neznámé mechanismy a vrstvy v životě člověka, psychické hlubiny, nevyslovené myšlenky, utajené city, zámlky atd., tím, že tvořil tajuplné příběhy, podněcoval lidskou fantazii a vypovídal o odvěkých tužbách a láskách člověka, hýbajících jeho citovým životem, tím, že dovedl snít — tím vším se stala díla tohoto originálního spisovatele součástí duchovní, emocionální i estetické výzbroje člověka nového, socialistického světa. V Grinových románech není zobrazen konkrétní socialistický člověk (spisovatel nedovedl překročit mez, která ho dělila od přijetí skutečného světa jako inspiračního zdroje umělecké tvorby³²), ale přitakání pozitivnímu životnímu principu, absolutní víra v oprávněnost vítězství dobra na zemi, zobrazení člověka překonávajícího nepříznivé okolnosti jej staví do socialistické epochy. Revoluce, lámající vše staré, obrozující člověka, uvolňující jeho tvořivé síly a otvírající vstup do světa spravedlivých lidských vztahů, vdechovala tomuto životnímu ztroskotanci, samotáři a snilkovi svůj díl víry v život, v to, že i nemožné je uskutečnitelné. To vše spojuje A. Grina s humanitním ideálem nového světa usilujícího o nastolení skutečné lid-skosti, socialistické etiky.

V řečišti romantického stylového proudu, jenž se v sovětské literatuře od doby revoluce rozléval do vnitřně žánrově diferencovaných a modifikovaných pramenů, rozvíjela se nejen tvorba A. Grina, ale i J. Oleši (*Tři tloušťci*, 1924—1928; *Závist*, 1927; *Třešňová pecka*, 1928; *Rejstřík dobrých skutků*, 1931; *Vážný chlapec*, 1934, aj.), poezie Bagrického (*Thyl Ulenspiegel*, 1923; *Poslední noc*, 1926—1927, aj.) a M. Světlova (*Granada*, 1926), přírodní próza M. Prišvina (*Kostějův řetěz*, 1923—1954; *Kořen života (Žeňšeň)*, 1933, aj.), tvorba P. Bažova, A. Dovženka, V. Kaverina, a zejména pak K. Paustovského a řady dalších umělců slova.

Romantismus novel, povídek a lyrických příběhů K. Paustovského (1892 až 1968) s jeho sny o vzdálených zemích, s nostalgií letmých setkání, dojí-mavých rozluk a s vírou v člověka, s poetizací přírody a zálibou v neobvyklých lidských osudech (*Romantikové*, 1916—1923; *Bílá oblaka*, 1920; *Minětoza*, 1927; *Lodi plují vstříc*, 1928; *Opálová oblaka*, 1929) byl blízký grinovskému romantismu. Vedle anglických neoromantiků Stevensona a Conrada, vedle Lermontova, Turgeněva, Čechova a Bunina patřil Grin mezi tvůrce, kteří ovlivňovali ranou tvorbu K. Paustovského a jeho pojetí umění.

³¹ М. Щеглов, cit. d., 239.

³² Viz A. Хрулев, *Философско-эстетические и художественные принципы романтизма А. С. Грина*, in: *Филологические науки* 1, 1971.

Ve zralých letech se však Paustovskij Grinovi vzdálil. Odklonil se od fabulační spletnosti, obrátil se k „reálnému, a nikoli vysněnému životu současníků“³³ a podal o něm svou vlastní neopakovatelnou lyrickou výpověď. Spisovatelovo spojení s konkrétním sociálním světem dávalo o sobě znát již v jeho *Březích Tarindy* (1922—1924), *Nálepkách na koloniálním zboží* (1924), *Minětoze* (1927) aj. Hlavně však se dílo Paustovského proměnilo pod tlakem nových sociálních realit země, která na přelomu dvacátých a třicátých let prudce vykročila na cestu budování socialismu. Tvorba Paustovského z počátku třicátých let nese pečeť neopakovatelné doby prvních pětiletěk. Jeho umělecké črty *Kara-Bugaz* (1932), zpracovávající historii těžby Glauberovy soli v zálivu Kaspického moře, znamenitá *Kolchida* (1934), vypravující o vysoušení kolchidských bažin a jejich přeměně v kvetoucí kraj subtropů, nezůstaly ovšem pod mistrovským perem spisovatele jen faktografickým záznamem holé skutečnosti, pouhou literaturou faktu. Staly se „básnickými monografiemi krajů“,³⁴ v nichž příroda i člověk tvoří nerozlučný celek. Téma zápasu člověka o ovládnutí a přetvoření přírody spínalo Paustovského s prózou třicátých let, která zachytila „epické hrdinství pracovních procesů“³⁵ (Gorkij), v níž se budovatelská práce stala předmětem uměleckého osvojení skutečnosti a zdrojem tvůrčí inspirace.

Paustovskij byl vždy přesvědčen, že pro „umění se hodí jen ten materiál, který si získal místo v srdci“, a proto s láskou kreslí proměny přírody i charakterů lidí, kteří se v nelehkých podmínkách sami obušují, napřimují a nalézají smysl svého života a kteří jsou zapojeni do sociálních kolizí své doby (viz např. osudy lovce Guliji a jeho druha Artoma Korkiji z *Kolchidy* aj.). „Při práci na knize,“ psal K. Paustovskij mnohem později, „jsem přemýšlel hlavně o tom, že leccos v našem životě by mohlo zaznít lyrickou a hrdinskou notou, mohlo by být vyjádřeno malebně a přesně. Ať je to novela o Glauberově soli nebo o stavbě papírny v lesích na severu. To všechno může s neobyčejnou silou rozeznít srdce, ale jen tehdy, když člověk, který píše taková díla, usiluje o pravdu, věří v sílu lidského rozumu, ve spasitelnou moc lidského srdce a miluje zem.“³⁶ Svá vyprávění o zcela prozaických událostech a jevech z budování socialismu dovedl Paustovskij protnout lyricko-epickým narativním podáním a doslova opřít atmosférou starobylých legend.

Životní materiál, který tvořil problémové jádro obou uměleckých črt Paustovského z počátku třicátých let, se nestal přes všechnu svou přitažlivost předmětovým základem spisovatelovy další tvorby: „V mém dalším životě nezanechal *Kara-Bugaz* zjevných stop“ (*Knihá toulek*). Básníka přitahovala ruská příroda ve své nedotčenosti, skryté i zjevné kráse a prostém podmanivém půvabu, s „nekonečnými lesy, jezery, klikatými řekami, zarostlými cestami“, „neobydlenými místy, vesničkami [...] a dokonce i zájezdními dvory“, se vším, o čem kdy „v životě snil“. Takový byl Meščorský kraj, jenž naplňoval spisovatelovo srdce hlubokou láskou k vlasti, která ho nikdy neopustila. „Od doby, co jsem poznal Meščoru,“ psal Paustovskij,

³³ Viz Арк. Эльяшевщч, cit. d., 69.

³⁴ Viz Z. Psůtková, *Básnická krajina Konstantina Paustovského*, in: K. Paustovskij, *Kolchida*, Odeon, Praha 1976, 226.

³⁵ M. Gorkij, *O literatuře*, Praha 1951, 148.

³⁶ K. Paustovskij, *Zlatá růže*, Praha 1958, 73.

„jsem začal psát jinak — prostěji, zdrženlivěji, vyhýbal jsem se nápadným věcem a porozuměl jsem síle a poezii nenáročných srdcí i skrovných jevů — třeba větěrku, který nese nad výhonem vůni kouře a kolébá ryšavé vrcholky uschlého šfovíku.“³⁷

Záliba v putování po světě spojeném s touhou objevovat nové, neobyčejné a dělit se o svá pozorování a myšlenky s čtenářem zůstala trvalou součástí spisovatelova estetického programu („Poezie toulek, jež splynula s nepřikráslenou realitou, tvořila nejlepší bázi pro psaní knih“).³⁸ Paustovskij byl mistrem slovesné miniatury, vypravěčem, který dovedl umně zfabulovat příběh, aniž ho zahltil přemírou děje. Vychází z drobné životní události, z dějového detailu, který vkomponován do mozaiky autorových lyricko-filozofických meditací o životě, světě a přírodě hraje dominantní úlohu, ukazuje charakter člověka, objevuje smysl života. Paustovskij ve svých povídkách z třicátých let (*Michajlovské háje, Meščorský kraj, Sekaný cukr, Starý kuchař aj.*) nevěnuje pozornost velkým společenským problémům a jevům hýbajícím sociálním životem společnosti — je totiž přesvědčen, že život sestává z malých věcí, které ve svém úhrnu určují jeho podobu. Jak ukázal M. Ščeglov, který věnoval zevrubnou pozornost úloze uměleckého detailu v tkáni artefaktu, vytvářejí v Paustovského povídkách a novelách umocněnou lyričnost, melodickou harmoničnost osobité umělecké podrobnosti, „levitanovské“ obrazy přírody, motivy mající vztah k umění atd.³⁹ Dějový umělecký detail zde posiluje romantický kolorit zobrazovaných jevů života.

K. Paustovskij znal tajemství, jak najít „neobyčejné“ v „obyčejném“, ve všedním lidském zážitku. Dovedl vykresat ze zdánlivě zcela všedního děje, z náhodných setkání, návratů, cest, zastavení, reminiscencí, vyslechnutých rozhovorů krásu a poezii lidských snů, citů a tužeb, opřít příběh podmanivou, básnickou silou slova, poezií něhy, smutku, radosti i víry v lidské dobro. Elegický příběh umírajícího slepého starce z povídky *Starý kuchař* se stává hymnem o magické síle hudby, jež probuzena ušlechtilým citem porozumění dovede odvalit z duše domnělého hříšníka balvan utrpení a kouzlem hřejivých tónů zasadit na jeho místo útěšný obraz kvetoucí přírody a milované ženy. A oním kouzelníkem, který — ač vtělen do postavy náhodného nočního chodce — nejen dokázal na prahu temnot svým uměním vyčarovat poslední záblesky čarovného světa snů, ale i rozptýlit pochyby o poctivosti nejpoctivějšího z poctivých, nebyl nikdo menší než geniální Wolfgang Amadeus Mozart.

K. Paustovskij, řešící ve svém díle vztah člověka a světa, rovněž věděl, „kudy vede cesta k lidské ušlechtilosti, důstojnosti a štěstí“,⁴⁰ a zanechal ve svém něžném díle znamení této cesty. Stejně jako Andersen, který ho naučil „věřit ve vítězství slunce nad tmou a dobrého lidského srdce nad zlem“, stal se i Paustovskij „lovcem lidských duší“.⁴¹

Smysl umění, talentu spatřoval Paustovskij v poslání „dávát druhým radost“.⁴² Učil však i citlivé vnímavosti a moudrosti; proto v životě vyhle-

³⁷ K. Paustovskij, *Kniha toulek*, Svět sovětů, Praha 1965, 126, 127.

³⁸ К. Паустовский, *Собрание сочинений в восьми тт.*, т. 1, Москва 1967, 14сл.

³⁹ М. Щеглов, cit. d., 74.

⁴⁰ K. Paustovskij, *Deštivé svítání*, Odeon, Praha 1967, 379.

dával zasuté, ale přetrvávající obecně lidské hodnoty, oprádal svá vidění života humanistickým romantismem. Paustovskij oprostuje svůj obraz skutečnosti od mnohých životních rozporů, historických fakt, faktografických podrobností a prozaismů a emocionálně jej umocňuje výmyslem, vyrůstajícím — na rozdíl od výmyslu grinovského — z reálných životních vztahů, lyrickým gestem, pohledem, záběrem a doslova malířským tahem svého pera v podmanivých krajinomalbách a líčeních přírody. Zejména tento moment rukopisu K. Paustovského má svou osobitost. Jak píše jeden ze sovětských badatelů A. Eljaševič, „samotná příroda v jejím ‚naturfilozofickém‘, vědeckém aspektu“, jak to bylo příznačné pro dílo jiného významného sovětského romantika M. Prišvina (1873—1954), Paustovského „málo zajímá“; jeho obraz krajiny je totiž „vždy ‚obrazem krajiny duše‘, a to ani ne tak duše konkrétního hrdiny, jako spíš duše samotného spisovatele“.⁴³ Paustovského novelistika je poznamenána poetickou interpretací skutečnosti, jde o svého druhu poémy v próze. Literární věda, zamýšlející se nad zvláštnostmi obrazového systému Paustovského majícího ve svém základu konkrétní citovou percepci skutečnosti, charakterizuje typ jeho prózy jako lyrickoromantický, impresivní,⁴⁴ představující na bázi socialistického realismu osobitou typologickou stylovou variantu romantického umění.

Tvorba sovětských prozaiků tíhnoucích k romantickému vidění i podání skutečnosti má vůbec mnoho tvaroslovných odstínů a modifikací. Jednu z nich představuje i dílo J. Oleši (1899—1960). Prozaická tvorba tohoto senzitivního vyprávěče, „polofantasty, mistra groteska a ‚vynálezce““,⁴⁵ ať už jde o moderní revoluční pohádku *Tři tloušťici* (1924—1928), filozofický román *Závist* (1927) nebo o řadu drobných povídek z dvacátých a třicátých let, vyznačuje se při vši lyričnosti jistým „hlavovým“, racionalistickým aspektem. Paustovskij ve svých zfabulovaných meditacích, vyrůstajících z putování za lyrickými příběhy, za osudy lidí i krajů, zachycuje impresi a atmosféru okamžiku plynule rozvíjené události. Oleša tíhne k průzkumu takových psychologických vztahů a stavů lidské duše, které vycházejí ze sféry „podvědomí“. V. Šklovskij mluví o „laserovém zraku“ J. Oleši.⁴⁶ Syžet jeho povídek (*Lidský materiál*, *Řetěz*, *Třešňová pecka*, *Liompa*, *Láska aj.*) je tříštěn dějovými i myšlenkovými skoky založenými na volných asociacích; ve vyprávěčově vědomí se kříží a mísí minulost, přítomnost a budoucnost v jednom vypravovacímu toku obrážejícím dynamiku doby. „Na stroji času, jakým je v Olešových povídkách lidské vědomí, obléhá umělec v krátkém vypravování svět, přeměňuje možnost v realitu, sen v skutečnost.“⁴⁷ „Syžetové metafory jsou systémem Olešova vidění“ (V. Šklovskij),⁴⁸ kterým umělec přehodnocuje svět. Složitý umělecký tvar Olešových povídek zároveň vykazuje jistou dějovou i myšlenkovou torzovitost (V. Percov je charakterizuje jako jistou „přípravu pro budoucí obrazy“⁴⁹); tenden-

⁴¹ Тамтѣз, 316n., 327.

⁴² Тамтѣз, 201.

⁴³ Арк. Эльяшевич, cit. d., 65.

⁴⁴ Тамтѣз, 76.

⁴⁵ N. J. Верковскій, *Literární studie a kritiky*, Praha 1966, 73.

⁴⁶ В. Шкловскій, *Глубоко бурение*, in: Ю. Олеша, *Избранное*, Москва 1974, 9.

⁴⁷ В. Перцов, Ю. Олеша, in: Ю. Олеша, *Избранные сочинения*, Москва 1956, 18.

⁴⁸ В. Шкловскій, cit. d., 9.

⁴⁹ В. Перцов, cit. d., 17.

ce k fragmentárnosti nese pečeť romantického tvoření, zřetelně se zesilovala zejména v pozdní spisovatelově tvorbě (*Ani den bez řádky*).

„Romantické naladění nedovoluje člověku lhát, zůstávat nevědomým, být zbabělým a krutým. V romantice je obsažena zušlechťující síla. Není žádných rozumných důvodů k tomu, abychom se jí v našem boji za budoucnost i v našem všedním pracovním životě zřikali [...]“, abychom se zbavovali „jejího očistného plamene, poryvu lidskosti a duševní štědrosti, jejího věčného neklidu,“ napsal kdysi K. Paustovskij.⁵⁰ Do řešení tohoto estetického i etického obsahu a programu vnesli svébytnou interpretaci i Grin, Paustovskij a Oleša, jejichž díla představují uvnitř sovětské literatury lyrizující proud humanistického romantismu, navazující na gorkovskou tradici (*Pohádky o Itálii*).

Proud humanistického romantismu, vyznačující se umocněnou emocionálností, lyrickou impresivností, fantaskností, snivostí, poetizací všedních i nevšedních jevů života, vykazuje hedonistický moment, rozšiřující paletu funkcí sovětské literatury. Hedonistickou funkcí rozumíme schopnost díla být zdrojem radosti a inspirace, vzbuzovat ve vnímání estetický zážitek, který je „magnetem“, jímž je člověk přitahován k umění. I tato funkce má svou vysokou společenskou hodnotu: Umění lidem přináší „estetický požitek, a tím je nejen přitahuje k poznávacímu i ideovému obsahu, které v sobě skrývá, ale zároveň i formuje jejich tvořivé schopnosti, zvyšuje jejich tvůrčí potenciál, a tak člověka zdokonaluje“,⁵¹ Podle Horatia „[...] et prodesset volunt et delectare poetae“ — v této dichotomii zdůrazňující vedle poučení a poznání hru obrazotvornosti a zábavu spočívá od nepaměti poslání umění.

Široké žánrově stylové a morfologické spektrum sovětské literatury dvacátých a třicátých let dokazuje, že její polymorfní estetický základ představuje „historicky otevřený systém uměleckých forem“ (D. F. Markov). Ostatně, tuto koncepci razil doslova na počátku cesty revoluční literatury A. V. Lunačarskij, který považoval realismus za „širokou uměleckou kategorii“. Lunačarskij spatřoval ve vývoji sovětské literatury a divadla, uvnitř jednoho stylu — „revolučního realismu“ — rozmanitost, resp. dichotomii tvůrčích postupů, symbiózu předmětních a stylizovaných forem; považoval je za rovnoprávné, organické postupy realistického umění, jdoucí k zobecnění a odhalení pravdy života různými uměleckými cestami.

ЖАНРОВЫЕ И МОРФОЛОГИЧЕСКИ-СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 20–30-Х ГОДОВ

Советская литература представляет широко разветвленное русло жанровых и морфологически-стилевых тенденций. Методологической основой художественного мировосприятия стал в ней конкретный историзм, дающий возможность запечатлеть в точных реалиях время, жизненные процессы, типические конфликты, характеристические общественные противоречия, коренные изменения, происходящие в жизни. В рамках эстетической концепции, отличающейся конкретно-историческим подходом к действительности, сформиро-

⁵⁰ К. Паустовский, *cit. d.*, 10.

⁵¹ М. С. Каган, *Лекции по марксистско-ленинской эстетике*, Изд. Ленинградского университета, 1971, 292.

вадась в советской литературе творческая тенденция объективного, предметно-аналитического реализма, синтезирующего в картине мира, основанной на конкретно-предметных формах, его разнообразные и диалектически противоречивые стороны (Фурманов, Фадеев, Горький, Шолохов). Произведения данной художественной линии доказывают, что искусство, изображающее реальный жизненный и исторический процесс во всей его общественно-политической тотальности, художественной занимательности и трогательности, является неисчерпаемым источником мудрых мыслей, взволнованной эмоциональности и философского размышления над судьбами и земным существованием человека.

Наряду с данной основной творческой тенденцией сформировалась в советской литературе с самого ее начала тенденция синтетического, „метафорического“ реализма, стремившегося в своеобразном конкретно-абстрактном, широко ассоциативном и имажинативном поэтическом образе предельного обобщения к универсальному повествованию о действительности, к постижению логики происходящих событий, к вскрытию смысла общественного процесса, сверхвременных значений в жизни человека и общества. Особый вклад в линию синтетического, „метафорического“ реализма внесли произведения, основанные на гротескно-сатирической интерпретации реальности, обнажающей посредством гиперболически-карикатурной и гротескно-фантастической деформации внешнего рисунка и пропорций жизненных явлений их социальную сущность и правду мира (В. Маяковский „Клоп“, 1928, „Баня“, 1929; Евг. Шварц „Голый король“, 1934, „Тень“, 1940, „Дракон“, 1942; М. Булгаков „Мастер и Маргарита“, 1928—1940). Здесь везде царит мощный размах фантазии, гиперболы, гротеск, мысленное заострение жизненной проблематики, подача, которая — при сохранении колорита времени, характеристических общественных конфликтов, противоречий и т. д. — придает повествованию о мире универсальную и сверхвременную значимость. В рамках художественной тенденции с образной системой, своеобразно трансформирующей действительность, формировалось в 20-х и 30-х годах течение гуманистического романтизма (Грин, Паустовский, Олеша и др.). Данное течение, отличающееся повышенной эмоциональностью, лирической импрессивностью, фантастичностью, мечтательностью, поэтизацией обыденных и необычайных явлений человеческой жизни, обнаруживает гедонистический эстетический момент, расширяющий палитру функций советской литературы.

Широкий жанрово-стилевой и морфологический спектр советской литературы 20-х—30-х годов доказывает, что ее эстетическая основа имеет полиморфный характер, представляет „исторически открытую систему художественных форм“ (Д. Ф. Марков). Впрочем, эту концепцию прокладывал уже в 20-х и 30-х гг. А. В. Луначарский, который считал реализм „широкой художественной категорией“. Отмечая в эволюции советской литературы и театра, внутри одного стиля — „революционного реализма“ разнообразие, или же дихотомию творческих приемов — симбиоз предметных и стилизованных форм, Луначарский понимал их как равноправные, органические приемы реалистического искусства, идущие к обобщению и выявлению жизненной правды разными художественными путями.