

Pospíšil, Ivo

Ukázky genologických studií

In: Pospíšil, Ivo. *Literární genologie*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2014, pp. 59-100

ISBN 978-80-210-6894-0; ISBN 978-80-210-6897-1 (online : Mobipocket)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/130695>

Access Date: 29. 11. 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.

IV. Ukázky genologických studií

A. Cyklizace jako spodní proud ve vývoji ruského románu

Procesy scelování a dezintegrace provázejí román, tedy i ruský román, stejně jako jiné literární žánry a fungují jako významné vývojové impulsy.⁶⁹

Problém básnického a prozaického cyklu ve vývoji literatury lze zkoumat z několika zorných úhlů. Tím nejběžnějším je hledisko literární morfologie spojené s analýzou strukturních změn artefaktu a celého literárního vývoje. Nejběžnější a většinou akceptabilní definice fungování cyklu v literatuře je založena právě na tomto předpokladu. Z tohoto hlediska spočívá ontologie literárního cyklu v napětí mezi jednotou a autonomií, jež utvářejí její antinomickou podstatu. Vzhledem k blízkosti těchto dvou jevů bylo by možné v artefaktu rozlišovat několik, cyklizačních stupňů, tj. cyklickou básnickou kreaci nebo cyklickou naraci. Další hledisko spočívá ve filozofické koncepci, podle níž problém cyklu v literatuře představuje pouhou reflexi cyklické podstaty existence obecně (kosmogonický a kosmologický cyklus, geologické cykly ve vývoji různých kosmických objektů včetně samotné Země, civilizační cykly, kulturní cykly, cykly ve vývoji umění včetně literatury aj.).

Chápání cyklu v různých druzích umění obecně závisí na třech zdrojích estetického myšlení tradičně spojovaného s antickým Řeckem: kosmogonii a kosmologii založených na homologii forem (pythagorejská „hudba sfér“), technologii (techné sofistů čili teorii lidské činnosti), psychologii (psyché novoplatoniků čili teorie lidské duše). Je to – bez velké hyperbolizace – projev jisté naivity myšlení stejně jako příliš mechanické reflexe módních trendů v literární vědě, kdy někteří autoři, kteří se zabývají cyklem v literatuře, zdůrazňují obecný vývoj v cyklech jako proces, jenž má jakoby zákonitý charakter. Koncepce cyklického vývoje literatury je spíše hypotetická: není přímého důkazu, že se literatura pohybuje v cyklech; spíše bych řekl, že tu jsou jisté návraty připomínající

69 Reinhard Ibler (Hrsg.): Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.–20. März 1997. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen, Bd 5, herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Wien 2000.

Eliadeho koncepci tzv. věčného návratu.⁷⁰ Některé jevy mohou skutečně být součástí obecného cyklického pohybu, ale je nesmírně obtížné to dokázat, neboť máme k dispozici jen krátký časový úsek. I když některé literární žánry reflektující mýtus a iniciaci mají kořeny v cyklických pohybech⁷¹, lze je jen stěží generalizovat. Proto dávám přednost spíše zdrženlivému, skeptickému pohledu. Fenomén literárního cyklu samotného bohužel někdy přitahuje ploché, módní koncepce a provokuje jednoduchá řešení. To je také jedním z důvodů odmítání těchto spekulativních, někdy snad až exhibicionistických hypotéz nebo alespoň jejich „uzávorkování“ (Einklammerung).

Druhý přístup je technologický: tendování k cyklickému tvaru je prostředkem formování artefaktu v rámci anticipačního efektu vysvětlovaného např. Z. Mathauserem⁷²; analýza kronikálních struktur demonstruje existenci kauzálně anticipačního řetězce.⁷³ Na jedné straně literární cyklus neznamena jen klauzuru, uzavření, ale také jistou otevřenost nebo pootevřenost artefaktu, autonomii jeho částí a strukturální uvolněnost. Existence literárního cyklu také ukazuje na neúplnost, nedokončenost literárních žánrů, na jejich provizorní ráz. Básnický cyklus je víceméně výrazem pokusu o vytvoření složitější literární struktury, prozaický cyklus znamená také tendenci k otevřenosti, fragmentárnosti, uvolněnosti, připravenosti artefaktu k pručné vnitřní změně. Cyklizace v prozaické tvorbě může také vyjadřovat autorův pokus o vytvoření větší literární entity; v tomto případě má cyklus úlohu technologického nástroje.

Třetí přístup je spojen s psychologickou strukturou autorovy osobnosti a s percepcí artefaktu samotného; všechny obecnější přijatelné definice literárního cyklu jsou založeny na vnitřním napětí mezi uměleckou jednotou a autonomií jednotlivých složek artefaktu. Cyklus obecně je obvykle definován jako časový úsek, v němž se události dějí podle určitého řádu nebo následnosti a pravidelně se opakují. V metaforickém smyslu lze umělecký cyklus definovat jako seskupení artefaktů se vzájemně spřaženými subjekty (série básní, románů apod.). Proto nemůže být existence uměleckého cyklu definována v úplnosti: pociťování cyklu často závisí na schopnosti čtenáře (badatele) syntetizovat rozbité fragmenty, které by připomínaly cyklický pohyb, i když ten není (nemůže být) zcela realizován. Z tohoto hlediska by bylo lepší a funkčnější mluvit o **cyklu jako o konvenčním termínu, který implikuje cyklickou nebo spíše cyklizační tendenci**. Důležitou úlohu v této koncepci uměleckého cyklu hraje čtenářova (badatelova) schopnost kompletovat naznačený cyklický ráz uměleckého díla, což je, jak se zdá, zjevně subjektivní

70 M. Eliade: *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris 1969.

71 D. Hodrová: *Román zasvěcení*. Praha 1993.

72 Z. Mathauser: *Literatura a anticipace*. Praha 1983 (in Slovak: *Literatúra a anticipácia*. Bratislava 1982).

73 Viz naši monografii *Labyrint kroniky*, Brno 1986, s. 87–97.

proces, jenž závisí na individuálním přístupu vnímatele. Koncepce literárního cyklu vyrůstá z komplexní kombinace tradičních pramenů estetického myšlení.

Vznik románu v Rusku, podobně jako v jiných evropských literaturách, byl spojen mimo jiné s procesem sekularizace. Román je podle D. S. Lichačova přirozeným výsledkem zralé fáze ve vývoji národní literatury.⁷⁴ Celý problém však spočívá také v tom, že proces sekularizace v ruské literatuře se realizoval poměrně pozdě: jeho počátky jsou de facto spojeny až se 17. a hlavně 18. stoletím; náboženský a církevní charakter národní literatury začal pozvolna mizet, ale v Rusku zcela nezmizel nikdy. Náboženské reminiscence a náboženský ráz ruské klasické a moderní literatury a záměrně vytvářená silná kontinuita se staroruskou vývojovou fází (A. Puškin, N. Leskov, F. Dostojevskij, L. Tolstoj, A. Bělyj, A. Remizov, ale také M. Gorkij a jiní) je nesporný. Religióznost zůstala dominantním rysem ruské literatury i v 19. a 20. století. Jedním z předpokladů existence románu v Rusku jsou časté epické struktury a modely včetně orální epické poezie (byliny, Slovo o pluku Igorově), hagiografie (žitija), kázání (propovedi), rané biografie, dobrodružná próza a – last but not least – kroniky (letopisy), překlady (hlavně z byzantské řečtiny) a různé povídky (skazaniija).⁷⁵ Kromě již uvedených děl staroruské literatury jsou tu však také díla skutečně klíčová jako *Putování přes tři moře tverského kupce Afanasije Nikitina* (15. stol.) nebo *Život protopopa Avvakuma jím samým napsaný* (1672–1675). Zvláště posledně jmenované dílo představuje křižovatku ve vývoji ruské prózy a tenduje k umělecké, tvarové, jazykové a stylové syntéze dvou dominantních sémantických vrstev: staroslověnštiny či církevní slovanštiny východoslovanské redakce a mluvené ruštiny či dialektu obecné východoslovanštiny. Axiologický přístup se týká struktury a distribuce slovesných časů (perfekta a aoristu). Specifická pozice *Života protopopa Avvakuma* byla potvrzena vícekrát.

Zatímco autochtonní vývojové linie ruského románu reprezentuje Avvakum Petrov a jeho autobiografie, západoevropské modely pronikaly do Ruska v podstatě až od 18. století ve formě volných překladů či adaptací (pereloženija), jako byly Trediakovského *Telemachida* (Telemachida, 1766), nebo více či méně originální díla, jako byly Levšinovy *Ruské pohádky* (Russkije skazki, 1780–1783) či Themisteklova dobrodružná putování (Pochoždenija Femistoklja, 1763) Fjodora Emina.

Nejsilnějším a nejvlivnějším proudem byl však až sentimentalismus, který do Ruska přišel z Anglie v druhé polovině 18. století a byl spojen také s osvícenstvím a politickým liberalismem (válka amerických kolonií za nezávislost, později Francouzská revoluce).

74 D. S. Lichačev: Svojeobrazije istoričeskogo puti russkoj literatury X – XVIII vekov, in: Literatura i sociologija Moskva 1977, s. 85–136.

75 S. Mathauserová: Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury. Praha 1986.

Pikareskní kořeny žánru však zcela nezmizely (M. D. Čulkov: Sličná kuchařka aneb Dobrodužná putování prostopášnice; rus. Prigožaja povaricha ili Pochoždenija razvratnoj ženštiny, 1770: připomíná Defoeovu Moll Flandersovou z roku 1722), ale hlavně se zakládaly na tradici azbukovníků.⁷⁶

Prvními skutečnými ruskými romány nové doby byly romány sentimentální či sentimentalistické: Cesta z Petrohradu do Moskvy (Putešestvije iz Peterburga v Moskvu, 1790) A. N. Radiščeva a Dopisy ruského cestovatele (Pišma russkogo putešestvennika, 1791) N. M. Karamzina. První dílo je, jak známo, v podstatě politický pamflet pokrytý vrstvou sentimentálních líčení cesty prosycených rozhořčenou kritikou pseudoliberální politiky Kateřiny Veliké, druhý je sentimentální již volbou dvou vzájemně se prostupujících žánrů (sentimentální, tedy citový či citlivý kulturní cestopis a epistolární útvar). Z toho pozvolna roste ještě další struktura, tedy politický a filozofický traktát vyrovnávající se s fatální krizí feudalismu a první průmyslovou revolucí spojenou s formováním první konzumní společnosti na světě (Anglie konce 18. století).⁷⁷

Počátky románu obecně jsou spjaty s jistou dávkou parazitismu: v prvním stadiu renesančního (měšťanského) vývoje je román spojen s parodií, travestií nebo se snaží pohlitit epické útvary včetně eposu, ale také lyrické útvary dodávající románu sémantickou tonalitu (idyla, elegie, balada). **Z tohoto zorného úhlu je prozaický cyklus prostředkem formování románu a jeho žánrové integrity.** Na druhé straně nemůže být prozaický cyklus pevně spoután a unifikován – na rozdíl od básnického cyklu nelze zcela spojit žánrově tak heterogenní vrstvy reflektující různé sociální sféry – to vše brání utváření pevné cyklické stavby. V Rusku byla ambivalentní poloha prozaického cyklu ještě posilována specifickou pozicí románu jako nechtěného, ale vynuceného dítěte.

Z konzervativního hlediska je ruská próza 19. století antinomická, dualitní struktura s konstantní tendencí k statickému, deskriptivnímu a didaktickému modelu. Zatímco první polovina 19. století probíhala tu ve znamení větší plurality, kde se střetávaly dramatické a nedramatické, statičtější struktury, druhá polovina téhož století tendovala v próze obecně a v románu zvláště k deskriptivním, stacionárním žánrům, jako byly memoáry, kroniky, etnografické črty apod. Permanentní konflikt mezi dramatickými a stacionárními strukturami v ruské literatuře je patrný i ve 20. století; převaha charakterologie například u L. Tolstého nebo F. Dostojevského i jejich neorealistických následovníků z počátku 20. století byla proto napadána mladými autory 20. let 20. století, kteří se

76 Viz S. Mathauserová: Ruský zdroj monologické románové formy (M. D. Čulkov). Praha 1961. S. Mathauserová: K počátkům ruského románu. Čs. rusistika 1964, s. 129–134.

77 Viz naši studii Anglo-American Reflections in Russian Literature. Germanoslavica 1996, III (VIII), s. 67–75.

zнову navraceli k avanturnímu syžetu a k pikareskní románové struktuře (V. Kaverin, I. Erenburg aj.).

Od samého počátku byl ruský román pokládán za podivný, heterogenní žánr⁷⁸ kvůli nikdy nekončícímu sekularizačnímu procesu. Raný román se svými obecnými pravdami, omniscientním vypravěčem s eruptivními a destruktivními silami, které rozbíjely sociální a myšlenkové bariéry, které ničily staré hierarchie a vstupovaly do tabuových zón lidských motivací a dokonce skrytých vrstev podvědomí, by měly být chápány jako oponenti, rivalové a konkurenti jen zcela sekularizované ruské literatury. Tento zvláštní přístup k románovému žánru v Rusku, pocit jeho nepatřičnosti se vyjadřovaly jeho deformací, ozvláštněním a podivinstvím. V ruském románu je vždy něco podivného – téma, syžet, postavy, jeho „filozofie“, provokativní experimentální i tradicionalistický ráz.

Radiščevův cestopis je maskou, která ukrývá evangelium vzpoury, Karamzinovy *Dopisy* představují zvláštní encyklopedii kultury a mentality, učebnici moderní ruštiny a ruské literatury. Puškin – kromě *Kapitánské dcerky*, historického románu napsaného podle Waltera Scotta – ve skutečnosti politického románu skryté ironie a ambivalence – napsal další román – ve verších – *Evžen Oněgin*, v němž již jeho oxymóronový název vyjadřuje odpor, s nímž se Puškin ujal nového žánru rodícího se ztěžka z tradičně romantické poémy (viz dále), Lermontov zase román *Hrdina naší doby* (1840) jako komplikovanou slovesnou stavbu ze sedmi či osmi (včetně Předmluvy) novel; je to cyklus připomínající romantické konfese A. de Musset a B. Constanta, jehož plynulý monologický výklad je záměrně přerušován a zvrášňován složitou vypravěčskou strategií, kterou až ve 20. století dešifroval B. Ejchenbaum. Gogolovy Mrtvé duše jsou enigmatické také svým titulem a podtitulem. Název románu (pochozdenija) odkazuje k avanturnímu, pikaresknímu románu, podtitul „poema“ k lyricko-epickému půdorysu narace tendujícímu k Dantově trojdílné stavbě Božské komedie. Gogolův román může být pochopen jako pokus o transcendenci románu, zatímco Radiščev, Karamzin, Puškin a Lermontov cítili spíše nedostatečnost románu, pohrávali si s ním a využívali jej k různým účelům. I. Turgeněv se pokusil najít kompromis mezi západní dramatickou stavbou a ruským úsilím o epickou celistvost (L. Tolstoj) tendující až k tzv. kosmickému románu (F. Dostojevskij).

Když obhlédneme situaci ruského „zlatého věku“, **odhalíme poměrně snadno skrytý spodní proud cyklu či cyklizace**: fragmentární, cyklický pohyb v podobě neukončeného

78 Viz naše studie: Heterogenita ruského románu, in: Literatura a heterogenicznosc kultury. Poetyka i obraz swiata. Wydawnictwo TRIO, Warszawa 1996, s. 92–99; The Crisis of Tradition in Russian Literature and the Postmodernist Atmosphere, in: Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe, Katowice 1996, s. 123–130.

lineárního syžetu a pravidelných návratů postav a motivů. Cyklus nereprezentují například jen Turgeněvovy Lovcovy zápisky; fragmentární cyklické pohyby lze spatřovat i v zrcadlové kompozici Evžena Oněgina a v antinomii digresí a novel v Mrtvých duších, v Leskovově neschopnosti „zkonstruovat“ dramatický typ románu, který je nahrazován „skládankou“ autonomních příběhů, jež vytvářejí kruhovou stavbu nebo mají potenci se znovu rozpadnout. Novelu *Očarovaný poutník* (1875) lze takto pochopit i jako cyklus příběhů, *Služebníci chrámu*, resp. *Duchovenstvo sborového chrámu*, rus. *Soborjane*, 1872) se skládají z črt (oček), které přecházejí z díla do díla (*Služebníci chrámu* a *Plodomasovští trpaslíci*, Plodomasovskije karliki).⁷⁹

Žánrová struktura ruského románu 19. století byla tvarována cyklickým spodním proudem, který někdy vyčnívá nebo proráží nad povrch textů, někdy pouze představuje konstrukční potenciál, který se předvádí v aluzích. Podivný a paradoxní jev zvaný ruský román s jeho pluralitou domácího a cizího s ambivalentní pozicí se nachází v samém srdci polosekularizované ruské literatury a vytváří komplex *odi et amo* či *Hassliebe*. Podivná láska-nenávist ruských autorů k románu vedla k vytváření fragmentárního prozaického cyklu jako konstitutivního románotvorného faktoru. I ve své zpola skryté podobě spodního proudu nikdy nepřestal existovat a nečekaně ovlivňoval morfologii velkých ruských prozaických struktur.

[Česká verze in: Ruský román znovu navštívený. Brno 2005, pův. *The Cycle as the Undercurrent in the Development of the 19th-Century Russian Novel*. In: Reinhard Ibler (Hrsg.): *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.–20. März 1997. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen, Bd 5*, herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Wien 2000, s. 419–424.]

B. Žánr prozaického deníku Michala Viewegha

Spolu s úspěšným románem *Bio manželka* (2010) – ostatně kdy je Viewegh neúspěšný? – vydal týž rok patrně nejpobulárnější a nejslavnější český spisovatel, jenž se již stává světovým a snad předbílá i dosavadní původem české celebrity svůj text *Další báječný rok*.⁸⁰ Informace na přebalu nás informuje, že M. V. (roč. 1962) žije v Praze

⁷⁹ Viz naši monografii *Proti proudu* (Studie o N. S. Leskovovi), Brno 1992.

⁸⁰ Michal Viewegh: *Další báječný rok*. Druhé město, Brno 2011. Dále: Viewegh. O Vieweghově deníku viz

a Sázavě, jeho knihy vyšly v celkovém nákladu skoro 1,5 miliónu výtisků, byly již přeloženy do třidvaceti jazyků a dočkaly se sedmi filmových zpracování (přiznám se, že jsem to nekontroloval). Jeho bibliografie čítá s touto knihou 23 položek. Všechny údaje jsou fascinující, zejména pokud jde o spisovatele písíciho tak minoritním jazykem, jakým čeština nepochybně je. Ze všech údajů je asi nejpodstatnější Vieweghova snaha stát se slavným, výrazným, často exhibovat, být sebevědomým, ale také šťastným, hedonistickým člověkem, který oproti věčné nespokojenosti, známému českému „brblání“ a „blbě náladě“, jak to nazval V. Havel, zdůrazňuje pěkné momenty života, žít si a užít, ale žít i konfliktní a nepřijemné věci a hlavně nacházet štěstí mimo pojetí spisovatele jako mra-vokárce, kazatele a proroka. To by bylo jistě chvályhodné, neboť, jak se zdá, je to jedna z cest, již nastoupil spolu se svým vydavatelem a která by mohla vést k zachování alespoň obrysů tradiční literatury, umožnit tomuto tradičnímu umění zachovat se i v tlaku nových médií a technologií, které literatuře hrozí likvidací, ale mohou jí i pomoci – i když v jiné podobě – je udržet. Ukazuje se, že nehledě na všechny nové technologie jsou Vieweghovy, ale i jiné knihy kupovány a čteny. Otázka je, zdali to není také setrvalostí tradice a přichylností člověka k materii, ke kusu potištěného papíru více než k virtuální informaci na nějakém nosiči, nicméně Vieweghova zásluha je v tom mnohem větší: zejména jeho otevřené napojení na triviální literaturu (v tom jde ve stopách nejsvětovějších tvůrců) a na film, neboť jeho prózy, většinou značně útlé nebo již méně vnitřně promyšlené a strukturované, jsou dobrým východiskem pro filmový scénář, pokud se jím už zvolna nestávají.

Je zřejmé, že ve Vieweghově tvorbě, tak dobře připravené již triviální tematikou a narativními postupy, má své místo otevřená publicistika: čím více se autor vidí jako výrazná světová osobnost, o to více se chápe žánrů, které jasně prezentují jeho osobnost: jako by již nebylo třeba vytvářet umnou funkci, ale jen se přidržet osobnostního faktu, jenž se sám stává literárním artefaktem. Jde o dobrý marketingový tah: připravit si půdu atraktivními prózami kultivujícími více než hlubokomyslné úvahy a temné vize zejména sexualitu a melancholii z ní plynoucí včetně různých poloh citovosti a potom již postačí sebezprezentace, vlastní portrét, vlastní život a názory, které se stávají předmětem zvědavosti. Dosud to Viewegh střídal (*Báječná léta pod psa* vedle *Nápady laskavého čtenáře*, *Román pro ženy* vedle *Báječných let s Klausem*, první *Báječný rok – deník 2005 z roku 2006* – vedle *Románu pro muže*, *Povídky o lásce* a *Bio manželka* vedle *Dalšího báječného roku*). Kromě střídání je tu ještě prolínání: osobnostní linie, vysoká míra subjektivity a sebestřednosti sílí: není tedy divu, že již na počátku píše: „Když jsem to udělal jednou

také naše studie o níž se tu opíráme: Žánr prozaického deníku Michala Viewegha, poetika, žánrová tradice a souvislost (viz Literatura, s. 78). Mezitím se autorova lidská situace změnila.

(vydal deník ip), napodruhé je zbytečné zdržovat se vysvětlováním. Výhodou opakovaného zločinu je, že nemusíte ztrácet čas omluvami. Prostě to uděláte znovu [...] V příštích týdnech a měsících budu psát dvě knihy najednou: tento deník a humoristický román s pracovním názvem *Biomanželka*. Je to zdánlivě veselý příběh muže odmítajícího se smířit s tím, že deset let po svatbě je na desátém místě manželčina hodnotového žebříčku – bohužel to bude *částečně* autobiografické [...] *Biomanželka* je moje dvaadvacátá kniha, tento deník třiadvacátá.⁸¹

Tradice spisovatelova deníku v různé žánrové a tematizované podobě není věc nová; kdysi jsem se některými příklady těchto próz zabýval.⁸² Poznámka na okraj: jsou deníky a „deníky“; ten Vieweghův patří spíše k těm v uvozovkách, tedy k výběrovému a stylizovanému. Jsou však autoři, kteří si píšou skutečné denní záznamy všeho, co zažili, aniž by je klasifikovali, hierarchizovali, selektovali a publikovali, tedy jako existenciální autentické svědectví, zatím mimo sféru literární komunikace; tyto deníky mají i výrazné literární ambice a vzhledem k opětovné fascinaci literaturou faktu mohou se stát novou literární dominantou v budoucnu.

V uvedené studii jsem vycházel z toho, že jsou situace, v nichž se společenské a osobnostní tlaky prosazují relativně přímo a kdy je třeba bezprostředně měnit tvar literárního díla tak, aby funkčněji vyjadřovalo osobnost tvůrce – žánr se natolik vzdaluje tradičním útvarům, a to i těm, které dříve kultivoval sám autor, natolik nabývá vysloveně osobnostních rysů, že se přímo stává funkcí tvůrčí osobnosti. Analyzoval jsem z tohoto hlediska M. F. Dostojevského (1821–1881) a Jakuba Demla (1878–1961), jež tvořili v převratné době druhé poloviny 19. a počátku 20. století, kdy iluzivní obraz světa, jak jej reprezentovala literatura tzv. kritického realismu, přestává postupně plnit své poznávací a estetické funkce. Uvedl jsem tyto úvahy o „personalistických žánrech“ dvěma citáty, které se týkají obou autorů, svým naturelem dosti blízkých. V jednom jde o výrok Karla Čapka, který „rehabilituje“ Demlovo Svědectví o Otokaru Březinovi, kde slavný český symbolista, básník a esejista vyjadřuje názory, které mohou pobuřovat: Čapek bere Demla v ochranu a z autopsie dosvědčuje, že takto se někdy Březina *in camera caritatis* vyjadřoval. Vytýká mu spíše to, že si to nenechal pro sebe a obraz básníka-světce zkomplikoval. Stejně jako Fjodor M. Dostojevskij patřil Jakub Deml k spisovatelům, kteří si dokázali zneprátnit kdekoho nezměrnou netaktičností, která vyplývala z jejich až nezřízené upřímnosti, z uvádění nepřijemných až nechutných detailů, krutých polemik, z uvádění faktů, jež

81 Viewegh, s. 7–8.

82 Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a Šlápěje J. Demla. Slovenská literatúra 1990, č. 4, s. 338–349. V upravené podobě jako kapitola IV. Žánr a osobnost (Deník spisovatele F. M. Dostojevského a Šlápěje J. Demla) v mé knize *Genologie a problémy literatury*. Brno 1998.

člověk raději smlčí. Poetika takové prózy si však takový postup přímo vyžaduje: nachází se vlastně mezi věcnou literaturou, řekli bychom literaturou faktu, ale v její subjektivní podobě, je výronem lidské duše, jejích utajených záhybů; současně je to však – jak jinak – stylizace: jak šikovně autor „namíchá“ tento koktejl nesnesitelných detailů, tak pozorně je chápána jeho upřímnost a autenticita a tím lépe skryje svůj záměr, kalkul, svou stylizaci. M. Viewegh, o němž jsme nejednou už psali, mimo jiné také jako o kvázi-postmodernistovi, a to v různých kontextech a srovnávacích souvislostech,⁸³ je v tomto žánru spisovatelského deníku vlastně tvůrcem zvláštní autorské strategie: snaží se být autentický, ale současně nezastírá ani stylizace, jež se pak stávají nástrojem nové autenticity, resp. autenticitou „na druhou“. Krajnost a zároveň lpění na konkrétnosti, spojování zdánlivě nespojitelného, nutková potřeba sebevyjádření v každém okamžiku a odmítání zdrženlivosti je pro autory takových próz typické. S touto nutkavostí sebevyjádření je spjat kult intenzity beroucí počátek za romantismu a orientovaný na takovou práci s časem, která je protikladná např. klidovým polohám deskriptivní prózy, románové kroniky apod. Experiment s časem, vypjatost ideálu a jeho neustálé vyjadřování vyvolává permanentní napětí vedoucí k obnažování lidského tajemství. J. Catteau v reprezentativní publikaci o kreativitě Dostojevského ukazuje na skutečnou polymorfnost jeho inspirace: byli to „vyznačiči ideálu“ (Cervantes, Schiller, Hugo), „prométeovci“ (Shakespeare, Balzac, Goethe, Puškin), roztodivné románové tvary (pikareskní román, triviální román, E. Süe, De Quincey), stejně jako různé filozofie, motivy nemoci a peněz. Zejména na románu *Výrostek* dokládá, že Dostojevskij intenzivně pracoval se silou času (kap. *Puissance du temps et temps de la puissance*) stíháním nebo rušením času.⁸⁴ F. M. Dostojevskij, pronikající do nitra lidské bytosti i do zákonitostí kosmu, staví svá díla na principu oxymór.⁸⁵ Kdybychom prozkoumali dobový literární kontext, došli bychom k tomu, že převažujícím byl žánr románu, a to román milostné zápletky a tzv. balzakovský román.

83 Roždenije sredneevropejskoj poetiki (F. Kautman – O. Filip – J. Zogata – M. Viewegh). In: Vzaimodejstvie literatur v mirovom literaturnom processe. Problemy teoretičeskoj i istoričeskoj poetiki, Grodno 2005, část 1, s. 79–91. Český kvázipostmoderní román: poetizace automatismu a zrození „nového člověka“ (*Případ nevěrné Kláry* Michala Viewegha). In: Retoriki na pametta. Jubileen sbornik v čest na 60–godišninata na profesor Ivan Pavlov. Fakultet po slavjanski filologii, katedra po slavjanski literaturi. Redakcionna kolegija: Bojan Biolčev, Valeri Stefanov, Kalina Bachneva, Panajot Karagjozov, Janko Bačvarov. Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ochridski“, Sofija 2005, s. 498–504. *Lekce tvůrčího psaní* a kvázipostmodernistická poetika Michala Viewegha. Stil 4, Beograd 2005, s. 303–313. Quasipostmodernistyczny świat Michala Viewegha. In: Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom I. Transformacja. Pod redakcją Haliny Janaszek-Ivaničkovej. ELIPSA, Warszawa 2005, s. 81–88. Postmodernism and Quasipostmodernism (Michal Viewegh). Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum. Akadémiai Kiadó, Springer, 2006, tomus XXXIII, fasciculus 2, December, s. 37–44.

84 J. Catteau: *La création littéraire chez Dostoïevski*. Institut d'études slaves, Paris 1978, s. 467–476.

85 A. Červeňák: *Člověk v literatuře (Dostojevskij a súčasná literárna veda)*. Bratislava 1986.

Ruský román šel buď zcela vlastní cestou, nebo s těmito útvary polemizoval (Turgeněvovo „skládání“ románů z novel, Tolstého prozaický „epos“ postavený proti románu, Dostojevského rozklad dramatického typu románu polyfonií). Současně však vznikala potřeba – daná především osobnostně – překročit meze tohoto žánru, ocitnout se na samé hranici umění, respektive posunout umění blíže životu a světu. K tomu vedou v zásadě dvě cesty: buď formovat slovesnou stavbu, která bude svou podstatou vytvářet alternativu reality (epos, epepejový román), nebo komentovat realitu, stačit její rychlosti, najít typ literatury, který by bezprostředně vyjadřoval názory osobnosti a zachycoval svérázný dialog jedince a světa.

Máme na mysli konkrétně Dostojevského projekt *Deníku spisovatele* (1873, 1876–1877, 1880–81). Struktura *Deníku* není určována apriorním plánem, je taková, jaké jsou podněty okolí a jak ostrá je jejich osobnostní percepce. Tím se úloha osobnosti v utváření žánru stává ještě významnější a bezprostřednější. Deník se vyznačuje polygeneričností: obsahuje povídky, úvahy, eseje, fejetony, vzpomínky, polemiky politické a literární, nekrology, přednášky, referáty o soudních procesech, recenze a poznámky. Na *Deník spisovatele* však – na rozdíl od filozofů a historiků – nepohlížíme jako na konglomerát názorů a koncepcí, ale jako na žánrový celek a svěbytnou estetickou hodnotu. Ostatně historická věrohodnost prezentovaných argumentů – jako u Dostojevského vždy – je oslabována už zmíněným oxymóronovým charakterem, v němž jedna strana popírá či přímo vylučuje druhou – přitom však jde o to, že obě jsou stejně platné v závislosti na povaze vztahu autora (senzitivního subjektu) a světa. Dostojevskij – na rozdíl od Demla – používá i romantických narativních strategií; publikuje své vlastní texty jako cizí, náhodně nalezené a tváří se přitom jako jejich editor (naopak Deml přímo a otevřeně vydává texty svých přátel). Nikdy neztrácí ze zřetele umělecký charakter svého „deníku“. I státotvorné úvahy o Rusku, které prý dříme a zaostává za velmocemi, nazývá ironicky Sny a přeludy. Malé u Dostojevského sousedí s velkým, detail naráží na kosmos, popisy prachu v petrohradských ulicích stojí vedle národohospodářských úvah, mikrokosmos se stýká s makrokosmem. U Slovanů, zejména, východních, přžívá i v nové literatuře povědomí magické úlohy slova; zdůraznění orální povahy tvorby ostatně takto postihl F. Wollman, když svou proslulou knihu nazval Slovesnost Slovanů (1928)⁸⁶; se zdůrazňováním slova se setkáváme i v koncepcích M. Bachtina, S. Averincev píše v tomto smyslu o dvou významových hladinách řecké kultury, exoterické (myšlenkové modely, které

86 Viz něm. překlad Frank Wollman: *Die Literatur der Slawen*. Herausgegeben von Reinhard Ibler und Ivo Pospíšil. Aus dem Tschechischen übertragen von Kristina Kallert. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. Herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler, Bd. 7. Peter Lang, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2003, 402 s., kritická reedice česká Brno 2012, koeditoři I. Pospíšil, M. Zelenka.

lze snadno převádět z jazyka do jazyka) a ezoterické (modely spjaté svou fyziologií s určitým jazykem). Latinská kultura převzala pouze exoterickou hladinu, ezoterické bránila římská „gravitas“. Východní Slované převzali řecké slovo v jeho obou hladinách přímo.⁸⁷

Postava Jakuba Demla (1878–1961), českého básníka, prozaika a vydavatele, vzpurného kněze, který bývá tradičně řazen ke kruhu katolických básníků Českomoravské vysočiny, byla a je různě a protikladně hodnocena. Od roku 1989 se stala zase středem nebývalé vydavatelské pozornosti. V Národní knihovně ČR je pod jeho jménem registrováno 224 položek jeho děl, sborník. A knih věnovaných jemu a jeho době. Nemá valného smyslu zastavovat se u detailů jeho života: faktem zůstává, že jeho deníky připomínající svou heterogenitou právě Dostojevského Deník spisovatele – Šlépěje – vycházely tam, kde kněz sloužil – v Jinošově a Tasově na Třebíčsku, taky ve Šternberku, jindy vyšly péčí jeho milenky Pavly Kytlicové, něco vydalo v 90. letech 20. století nakladatelství Vetus Via v Brně. Z vyprávění své děda, řídicího učitele na Vysočině, vím, jak kupoval od Demla jeho spisy, včetně *Šlépějí*, které kněz-spisovatel rozvážel po svém kraji ze svého tehdejšího působiště Tasova; byla to událost, která však mezi starousedlíky vyvolávala rozporné reakce, hlavně svou permanentní polemičností a již zmíněnou, tehdy zcela neobvyklou upřímností až prostořekostí, napadáním všech, zejména všeobecně uznávaných autorit, střídavě církevní hierarchie, T. G. Masaryka, branných organizací Orel a později i Sokol, jimž Deml původně věnoval řadu článků a a Sokolskou čítanku (vydala Pavla Kytlicová v Tasově, 1923, 1924). Impulzivnost, jeden ze znaků geniálního básníka-kněze přesně odpovídá povaze tohoto žánru, jeho zběsilost se v něm přesně a beze zbytku reflektovala. O *Šlépějích* psali mnozí; v tomto smyslu odkazujeme k citovanému článku a kapitole v mé geologické knize; byli to např. Miloš Dvořák, O. F. Babler, W. Wiliński, M. Ripellino, jenž jako slavista spojil žánr *Šlépějí* s destruktivní metodou L. Sterna a s prózou V. Rozanova (1856–1919) Spadané listí (Opavšije listja, 1913, čes. 1997).⁸⁸

Za předchůdce Demlových *Šlépějí* bývá právem pokládán Léon Bloy (1846–1917).⁸⁹ Zajímavé jsou zejména popisy Dánska a Dánů, mezi nimiž nějakou dobu žil. Když se

87 C. Аверинцев: Славянское слово и традиция эллинизма. Вопросы литературы, 11, 1976, с. 152–162.

88 Ke konci 80. let 20. století se v tehdejší Československu objevily první přece je n objektivnější články o Demlovi, viz mj. J. Mourková: Jakub Deml sine ira et studio. Kmen I(VII), 1988, č. 34, s. 3. V. Binar: Neznámé arcidílo Jakuba Demla, in: J. Deml: Tasov. Praha 1971. O. Babler: Jakub Deml. Rivista di letteratura slave diretta da Ettore Lo Gatto. Roma, anno III, agosto-dicembre 1928, fasc. IV-V-VI, s. 351–359. M. Dvořák: Rodný kraj v díle Jakuba Demla. Život 5–6, List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu, roč. XIV, 1936, s. 106–111. W. Wilinski: Jakub Deml. Przegląd powszechny, t. 199, č. 595–596, 1933, s. 137–153; t. 199, 1933, č. 597, s. 285–301. M. Ripellino: Due studi di letteratura Ceca, II. L'arte di Jakub Deml. Societa editrice internazionale, Torino – Milano – Genova – Parma – Roma – Catania 1950. No. 3.

89 L. Bloy: Můj deník pokračováním k Žebráku nevděčníku 1896–1900. Stará Říše 1919.

podíváme na skladbu deníku blíže, vidíme, že je tu málo detailů, tedy toho, čím naopak oplývá Dostojevskij a po něm Deml – žánr je tu spíše výrazem myšlenkových makrostruktur a lidské povahy Bloyovy. Z tohoto hlediska se Bloyův deník jeví jako mezičlánek mezi Deníkem spisovatele a Šlépějemi: detail ztrácí svou váhu, zvyšuje se míra exaltovanosti a sebelítosti. Deml představuje syntézu obou přístupů: ukazuje otevřeně prorockou i odpudivou tvář, současně však vychází z uměleckého detailu, který však přesně a přísně nespojuje s makrostrukturami jako Dostojevskij.

Zatímco u Dostojevského je směřování od detailu k makrostruktuře, od mnohosti k jednotě, k řádu evidentní, v Demlových Šlépějích, které jsou tvarově ještě rozmanitější a navíc juxtapozičně uspořádané, s detaily, jež mají asociativní potenci, bylo by možné předpokládat absenci této jednoty, řádu.⁹⁰ V citované stati jsme si povšimli, jak se do tohoto žánru promítají literární směry (zejména moderna u Demla jako předchůdce surrealismu s jeho spojováním protilehlých rovin reality).

Z tohoto hlediska patří M. Viewegh do doby, která je více či méně poznamenána postmodernou s jejím ponorem do triviality, s její intertextovostí, exhibováním a šokujícími detaily.

Stejně jako u uvedených příkladů nese tento žánr významný punc autorovy osobnosti, je vlastně jeho sebevyjádřením, nástrojem jeho až arogantní seberealizace, která osciluje mezi snahou šokovat tzv. upřímností a rafinovanou stylizací, vykalkulovaností. Součástí této narativní strategie, jíž se M. Viewegh blíží J. Demlovi, je jeho umanutost až posedlost určitými tématy: známá je jeho obsese dnes již bývalým českým prezidentem Václavem Klausem (věnoval mu samostatnou knihu *Báječná léta s Klausem*, 2002). Objevuje se i tu: „Věren principům svého novoročního projevu (*Pomáhejme potřebným, ale hlavně pomáhejme tam, kde to má smysl a kam dohlédneme.*) udělil Václav Klaus milost čtyřem bývalým spolupracovníkům zastřeleného vládce podsvětí Mrázka a odjel lyžovat na Monínec.“⁹¹ Při každé vhodné i nevhodné příležitosti se autor o něho otírá, komentuje i jeho obraz visící na stěně státní instituce. Stavba deníku, který je ovšem deníkem výběrovým, jenž je opět spíše kvázideníkem, „kvázišlépějí“, mu umožňuje zvýraznit dominanty svého postoje k světu: kromě Klause a jeho šízravé kritiky je to zejména útočení na literární kritiky, na některé spisovatele (Coelho – ale nelze popřít, že jsou to úvahy trefné), metapartie o vlastní tvorbě.

Jestliže jsem kdysi Viewegha označil za kvázipostmodernistu, jenž spíše persifluje postupy „tradiční“ či „klasické“ postmoderny, využití tohoto žánru a jeho stavba a geneze

90 Viz I. P.: Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a Šlépěje J. Demla. Slovenská literatúra 1990, č. 4, s. 338–349.

91 Viewegh, s. 21.

svědčí opět o značné míře originálního přizpůsobení, v jehož čele stojí tento deník jako svého druhu komentář vlastní tvorby, současně její medializace a propagace. Viewegh si tak z postupů, které tzv. seriózní autor nepřijímá nebo se za ně stydí udělá součást vlastní poetiky, svůj – jak by řekli ruští formalisté – tvárný postup (прием): „Práce na románu mě opět baví, radost z psaní se vrátila. Neříkal jsem to? Vyhýbám se mejdanům, chodím brzy spát, časné vstávám a piju víc čaje a kávy než vína. Neuvěřitelné. Překvapeně objevuji objevené: že i ryze pracovní euforie může být stejně opojná jako alkohol.“⁹² Směřuje tedy Viewegh i zde k jakési kvázimetapróze, žánr si přetváří jako druhotnou stylizaci po vzoru oloupávané cibule nebo obnažované matrjošky: hravost není sice u Viewegha dominantní, ale není také prvoplánová, vyrůstá z hloubi samotné narace jako její přirozený výstup. Někdy z té stylizace, již dotváří tento žánr, až zamrazí: to když popisuje, jaké dárky komu dal. Z Vieweghovy prózy, jakož i z celého jeho díla, pramení velká hrdost až pýcha na vlastní úspěch, na to, že se dokáže prosadit, postarat se o rodinu, žít plnohodnotný život. Oproti „blbě náladě“ staví na odiv svůj skvělý ekonomický a společenský status, zdůrazňuje, kam všude je zván, současně však odmítá tradiční českou či „čecháčkovskou“ falešnou či předstíranou skromnost. Chce vytvořit nového člověka, který jde za úspěchem, vyznává kult výkonu, je však současně citlivý až sentimentální, nenechává se omezovat dobovými doktrínami. I to je součástí narativní strategie jako práce s žánrem, který budovali předtím jiní v jiné době a na jiném materiálu.

Jestliže Viewegh jde svou kvázipostmodernou ve stopách realismu tak, že dotahuje do krajnosti jeho fotografické postupy, jde do minuciózního detailu, současně však odmítá to, co bylo pro klasickou fázi realismu 18. a 19. století v impaktu osvícenství a posléze sociologicky orientovaného pozitivismu charakteristické: ostré sociální citění a hledání příčin sociálních kolizí, konfliktů, které osudově ohrožují základy tohoto světa. Typické je, že v knize sotva najdeme nějaké úvahy překračující obzor všednosti, a to spíše ve formě glos, gnóm, aluzí a reminiscencí než souvislého textu. Řeklo by se, že jakákoli explicitnost není moderní ani postmoderní, že ona rezignace na velké myšlenky, velké příběhy a šokující pojetí, která jsou tu navozována spíše sítí uměleckých detailů a názorů ad hoc, jsou znakem dnešní doby, jež se bojí nových hnutí, která často vedla ke katastrofě, ale je zřejmé, že tato doba si nové ideje stejně vyžádá – ideje i jejich nositele – a že lidstvo musí znovu vyrazit výš a hloub i s rizikem nového pádu: automatismus každodennosti omezené materiálním dostatkem, za nímž následuje katastrofální, nikým nečekaný propad, je to, s čím se člověk dlouho nesmíří. Je tedy i tento žánr ve Vieweghově provedení opět dítětem své doby ve smyslu skepse k velkým ideálům, jež

92 Viewegh, s. 30.

jsou nahrazovány drobnými radostmi, tím, čemu „noví Češi“ říkají „pohoda“: sémantika tohoto životního pocitu a „filozofie“, co se často cizincům pobývajícím v českém prostředí dnes vryje do hlavy: bohaté večere, párty, golf, lyžování, „být za vodou“. Není cílem této stati být literárněkritickou reflexí, spíše konstatováním místa této prózy v tradici, již mimo jiné utvářeli uvádění prozaici patřící k různým proudům, dobám i národním milieum.

Někde se na autora zašklebí jeho vlastní manýra být intelektuálem, současně se nebat pokleslých literárních poloh, odmítat nadnesenost idejí. Není ona taxikářova nevzdělanost, pokleslost, mechaničnost, směšnost zase jen jeho vlastní metodou viděnou pod zvětšovací sklem hyperboly, nemstí se tím ona absence naivní vznešenosti? Možná že je projevem ztráty proklínané hierarchičnosti: „Po poledni (nemastná neslaná) beseda na Gymnáziu Nad Štolou, jedu tam taxíkem. Taxikář říká, že *taky zkouší psát*. V hlavě má různé zápletky, které hodlá dát dohromady. Styl mu problém nedělá, ví totiž, že je nutné používat *barvivá slova*. Já mám štěstí, že *díky filmům se mé jméno dostalo lidem do podvědomí*“.⁹³ Mechanické pojetí literatury, např. proslulé konstruování literární postavy, za niž Viewegha, jak se pochlubí, chválí literární kritika, která je mu nakloněna a která je mu tudíž příjemná, pojetí „creative writing“ především jako techniky psaní je tu přítomno v podobě instrukcí nebo jakési „spisovatelské kuchařky“.

U kořenů ideje tvůrčího psaní je představa, že se psát literaturu může člověk do jisté míry naučit, tedy představa vracející se k techné jako teorii lidské činnosti a v podstatě k technologickému vidění a chápání literatury. Na písemnictví tak byl použit model, známý z jiných druhů umění v podobě malířských, sochařských nebo hudebních škol. Myslím však, že již od počátku bylo i zastáncům tvrdé technologie jasné, že tato výchozí představa není zcela oprávněná, že všichni se všechno naučit nemohou, že tu jsou i jiné než technologické předpoklady, jimž se říká talent, transcendentno nebo apriorní idea, resp. černá skříňka, která není výsledkem technologie, souboru postupů a dovedností. V podloží bývalé sovětské školy, která žije v modifikované podobě dodnes, tedy Literárního institutu Maxima Gorkého (pod tímto jménem vystupuje oficiálně i dnes), je představa, že absolventi institutu budou spisovateli či překladateli krásné literatury, tedy umělci, ale také redaktory nebo tzv. pracovníky v oblasti kultury. To bylo možné dokonale realizovat a zaručit právě v totalitním nebo autoritářském státě, kde měli tito absolventi z rozhodnutí vládnoucí strany zajištěno ideologické a praktické uplatnění jako realizátoři tehdejší kulturní politiky, třeba i jako „hlídači“ kultury, spisovatelští funkcionáři všech stupňů, je však také pravda, že to byla i líheň skutečných talentů. V seznamu, který

93 Viewegh, s. 59.

najdeme na www stránkách institutu⁹⁴, jsou jména absolventů tzv. vyšších (rozuměj: vysokoškolských) tzv. literárních kurzů od roku 1956 do roku 2003 – je to přesně 1051 jmen, mezi nimi i slavní autoři, přičemž tu najdeme i řadu později politicky kontroverzních (nebudu unavovat ukázkami seznamu): nelze říci, že by nejlepší spisovatelé SSSR, resp. Ruska byli nutně absolventy těchto kurzů, ale byla to škola zaručující tehdy za podmínky určité míry politické loajality zajištěnou existenci i mimo sféru vlastního umění. I podle současných učebních plánů institutu má tu teorie a dějiny umění a literatury podstatné místo. Prorektor těchto literárních kurzů, sám jejich někdejší absolvent V. Sorokin disponuje na škole třemi semináři, z nichž jeden je seminář kritiky (kromě poezie a prózy). V dnešní době informační otevřenosti jsou přednášky a semináře doplňovány besedami se zahraničními spisovateli, kulatými stoly, workshopy apod. Institut se skládá ze dvou fakult: Fakulty literární tvorby (zde jsou oddělení poezie, prózy, dramatu, kritika, publicistika), a fakulty uměleckého překladu (zatím jsou zapsány tyto jazyky: angličtina, němčina, francouzština, španělština, čuvaština, finština, italština, albánština, korejština – je tu však možnost realizovat semináře i pro japonštinu, čínštinu, vietnamštinu, slovanské jazyky, ivrit, tedy novohebrejštinu, afrikáns, tedy afrikánštinu, a arabštinu). Zde také jasně vidíme, jaké místo tu má například čeština. Forma studia je denní a distanční.

Přímo v základech školy je tedy zakotvena specializace, tj. budoucí teoretici, kritici a publicisté navštěvují jiná oddělení než sami budoucí umělci, tj. spisovatelé. To však není nijak rigidní, tj. spisovatelem může být stejně kritik a publicista a naopak.

Anglosaský svět nabízí pod hlavičkou „creative writing“ bezpočet možností: když se na ně podíváme z hlediska vztahu obou našich komponent (teorie a praxe), zjišťujeme i zde, že je tu teorie poměrně silně zastoupena: nejde tedy o školy učící toliko řemeslo, ale zhodnocující celý proces, kam patří i teoretická reflexe umělecké tvorby. Na jedné z internetových adres s informací z roku 2002⁹⁵ najdeme teorii skrytou pod hlavičkou *Theory for Practising Writers: Classicism to the Gothic* nebo *Theory for Practising Writers: Realism to Modernism*. Zatímco ruská škola zdůrazňuje jakousi debataní, neurčitou volnost a seminární formu, tento typ škol je přece jen více zaměřen na technologické zvládnutí konkrétních textů, druhově odstíněných (próza, poezie, divadlo, film, televize, média); jinak řečeno: psaní, tedy tvorba literatury se chápe jako určitá konkrétní dovednost cílená na konkrétního konzumenta. Kapitoly z teorie a historie jsou pak jakési „nalejvárný“ vědomostí tak, aby již zapracovaný nebo zapracovávaný adept spisovatelské profese měl dostatek informací. Jinak řečeno: bez vědomostí a schopnosti teoretické reflexe může spisovatel ve své profesi existovat jen stěží.

94 <http://filine.centro.ru/Gorky/text-ru-1.html>

95 http://www.uow.edu.au/discover/courses/yr2002/dept_Writ.html

Rozdíly však zůstávají: ruská škola jako by vystačila s besedami, kulatými stoly, diskusemi a workshopy jako s volnou inspirací a nechává ji dotvořit individuálně s vědomím oné černé skříňky, anglosaské školy jsou přece jen technologičtější, řemeslnější. Není to učená nebo učenecká literatura, jak ji známe z humanismu nebo osvícenství: vědomostní úroveň se stává literárním uměním, estetizuje se. Jinak: krásná literatura se stává tak trochu teorií nebo celkem, který s ní počítá a svým způsobem ji i reflektuje, naopak teorie se estetizuje a stává se krásnou literaturou; na toto prostupování teorie a praxe kurzy svou strukturou již samy upozorňují a tento proces de facto modelují.

V případě Literární akademie J. Škvoreckého, oblíbeného Vieweghova působiště, jsem měl pocit, že je tu větší cílená rozlehlost informací mimotechnologických, instrukčních, teoretických: v tom se blíží spíše ruskému pojetí. Je tu silně zastoupena filozofie, ale také specifické literárněvědné disciplíny (např. dokonce genologie, což je jistě zcela správné – jen nevím, kdo se tu touto van tieghemovskou a především parádní polskou disciplínou vskutku hluboce zabývá) a hlavně je tu hodně pozornosti věnováno teorii jazyka (syntax, stylistika, dokonce morfologie), což lze přivítat, nejde-li poněkud o transformované reziduum obrozeného, poněkud posvátného vztahu k jazyku. Je to školský program, který bych označil za hodně historický a teoretický; když pomíneme osobní stránku problému (jako všude se jistě i tu vychází z personálních zdrojů a interpersonálních spojů), možná je to středoevropské specifikum: ostatně střední Evropě je věnována speciální přednáška o próze. Jinak jsou oba akreditované studijní programy pružné a realizují se v užitečných kombinacích (tvůrčí psaní s redakční prací a mediální komunikací, pak s interaktivními médii). Dosti zajímavá pro polistopadový život u nás je zde takřka úplná absence politiky a politických věd – to se u nás tradičně z jistých důvodů dost podceňuje. Přitom jde o obory nezbytně nutné pro praktický život i pro samo psaní, stejně jako pro zdařilé etablování ve vládnoucích společenských strukturách.⁹⁶

Ona oscilace mezi láskou k technologii, pořádku a přesnosti a volností a úvahovostí je i zásadním významovým prvkem Vieweghovy deníkové struktury: na jedné straně dobře zvládané řemeslo vystavené na odiv právě proto, že je zde poměrně slabý přesah, na straně druhé dobře skrývaná citovost, která nemusí propuknout, záměrně zdržovaná, aby se neprolomila do nostalgie sentimentality, dobře hlídaná: síla Vieweghovy prózy obecně a v tomto deníkovém žánru zvláště je dána právě tímto neustále obnovovaným napětím.

96 Viz I. Pospíšil: Literární teorie a literární praxe. In: Tvůrčí psaní – klíčová kompetence na vysoké škole. Sborník příspěvků z mezinárodní konference uskutečněné ve dnech 21.–23. října 2005 na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Vybral a sestavil Zbyněk Fišer. Doplněk, Brno 2005, s. 27–43.

Nehledě na adoraci dostatku až přebytku (materiálního, citového, sexuálního, rodičovského, profesního), což připomíná slova Petra Zajace z jeho analýzy Štrpkovy básně *Ovocie*, kterou nazval ódou právě pro opěvování dostatku a přebytku, nikoli, jak je prý v moderní době typické, nedostatku, insuficience, ztrátovosti, je v této Vieweghově próze, deníkovém záznamu patrná neuhasitelná žízeň po nových zážitcích a neustávajícím doteku reality. Pokud kromě tématu Václava Klause je v tomto deníkovém záznamu ještě nějaká další, ba silnější obsese, je to posedlost medializací vlastní osoby a díla: neustálé sledování sebe prezentace, ovšem také jeho stylizační a mírně sebeironická podoba zasahuje i explicit této prózy: „Největší fotografie a druhý největší článek na titulní straně MF DNES se týká upoutávky na rozhovor manželů Vieweghových s Bárrou Tachecí na straně dvanáct.“⁹⁷

Ve Vieweghově pojetí je žánr deníkových záznamů svéráznou zbraní, literatura je nikoli „Waffe im Klassenkampf“, ale zbraní v boji o místo pod sluncem: je součástí posilování vlastní přítomnosti, neumořitelných kruhů, jimiž se vystylává tvorba, jež se má prosadit a zůstat. Tajemství dlouhověkosti literárních děl zůstává sice nadále tajemstvím, ale lze na to reagovat v rámci lidských možností především tím, co tu autor v návaznosti na klasiky zmiňuje: Soustředit se. Dělat si své, pracovat, nenechat se rozptylovat, nepodléhat povrchnosti, pracovat systematicky, každodenně: „ни дня бе строчки“, jak tomu říkával ruský avantgardista polského původu Jurij Oleša a ten se tématem závisti nezabýval jistě náhodou.

Žánr stylizovaného deníkového zápisu je využíván jako zbraň na různých polích: literární kritiky, tvorby jako takové, politiky a meziosobního boje, kde autor jde často až za hranice, které známe z Demla: „Moji náladu Coelho pouze zhoršuje, neboť většina jeho knih je sofistický brak. Instanční duchovno: zalijte zlaté granulky pseudopoznání několika horkými slzami, nechte odstát a máte další slepičí polívku pro naivní duše. Coelho není mág, nýbrž cynik, který měl kliku a jakékoli srovnání s ním mě uráží.“⁹⁸

Ve Vieweghových dílech včetně tohoto se povlovně rodí i nové pojetí spisovatele konce 20. a počátku 21. století, který se vědomě zřídá své profetické funkce, role „svědomí národa“ nebo „hlasatele vznešených idejí“, které mají lidstvo povznést. Současně to není modernistické vzývání neutilitárnosti umění a jakýsi nový lartpoulartismus, naopak literatura se chápe jako integrativní součást člověka a společnosti, která vstoupila do života lidí jako jiné věci a faktory: její úloha není ani vyšší ani nižší a spisovatel musí dbát o to, aby ho živila, neboť s ní – v řadě případů – žije nebo přežívá i on. Spisovatel je asertivní tvůrce umění, které je sebevědomé, neiluzivní, neidealistické, zajišťující svému autorovi obživu, jako to činí jiné profese

97 Viewegh, s. 272.

98 Viewegh, s. 29–30.

nebo podniky: literatura tedy musí být řízena, modelována i manipulována, začleňována do souvislostí, podporována, propagována, má se s ní vystupovat na veřejnosti (veřejná čtení), nemá jako součást showbyznysu nikdy zmizet z povědomí i podvědomí médií. Je otázka, zda péče věnovaná této integrativní pozici literatury příliš nevytlačuje vlastní tvorbu jako činnost s velkou potencií transcendence; jestliže však platí známý Bachtinův výrok o tom, že na vše vložené do literatury čeká někdy svátek vzkříšení, je třeba literaturu stále a usilovně vytvářet. Teprve potom se uvidí. Zdálo by se, že toto pojetí literatury a literárnosti deziluzivní, dekonstruktivní, kvázimetatextové a kvázimodernistické nemusí přinášet mnoho radosti ani jejímu tvůrci, ani adresátům, ale víceméně tomu tak není: Vieweghovy úspěchy i přiznaná, byť výjimečná euforie z tvorby ukazují, že to je minimálně alternativa tradičního „náboženského a etického pojetí literatury“ jako vznešené činnosti s vznešeným posláním, nebo literatury jako plytké zábavy triviálního, masového typu; tato literatura je konkrétní a věcná jako tato doba, v níž se musí, podle Vieweghova „oblíbenec“, každý postarat sám o sebe: bez iluzí a nadnesenosti, bez sentimentu a nostalgie, každodenně a systematicky. Jestliže radost nepřináší společnost, ani vztahy mezi lidmi a sama tvorba jen velmi zřídka, zůstává značný prostor pro sexualitu jako jediné hájemství, které přináší radost a vzrušení: onen „luxusní rok“, jak jej v jednom místě autor nazývá, je živen nejen vnějšími úspěchy (i bez literárních cen, které autor nyní zcela ignoruje) a sankcionovaným začleněním do panské společnosti, ale také malými zrnky tvůrčí radosti a říší erotiky, kterou si Viewegh umí užít, i když to jako by nejde: „Žena menstruuje, takže se spermikama si dělám, co chci – jako ostatně celý život).“⁹⁹

Ale podle mého soudu jádrem deníků zůstává sama literatura čili metatextovost a kvázimetatextovost a ovšem hájemství jazyka a práce s ním: starost o vlastní tvorbu, vrstvy četby a odkazy a reakce na ni (většinou hněvné) a frustrace z literárních výkonů žáků v Akademii J. Škvoreckého. M. Viewegh je měšťanský spisovatel: svými urbánními tématy, svou netranscendencí, svou deziluzivností a zakotveností v určitém životním stylu, v relativní uzavřenosti v tom, co již dobře zná. Takto pracuje i s deníkovým záznamem, jenž si přizpůsobuje konstruování svého světa, v němž neprobíhají válečné konflikty, v němž většina lidstva hladoví, kde se desítky miliónů stávají objektem řízené genocidy, kde probíhá zpola skrytá, ve svých důsledcích asi vyhlazovací válka civilizací a kultur: jak vážné to budou věci, o tom svědčí i Vieweghova touha po ukotvení, „pohodě“ a udržení dosavadního životního stylu. Snad dnes spisovatel – vzhledem k dosavadním zkušenostem s využíváním a zneužíváním spisovatelství a literatury – ani nemůže víc – a to je zároveň asi nejsilnější Vieweghova autenticita.

⁹⁹ Viewegh, s. 64.

Literatura

<http://fileline.centro.ru/Gorky/text-ru-1.html>

http://www.uow.edu.au/discover/courses/yr2002/dept_Writ.html

Аверинцев, С.: Славянское слово и традиция эллинизма. Вопросы литературы, 11, s. 152–162, 1976.

Babler, O. F. : Jakub Deml. Rivista di letteratura slave diretta da Ettore Lo Gatto. Roma, anno III, agosto-dicembre, fasc. IV-V-VI, s. 351–359, 1928.

Binar, V.: Neznámé arcidílo Jakuba Demla, in: J. Deml: Tasov. Praha 1971.

Bloy, L.: Můj deník pokračováním k Žebráku nevděčníku 1896–1900. Stará Říše 1919.

Catteau, J.: La création littéraire chez Dostoievski. Institut d'études slaves, Paris, s. 467–476, 1978.

Červeňák, A.: Človek v literatúre (Dostojevskij a súčasná literárna veda). Bratislava 1986.

Dvořák, M.: Rodný kraj v díle Jakuba Demla. Život 5–6, List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu, roč. XIV, s. 106–111, 1936.

Mourková, J.: Jakub Deml sine ira et studio. Kmen I(VII), č. 34, s. 3, 1988.

Pospíšil, I.: Genologie a problémy literatury. Brno 1998.

Pospíšil, I.: Český kvázipostmoderní román: poetizace automatismu a zrození „nového člověka“ (*Případ nevěrné Kláry Michala Viewegha*). In: Retoriki na paměti. Jubileen sborník v čest na 60–ročíšninata na profesor Ivan Pavlov. Fakultet po slavjanski filologii, katedra po slavjanski literaturi. Redakcionna kolegija: Bojan Biolčev, Valeri Stefanov, Kalina Bachneva, Panajot Karagjozov, Janko Bačvarov. Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ochridski“, Sofija, s. 498–504, 2005.

Pospíšil, I.: *Lekce tvůrčího psaní a kvázipostmodernistická poetika Michala Viewegha*. Stil 4, Beograd, s. 303–313, 2005.

Pospíšil, I.: Literární teorie a literární praxe. In: Tvůrčí psaní – klíčová kompetence na vysoké škole. Sborník příspěvků z mezinárodní konference uskutečněné ve dnech 21.–23. října 2005 na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Vybral a sestavil Zbyněk Fišer. Doplněk, Brno, s. 27–43, 2005.

Pospíšil, I.: Postmodernism and Quasipostmodernism (Michal Viewegh). Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum. Akadémiai Kiadó, Springer, tomus XXXIII, fasciculus 2, December, s. 37–44, 2006.

Pospíšil, I.: Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a šlépěje J. Demla. Slovenská literatúra, č. 4, s. 338–349, 1990.

Pospíšil, I.: *Žánr prozaického deníku Michala Viewegha, poetika, žánrové tradice a souvislosti*. STIL 10, Beograd 2011, s. 309–322. Také in: Literatura v souvislostech. Několik

příběhů o tom, jak také číst literaturu z širšího pohledu. Nakladatelství Vlastimil Johanus, České Budějovice 2011, 151 s.

Ripellino, M.: *Due studi di letteratura Ceca, II. L'arte di Jakub Deml*. Societa editrice internazionale, Torino – Milano – Genova – Parma – Roma – Catania 1950. No. 3, 1950.

Viewegh, M.: *Další báječný rok*. Druhé město, Brno 2001.

Wiliński, W.: *Jakub Deml. Przegląd powszechny*, t. 199, č. 595–596, s. 137–153; t. 199, č. 597, s. 285–301, 1933.

Wollman, F.: *Die Literatur der Slawen*. Herausgegeben von Reinhard Ibler und Ivo Pospíšil. Aus dem Tschechischen übertragen von Kristina Kallert. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. Herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler, Bd. 7. Peter Lang, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2003.

Wollman, F.: *Slovesnost Slovanů*. Praha 1928, 2. vyd. 2012.

C. Několik úvah o cestopise

Cestopis ve své rudimentární, původní, prostě sdělovací, investigativní podobě může být i hádankou, která se řeší staletí: není zřejmá osobní nebo jiná motivace cesty. Může jí být prostá zvědavost nebo zvědavost či jiné, praktičtější účely; člověk mohl řešit cestou svou osobní, existenční situaci, nebo mohl být pověřen nějakým tajným posláním. Takový částečný kryptocestopis je poněkud spojen s Masarykovou univerzitou. Brno má v tomto smyslu jednu z řady priorit: v roce 1931 tu ve Spisech Filosofické fakulty Masarykovy university vyšla edice Bohuslava Horáka *Daniel Vetter a jeho „Islandia“*. V Brně působili a působí velmi dobří a mezinárodně uznávaní odborníci na starší literaturu: mimo jiné Stanislav Souček, Jan Vilikovský, Antonín Škarka, Josef Hrabák, Milan Kopecký, Michaela Horáková-Hashemi, Hana Bočková aj. Na sklonku minulého století sem přijížděl také mladý polský badatel Dariusz Rott, když sbíral materiál do knížky o tzv. ikonosféře Lešna, města, které se nesmazatelně zapsalo do českých obecných i literárních dějin. Právě zde žil Daniel Vetter (Strejc), čtvrtý syn Jiřího Strejce, českého spisovatele, překladatele Žalmů a Kalvínovy Instituce (Daniel se podepisoval také Vetterus Moravus i jinak), narozený roku 1592 (poslední zmínka o něm je z roku 1663, kdy byl v Brzegu – Břehu – jmenován konseniorem). Dětství prožil patrně v působišti svého otce Židlochovicích, pak studoval v Heidelbergu (zápis z roku 1618) a Leidenu; odtud pak roku 1632 přijíždí do Lešna. Jeho život zcela jistě – podle dostupných materiálů – nebyl lehký; měl nepřátele i v komunitě českých bratří v Lešně a rozhodně nebyl bohatý; jak dokládají dopisy z pera Jana Amose Komenského.

Dlouho se odborníci přeli o to, kdy cestu na Island, o níž zanechal tak půvabný text postupně ve třech jazycích, které byly v jeho tehdejší působišti doma – tedy v češtině, polštině a němčině – Vetter vlastně podnikl (1626, ale asi již 1613). České vydání je z roku 1638; Horák jako editor srovnává text český, polský a německý a snaží se řešit problém ediční priority. Edice to nebyla vůbec snadná: texty obsahovaly přepisy, omyly, zkomoleniny – to vše bylo nutno restituovat a o tom také jsou rozsáhlé komentáře a poznámky. Vetterova *Islandia* je důležitým dokumentem k poznání Islandu té doby, ale také zajímavým dokladem o úrovni tehdejších znalostí, o lodní dopravě a pro bohemistu také o češtině té doby. Dovídáme se o původu názvu ostrova, je tu elementární místopis, popis náboženství (tehdy násilně uvedené lutherství), vrchnosti a společenském řádu, o proměnách dne a noci, o horách a vrších, o vodstvu, o zvířatech, ptactvu, o cestách, o islandských živnostech, o domech, o životním způsobu, o ostrovech kolem Islandu, ale také o rybách a „potvorách mořských okolo Islandu“ (velryby, ale také „potvory náramně hrozné“, například „první jest jako had náramně veliká, kteráž

v dlouhosti své na půl míle býti se soudí; a ta z moře po jedné řece veliké blízko k Schalholtu přichází a z sebe tři, čtyři i víc oblouků velmi vysoko nad vodu dělá, takže by se pod každý volně s šífem největším podjeti mohlo. Tato potvora kdykoli se ukazuje, očekávají hned za tím Islandeři proměny nějaké, kteráž se v světě státi má. Před smrtí císaře Rudolfa též od mnohých vidína a spatřína byla. Druhá potvora spatřovaná bývá o třech hlavách, také velmi hrubá a náramně hrozná, kterouž podobně kdykoli uhlídají, hned za tím něco nového očekávají.“ – edice, s. 99).

Je tu však ještě jedna souvislost islandologická: totiž důvody, které Vettera vedly, aby vyplul z říšského města Brémy (jel ještě s „druhým tovaryšem své cesty“, jímž byl bratrský kněz, Moravan Jan Salmon), jak píše, „v dolních Sasích při řece Veseře čtrnácte mil od moře ležícího“, severozápadním směrem k proslulému ostrovu. Horák o tom na straně 25 své edice píše: „Účel její zůstává nejasný. Ani tam, kde se ve Vetterově vypravování naskytla tak vhodná příležitost, aby se o tom zmínil, proč se na cestu vydali (když totiž na althingu se „hejtman“ dotazoval po příčině cesty obou cizinců), nedoví se čtenář nic jiného než to, že zástupci královu (Island tehdy patřil Dánsku – ip) dali náležitou odpověď a že mu ukázali svědectví, jež měli od slavných a učených mužů. Zda byly mezi důvody, které určily cíl obou poutníků, také náboženské motivy [...] rozhodnout nelze.“ Byla to jen zvědavost, bylo to nějaké utajené poslání, třeba politické, náboženské? Bylo to něco úplně jiného, třeba tajemství, na které Vetter-Strejc naráží v předchozí pasáži o „potvorách“, tedy že nám ve svém krátkém cestopise neřekl všechno?

Jsou tu ještě další mezitextové souvislosti, které by znalce starší české literatury zajímaly méně. Vettera zná přirozeně také Ludvík Souček, jenž – jak známo – s Islandem spojil klíč k své scifi trilogii (*Cesta slepých ptáků*), je tu také ovšem proslulá a tajemná islandská cesta Julesa Vernea.

Na příkladu ve stejném století vzniklé invertované hagiografie *Život protopopa Avvakuma* (1672–1975) jsme ukázali, že právě „cestovní román“ skrytý v žánrovém půdorysu je oním hybatelem, který paradoxně vede k pohybu uprostřed strnulého Avvakumova konzervatismu: ačkoliv autor buduje svůj popis Sibíře a zejména flory a fauny okolí Bajkalského jezera na Stvořitelově umně sklenuté hierarchii, přesto je zřetelné, že je jako člověk překvapen bohatostí a pestrobarevností tohoto světa; jsou to ovšem nejsvětější partie v celém díle.

Motiv pohybu nebo přímo cesty je také charakteristický pro povídky (světské povídky nebo povídky ze života), které jsou spojovacím článkem mezi autochtonními proto-románovými strukturami, jako je *Život protopopa Avvakuma*, a vlnou, která se objevila za vlády Petra I. a jeho nástupců. Jejich tématem jsou válečná tažení a bitvy, v nichž zaznívají ozvuky evropské rytířské tradice, kterou Rusko z vlastní zkušenosti nepoznalo,

legendy cizího původu, útvary spojené s určitým místem (odpovídající tak českému pojmu *pověst*) nebo variace na historická a pohádková témata, současně však také narace o individuálních životech, dobrodružná putování a pikareskní avantýry. Jde o pás literárních útvarů sahajících od 13. do 17. století reflektujících rozpad Kyjevské Rusi, tatarský vpád, nové „sbírání ruských zemí“ ze středoruského centra a postupnou sekularizaci ruského života.

Značný posun je patrný v trsu textů, v nichž se píše o emancipaci osobnosti a jejím střetu s okolím: někde ještě doznívá religiózně didaktický rámec, jinde se stále více prosazuje princip dobrodružného putování, milostné avantýry, úloha peněz a utilitární vztah k životu.

Zastavili jsme se pak u některých cestopisů středověkých včetně *Putování igumena Daniela do Svaté země* (Putešestvije igumena Daniila v svjatuju zemlju, poč. 12. století) a *Putování tverského kupce Afanasije Nikitina přes tři moře* (Choženije tverskogo kupca Afanasija Nikitina za tri morja, druhá polovina 15. stol.).

Klíčové místo v utváření originálního dynamizujícího, epochálního cestopisu má Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766–1826) svými *Dopisy ruského cestovatele* (*Pis'ma ruskogo putešestvennika*, části publ. časopisecky Moskovskij žurnal 1791–1792, Aglaja 1794–1795, úplné vydání 1801).

Z uvedených příkladů vyplývá nejen to, že Karamzinův epistulární sentimentalistický cestopis je především kulturní encyklopedií tehdejší Evropy, ale také to, že Karamzin vše chápe prizmatem osvícensko-sentimentalistické poetiky, která vytváří jakousi synkretickou významovou mřížku. Nikoli jen kultura a literatura jsou však tématem Karamzinova díla. Mladý šlechtický intelektuál je především bystrým pozorovatelem běžného denního života a také životního rytmu a společenských změn. Ve Frankfurtu nad Mohanem si povšiml obrovského rozvoje obchodu a právě při této příležitosti poprvé v ruštině užívá slovo „promyšlenost“.

S postupem líčení Francie a později Anglie se stává stále zřejmější, že Karamzin nebuduje svůj román jako sentimentalistický epistulární cestopis, ale jako státotvorný základ budoucího velkého Ruska: *Dopisy ruského cestovatele* jsou zcela zřetelným signálem úkolu, který si mladý Karamzin dal: vytvořit ruskou kulturu a vědomí ruské tradice jako základ k vybudování velké říše: vyvrcholením této snahy byl také zdánlivě nepochopitelné opuštění pozice oblíbeného básníka a povídkáře. Literatura a román byly pro něho pouhými přestupními stanicemi poslání, které ukončil jako dvorní historiograf.

Cestopis měl v dějinách literatury řadu funkcí a cílů: byl vlastně původně často špionážní zprávou určenou pro vojáky a jejich budoucí tažení: takovým špiónem byl nejčastěji kupec nebo misionář. Později šlo často o poznávání nových krajů jako

perspektivní přípravu jejich kolonizace, ještě později o „management“ kolonizace a její finální fázi. Nicméně postupem času se cestopis začíná vnitřně proměňovat a nabývat silnějších vnitřních funkcí: zmíněné *Putování tverského kupce Afanasije Nikitina* přes tři moře končí, jak známo, arabskou modlitbou, dokladem, že se autor v indickém prostředí, které ho fascinovalo, jako by rozpustil nebo se je aspoň snažil pochopit nebo procítit: je tam určitý přesah, který nelze zdůvodnit jen pragmaticky.

Postupně se cestopis stával žánrem fantastické literatury: buď šlo o zjevné výmysly nebo deformované reflexe starých ústních projevů nebo textů, které se nedochovaly, legend a pověstí s racionálním jádrem, o němž nyní tak mohutně píšou tzv. fantastové hledající v nich např. doklady mimozemských návštěv.

Zhruba od časů rokoka nabývá cestopis rysů ormanentálnosti, zdobnosti, dekorativnosti, tj. estetických kvalit, které v budoucnu umožní jeho přechod ze sféry užité, věcné literatury k literatuře krásné, belles lettres. Ve fázi sentimentalismu se cestopis stává dominantním žánrem, jenž rozhybává lidskou psychiku, a stojí tedy z druhé strany – zdánlivě paradoxně – u kořenů psychologického románu: zatímco dosud se k literární psychologii docházelo umnou konstrukcí syžetu a konflikty postav (*Kněžna de Clèves*), nyní je zdrojem psychismu permanentní nutnost reagovat na měnící se podněty vnějšího prostředí; takto je koncipován cestopis Sterneův, tedy proslulá Sentimentální cesta po Francii a Itálii.

Již několikrát uváděný pseudoepistolární cestopis Karamzinův funguje poněkud jako metatext nebo alespoň text zaplněný textovým navazováním, reminiscencemi nebo aluzemi: jeho kulturní pozadí je podobné pozdějšímu *Evženu Oněginovi* nazvanému nikoli náhodou podle své kulturní nasycenosti encyklopedií ruského života a dodejme, že nejen ruského. Cestopisy komunikují jeden s druhým oscilují, odkazují na sebe, zrcadlí se v sobě, rády se jeden v druhém vidí a konfrontují se. Když například srovnáme román Maxima Gorkého *Foma Gordějev* (1899) se světskou, pikareskní povídkou (bytovaja povest') *Vyprávění o Savvovi Grudcynovi*, zjistíme, že se dominantní, stěžejní motiv plavby opakuje a zrcadlí se ve starém textu ze 17. století jako palimpsest s tím rozdílem, že hrdina v podstatě již novověké povídky se s prostředím identifikuje, poznává je, zatímco kupecký syn Foma se s ním rozchází, bouří se proti němu. Zajímavě srovnala cestopis Ivana Bunina a středověký popis putování po Palestině igumena Daniila z počátku 12. století D. Kšicová.¹⁰⁰

100 D. Kšicová: Judeja v načale XII veka i v XX veke (sравнителноje сопоставление поэтики „Choždenija Daniila“ i putevyh očerkov I. A. Bunina „Ten' pticy“). In: Semiotics od Pilgrimage. Edited by W. Moskovich and S. Schwarzband, *Jews and Slavs*, vol. 10, The Hebrew University of Jerusalem, Center for Slavic Languages and Literatures, Jerusalem 2003, s. 151–160. Táž: *Cesty do Svaté země: XII.–XX. století: mýty a realita v ruských a českých cestopisech*. Masarykova univerzita, Brno 2013.

Vnější důvodem cesty, pouti nebo putování je dosažení nějakého cíle: Svaté země, nějaké svatyně¹⁰¹, nebo toho, co bylo řečeno na počátku (územní a obchodní expanze, kolonizace a s ní spjatá zpravodajská činnost). Je tu však i skrytý důvod, vnitřní, psychologický: každá cesta je v podstatě skrytý útěk, chtěná změna prostředí, dotek nového milieu, v němž cestovatel doufá najít řešení své existenciální situace; terapeutická funkce cesty a cestování byla známa dávno: změna prostředí je nejlepším lékem zejména na bolesti duše. Cesta je současně jevem paradoxním, jakoby protismyslným: na jedné straně dává nové podněty, podporuje chuť žít a objevovat, hledat nové inspirace, přijímat nové myšlenky, oživit rozum a činnost a svět lidských citů (to najdeme například u L. Sterna), který nezná morálních překahrad – to je ona zmiňovaná dynamická, v podstatě optimistická úloha cestopisu prosvětlit lidský život. Druhá poloha je jakoby opačná: přibližovat nebezpečí, vytrhnout člověka z relativního bezpečí domova, pokoušet osud, provokovat smrt. Cesta je tedy chápána i jako emblém lidského života, jako životní dráha vedoucí neúhybně k smrti.

Jako archetyp cesty můžeme ukázat starozákonní Exodus: jde současně o to najít cíl (zemi zaslíbenou), zároveň jej však ihned nenajít, maximálně oddalovat jeho nalezení. Také Odysseus domů nijak nespěchá a není jisto, zda jsou to pouze vnější okolnosti, jež ho odvádějí od rodných míst: rád žije několikerymi životy a kontaktuje řadu bytostí; člověk cestuje, aby se vzdálil umrtvujícím ukotvení, ale současně cestuje, aby je znovu našel. Cesta je – jak řečeno – spojena s lidskou existencí, se životem a hlavně se smrtí. Putováním v prostoru si člověk intenzivně uvědomuje svoji nicotnost a nedozírné prostory v něm vyvolávají zoufalství, agorafobii, myšlenky na zranitelnost existence a touhu spáchat sebevraždu, neustálé puzení k smrti (Londonův Martin Eden končí v moři, neboť tam končí podle edwardiánského básníka Ch. Swinburnea všechny řeky, kapitán Ahab z Melvillova románu *Moby Dick* / Bílá velryba cestuje za svým cílem až k sebezničení).

101 Viz Semiotics od Pilgrimage. Edited by W. Moskovich and S. Schwarzband, *Jews and Slavs*, vol. 10, The Hebrew University of Jerusalem, Center for Slavic Languages and Literatures, Jerusalem 2003. Jde o společný projekt slavistů z řady zemí je metodologicky představen hned v první studii sborníku, kterou napsal koeditor W. Moskovich (Jerusalem) a která se jmenuje *Sema „palomničestvo“ v sovremennykh slavjanských jazykach*. Autor jde ad fontes, aby ukázal proměny termínu z hlediska etymologie, ale také současnou paletu jeho významů. V podstatě dochází k závěru, že v ruských i jiných slovanských výrazech vyjadřujících pouť na svatá místa (strannik, palomnik, bogomolec aj.) se skrývá dvojitá jádro: pohyb z místa na místo a svatost či posvátnost. Další studie napsané rusky a anglicky tyto jeho teze na konkrétním materiálu dokládají.

Tento izraelský sborník má několik významů: tematologický (pouť na svatá místa a její funkce v ruské literatuře), žánrový (zkoumání žánru putování) a hlavně literárněhistorický a obecně metodologický (nemluvě o vztazích k teologii, religionistice, historii, sociologii, psychologii, antropologii, politologii aj.), neboť jeho niterný smysl tkví právě ve studii potenciálních žánrových transformací a vytváření evolučního řetězce od středověku do současnosti: to je zde však jen letmo naznačeno.

Cesta a její popis jsou spjaty s problémem prostoru, tedy s problémem nikoli prostoru jakéhokoli, ale prostoru lidského, tedy takového, jaký si člověk představuje a v němž se s celkem své fyziky a psychiky ocitá. Pohyb v prostoru znamená permanentní změnu místa, současně však i nové usilování o prostorové utkvění, usazení. Tu vzrůstá význam sepětí s areálem, zónou, regionem.

Po roce 1989 se výrazně oživily aktivity, které byly spojeny s lokální a regionální kulturou. Navázalo se v tom na období Rakouska-Uherska a první Československé republiky a zdálo se, že jde spíše o doplnění mezery, která tu přes čtyřicet let zela, že jde trochu o staromilství, jež časem vyprchá. Postupně se však ukazovalo, že tato aktivita může být velmi časová a potřebná zejména v souvislosti s přistoupením k EU a se vznikem euroregionů překračujících hranice národních států. Takto například uchopil odkaz Ondry Ľysohorského pražský lingvista Jiří Marvan: je dílo tohoto lašského barda a experimentálního lingvisty a básníka okrajové, nebo je v něm i nadčasový prvek oslovující Evropu regionů, národních minorit a malých jazyků?¹⁰²

Principiálně jde o to, aby regiony byly objevovány nejen synchronně, ale také diachronně. To je ovšem spjato s několika metodologickými posuny důrazu. Základním problémem chybného přístupu k nuancím integrace je převaha synchronie, v jejímž znamení probíhalo v podstatě celé 20. století. To je do značné míry zásluha lingvistiky a českého meziválečného strukturalismu, zvláště Pražského lingvistického kroužku, s jeho pojmy struktura a funkce; v literární vědě se prosazovala přísná depsychologizace, obecně pak synchronie, jejíž hegemonii narušovala jen někdy historičtější požímaná komparatistika. Restituce významu diachronních sond ukázaly již dříve výzkumy literárněhistorických epoch, v nichž se nacházely spojitosti mezi jednotlivými poetickými systémy (baroko – futurismus, sentimentalismus – postmoderna). Současně tato nová situace předpokládá kultivaci areálového či zónového nebo prostorového studia, v němž filologie a kulturologie mají klíčové místo. Zde odkazujeme k některým sborníkům včetně již citovaného ústeckého a zejména k brněnskému projektu Kabinetu areálových studií, komisi doktorského studia teorie areálových studií a brněnsko-vídeňskému projektu střední Evropy.¹⁰³ Tedy docenění diachronie a areálové

102 J. Marvan: Ľysohorského lašský projekt – daň době minulé či odkaz pro budoucnost? Příspěvek k záchráně jazykového euroregionu. In: Okraj a střed v jazyce a literatuře. Sborník z mezinárodní konference. Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Pedagogická fakulta – katedra bohemistiky a slavistiky, red. Marie Čechová, Dobrava Moldanová, Zora Millerová, Ústí nad Labem 2003, s. 282–291.

103 Integrovaná žánrová typologie (Komparativní genologie). Projekt – metodologie – terminologie – struktura oboru – studie. Hlavní autoři: Ivo Pospíšil – Jiří Gazda – Jan Holzer. Editor: Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Brno 1999. Areál – sociální vědy – filologie. Ed. Ivo Pospíšil. Kabinet integrované žánrové typologie, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2002. Litteraria Humanitas XI. Crossroads of Cultures: Central Europe, Kreuzwege der Kulturen: Mitteleuropa, Křižovatky kultury: Střední

studium jsou těmi metodologickými pákami, které vycházejí vstříc novým evropským pohybům, jež jdou nyní razantně kupředu. V této souvislosti nabývají na významu a v novém světle se jeví dříve zasuté regionální projekty, zvláště ty, které mají přesahy, týkají se podstatných kulturních oblastí a nosných tradic, které je nutné znovu vyzvednout ze stínu zapomnění. Jde například o regionální almanachy a projekty shrnující literární aktivitu.¹⁰⁴

V Polsku představuje typický euroregion Slezsko se svou multinacionální a multikulturní minulostí, prusko-německou dominancí, zásahy Ruska a proměnlivostí náboženských denominací a vztahem k Českému státu. Poláci studují tento areál prostřednictvím tzv. ikonosféry. Jde o komplexní areálový přístup, o studium kultury v širokém slova smyslu na určitém typologicky vyhraněném, nejlépe diachronně nebo i synchronně multilingválním a multikulturním teritoriu.¹⁰⁵

Polská badatelka Krystyna Kossakowska-Jarosz přistoupila k analýze kultury Horního Slezska ze systémového a funkčně dynamického hlediska. Především se vyhnula stereotypní deskriptivnosti dosavadních výzkumů a jejich ignoranci masové (triviální) produkce. Literaturu vidí v soustavě masové kultury a trhu. Literatura je pro ni nejen textem, ale především knihou se všemi komponenty, tj. s grafikou, ilustracemi aj. Autorka pak analyzuje postavu autora, literární kritiku a čtenáře z různých hledisek, jak o tom píše v závěru: „Kultura literacka Ślązaków identyfikujących się z polskością, którą w wybranych przejawach opisałam, tylko okazjonalnie realizowana była w obiegu wysokim. Ślązacy najczęściej stykali się z jej skomercjalizowaną, popularną wersją.“ (s. 219). Slezsko je ovšem diachronně či stopově synchronně celek multilingvální a multikulturní, kam zasahovali Češi i Němci, nemluvě o svébytnosti Slezanů jako takových – ale to je již téma jiného výzkumu.

Evropa, Perekrestki Jevropy. Srednjaja Jevropa. Editor: Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Brno 2002. Comparative Cultural Studies in Central Europe. Editors: Ivo Pospíšil (Brno), Michael Moser (Wien). Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2004. V posledním svazku viz naše práce: Komparatistika, střední Evropa, areálové studium a jejich výhledy. In: Comparative Cultural Studies in Central Europe. Editors: Ivo Pospíšil (Brno), Michael Moser (Wien). Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2004, s. 3–6. Odn srednejevropejskaja sudba. (František Kautman kak literaturoved i belletrist). In: Comparative Cultural Studies in Central Europe. Editors: Ivo Pospíšil (Brno), Michael Moser (Wien). Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2004, s. 175–191.

104 Viz o tom podrobněji: I. Pospíšil: Slovenská, česká a polská literatura, globalistická regionalistika a euroregiony. In: Česko-slovenské vztahy, Evropa a svět. Brněnské texty k slovakistice VI. Eds.: Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka. Slavistická společnost Francka Wollmana a Ústav slavistiky FF MU, Brno 2004.

105 Viz např. Krystyna Kossakowska-Jarosz: Śląsk znany. Śląsk nie znany. O kulturze literackiej na Górnym Śląsku przed pierwszym progiem umasowienia. Uniwersytet Opolski, Opole 1999. Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich: Wizualizacja w literaturze. Pod redakcją Bożeny Tokarz. „Śląsk“, Katowice 2002. Dariusz Rott: Bracia czescy w dawnej Polsce. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002. Podobně nahlíží na Halič Danuta Sosnowska v knize Inna Galicja. Elipsa, Warszawa 2008.

Ten do značné míry v jiném prostoru a čase provedl již zmíněný katovický polonista Dariusz Rott. Kdysi bylo sice běžné, že Češi četli polsky a Poláci česky – a nejen poezii, ale i dost dlouhé romány, ale to je dávno pryč; dnes Češi nečtou ani slovensky. Tuto bývalou blízkost nám připomene kniha mladého katovického slavisty, kulturního historika a literárního vědce, který se zaměřil na srovnávání českých a polských kulturních jevů. Jeho práce je pozoruhodná již svým základním přístupem: autorovi jde také o tzv. ikonoféru, tj. skutečnou, smyslově konkrétní podobu určitého prostoru; v daném případě se jedná o nám dobře známé Lešno (Leszno), ale nejde jen o ně: autor se zabývá všemi podstatnými kulturními stopami, které čeští bratři v jižním Polsku zanechali.

Rottova práce se skládá z osmi částí a rozsáhlého metodologického úvodu: první pojednává o básníkovi Piotru Wacheniovi, druhá o ikonoféře Lešna v letech 1628–1656, třetí o ženách v Lešně 17. století (Krystyna Poniatowska a Anna Memorata), další pojednává o cestách českých bratří a jejich literárních reminiscencích, následující se zabývá literárními institucemi severní Evropy ve světle známého islandského cestopisu Daniela Vettera, šestý líčí vztah politiky a literatury u Jana Amose Komenského v souvislostech tzv. sarmatské kultury, sedmý oddíl se týká Lešna v letech 1655–1656 na pozadí románu Stanisława Helsztyńskiego *Amosův žák* (1976). A pro nás Brňany je nejzajímavější je osmý oddíl, který se přímo jmenuje *Tradice brněnské slavistiky* a pojednává o Bohuslavu Horákovi (1881 – 1960) jako editorovi již zmíněného cestopisu Daniela Vettera *Islandia* (vyšlo v Lešně roku 1638). Ostatně brněnských a moravsko-slezských filiací je v tomto spise více: autor děkuje mimo jiné profesoru Masarykovy univerzity Milanu Kopeckému, Liboru Paverovi a jiným. Rott je přívržencem studia literatury v širších kulturně historických souvislostech: ve stopách metodologů tzv. mikrohistorie zkoumá všední den lidí 17. století, jejich starosti, kulturní zázemí a mentalitu, resp. toto vše se snaží na základě dostupných materiálů rekonstruovat. Přístup bychom mohli nazvat kontextovým: literatura nebyla ani tak plochou k předvádění dovedností, jako projevem lidského bytí, lidské existence, manifestací náboženského života. Ukazuje se, jak plodné je srovnávací zkoumání založené na materiálech blízkých národů – geograficky, etnicky, jazykově, historicky a mentálně. V polsko-českých vztazích je řada světlých, ale i temných míst, které je třeba *sine ira et studio* znovu analyzovat jako zajímavé doklady naší dávné koexistence i jako model nebo varování. To vše v Rottově knížce v zastřené, ale o to hlubší podobě najdeme. Slezsko znovu ožívá v minulých i současných reáliích, ve své přirozené multikulturalnosti, jak se vrstvila po řadu staletí: Češi, Poláci, Prusové, katolíci, protestanti, nakonec i pravoslavní...takových regionů nabízí střední Evropa řadu, tj. tranzitivních, smíšených oblastí, v nichž se jako v kapce vody zrcadlí složité osudy starého kontinentu i to, že inspiraci multikulturalismem nemusíme hledat ani v Americe, ani v Asii. Byla

tady odjakživa: vlastně od mediteránní kolébky. Rottova kniha je také implicitní výzvou k česko-polskému sblížení: takových pokusů byla v minulosti řada, ale nedopadly slavně – vinou obou stran. Že by přišel čas globální nápravy?

Souvislost kultury, ikonosféry a literatury formuluje katovický sborník o vizualizaci. První oddíl tyto vztahy analyzuje v obecnější rovině, v druhém oddílu se rozebírají poetické transgrese (to je pojem, s nímž se v Polsku pracuje snad nejčastěji) ikonosféry ve smyslu vizuální paměti předmětu (např. studie z dílny B. Tokarz, Józefa Zarka, Ireny Novak-Popov aj.). Třetí část pojednává o vizuálním poznání v próze 20. století, čtvrtá obsahuje analýzu vizualizace v dramatu a divadle, pátá část se týká překladu. Kromě Poláků do sborníku přispěli dva Slovinci, jedna badatelka z Kanady, jedna z Francie a jeden český badatel. České problematiky se dotýkají dva příspěvky. O metodologické a problémové scelení se v úvodu pokusila editorka B. Tokarz: ukazuje zde na spojitost ikonosféry jako komplexního pojmu s literární poetikou a právě ve 20. století vidí vizualizaci jako klíčovou. Je zřejmé, že tu se bádání o ikonosféře a její transgresi do literatury ve smyslu intenzifikované vizualizace stýká s tzv. generální genologií (Balcerzan) a generální komparistikou, tj. s pokusy o komplexní žánrově srovnávací studium umění jako takového, jak se tím zabývá mezinárodní asociace *Ars Comparationis*; dílčím způsobem je to možné a velmi plodné (literatura a hudba, výtvarné umění, architektura atd.).

Ikonosféra je i problém hledání nejpevnějšího utkvění v řetězcích vzájemných kulturních vazeb, emblémů a symbolů, vnitřní oikumény: to se projevuje v nespočetných obrazech utkvění.

Komentované přístupy ke kulturnímu prostoru zaplněnému sítěmi emblémů ukazují na důležitost vizuálnosti reflektované reality, jak se projevuje v různých druzích umění. **Cestopis je vlastně popis transferu z jedné ikonosféry do druhé:** je to pohyb osvobozující, je to již zmíněný výraz útěku od jednoho kulturního prostoru k druhému, současně je však tento pohyb pro lidskou integritu nebezpečný, riskantní, je to výzva životu, osudu, smrti a Bohu.

Proto je cestování často spojeno s pocitem strachu, vykořeněnosti, se změnou chování: mezi cestováním, podivínstvím, šílenstvím a smrtí je velmi úzké vztahy; již citovaný příklad „zamotaného“ konce či spíše nulového explicitu *Putování Afanasije Nikitina* přes tři moře ukazuje, že cesta je především velká lidská proměna. Cesta je velké lákání a vábení, které je nebezpečné: člověk mu však nemůže odolat, musí je zkusit.

Podívejme se na dva příklady vzdálené od sebe několik desítek let. Prvním je edice textů Konstantina Biebla.¹⁰⁶ Je to vydání, které ukazuje básníkovu slavnou cestu na Jávu

106 K. Biebl: *Cesta na Jávu. Cesta na Jávu/ S lodí jež dováží čaj a kávu/ Plancius*. K vydání připravil, edičními poznámkami opatřil a doslov napsal Jakub Sedláček. Fotografie pocházejí z pozůstalosti Konstantina

jako dominantní motiv a doslova existenciální nit spojující všechna jeho podstatná díla, nevysychající zdroj inspirace, obrovský kruh, jenž začíná a končí hřbitovem. Na počátku v kapitole zvané *Předehra* je koncipovaná celá motivace v obraze palmy jako emblému kýžené exotiky. Na počátku exotické cesty je hřbitov: „Náš hřbitov není velký, protože je to selský hřbitov; v málo hrobech leží mnoho mrtvých. U nás na venkově jsou lidé tomu zvyklí, spát třeba čtyři na jedné posteli. A jednu noc v říjnu, nevím už kterou, vím jenom, že nesvítí hvězdy, všichni sedláci a všechny panímámy v hrobech se usmívají a jejich zlaté plomby třpytí se pod zemí. Všechny ty plomby dělal můj otec. Dokud byl živ, v jeho čekárně stávala palma. Měla sedm vějířů, jeden zavřený. Každého rána matka, hubující, stavěla palmu na světlo k oknu, ale jen odešla, už jsme ji rychle přemístili do rohu čekárny, kde byla nejvíc tma, blízko kamen, aby nebylo vidět, že je umělá. A v zimě po ordinaci, žák druhé třídy obecné, sotva jsem vlekl těžkou knihu se zlatým lvem, jenž zatíná spáry do telecí kůže, a tam v té čekárně, tam pod touto palmou s bušícím srdcem jsem převracel stránky Brehmova *Života zvířat*.“¹⁰⁷

Bezprostředním projevem Bieblovy cestovatelské zkušenosti jsou cestopisné črty, které vycházely v Lidových novinách, druhým básnická sbírka, třetím povídka (Plancius). Potřebu vyrovnat se přetlakem cesty řešil tedy Biebl prostřednictvím různých literárních žánrů. Struktura těchto zápisků z let 1926–1927 připomíná spíše lepty: je to asociativní, jakoby doprovodný text k fotografiím, útržkovité scény nebo uzavřené črty či eseje o jednom problému nebo jevu (*Létací ryby*, *Na hostině mrtvých* apod.). Svým způsobem připomíná Bieblův cestopis kroniku ve smyslu časové posloupnosti líčení, ale souběžně statické konstrukce jednotlivých fragmentů, v nichž se čas jako by zastavuje, obrací se zpět, ustrne v sladkém očekávání. Útržkovitost a vnitřní dynamičnost těchto uzavřených kapitol, na něž se cestovní zápisky člení, jsou patrné např. v podkapitole *Těžko říci, kdo na kom závisí*: „Opírá-li se víc mangovník o vilu nebo vila o mangovník. Uvnitř polštář na polštáři. Židle jenom na verandě. Vkus, nevkus, batiky, dýky, hadí kůže a nezvykle bohaté závěsy proti moskýtům. Tu je obydlí pana Jansena, mého hostitele v jednom městečku střední Jávy.“¹⁰⁸

Množství podmětů, které mobilizují všech pět smyslů, je základním rysem těchto próz, juxtapoziční hromadění množství: „Za výkřiku bláznů, pádem rozbíjeného skla, provázen pískotem krys a šleháním pouťových kapslí, pohnul se průvod. Pohnul se žel-

Biebla uložené v Literárním archívu Památníku národního písemnictví v Praze. LABYRINT, Praha 2001.

107 K. Biebl: *Cesta na Jávu. Cesta na Jávu/ S lodí jež dováží čaj a kávu/ Plancius*. K vydání připravil, edičními poznámkami opatřil a doslov napsal Jakub Sedláček. Fotografie pocházejí z pozůstalosti Konstantina Biebla uložené v Literárním archívu Památníku národního písemnictví v Praze. LABYRINT, Praha 2001, s. 7.

108 K. Biebl, cit. d., s. 71.

vami; pohnul se tygry; pohnul se manekýny; pohnul se bambusovými tyčemi a jinými bohy! Pohnul se obrovským bílým koněm, jenž rozdupává hlavy třešticího zástupu a nedbá pošlapaných ani umačkaných, jen když uhání jako karneval v Nizze. Pohnul se průvod, následován vozy plnými jídel a květin, vozy plnými ovoce, pečených kuřat i stoletých vajec. Pohnul se průvod ozářen hned raketami, hned zase ztracen v mlze a kouři.¹⁰⁹

Bieblovy cestopisné fragmenty, řekli bychom víc lyrické než epické, útržkovité, juxta-pozičně kladené podněty hmotné i psychické, jsou významné prací se slovem, tedy gradacemi, metaforami a příměry, současně však ukazují v jistém smyslu lidskou celistvost vzpínajícího se básníka subjektu. Fragmentární cestopis začíná motivem selského hřbitova a končí motivem smrti spojené s džunglí a jejím mystériem: „Míjíme v září reflektorů dlouhící se arabesky prchajících hadů, z nichž někteří, ti silnější a větší, zaujali bojovný postoj titánů a hynuli v nerovném zápase. Zmírajíce s jedem nenávisti na jazyku, hynuli stejně jako ty mozky klidně rozvalených žab, tupě drcených jako štěrka na silnici, tím autem stále stoupajícím; a jedeme...kam? To nedá se ani domyslit na této moderní dálnici, ztracené v džungli, kde se vám teprve objevil smysl tak často básníky zneužívaných superlativů, na svahu činorodé sopky, nabobtnalé hrůzou svých strašlivých kvasnic, jež rostou a rostou, až je z toho nejkrásnější báseň – ale pro ty, kteří jsou odtud nejméně dvacet mil; jedeme v živém dešti, v tom šarlatovém dešti létajících mravenců vylézajících z úst a očních důlků a strašlivých stromů, stromů-žebráků; a jedeme v živém dešti, v tom šarlatovém dešti létajících mravenců padajících z rukávníků podivných stromů-vdov, jdoucích nezadržitelně na hřbitov...“¹¹⁰

Jestliže Biebl se nechává poetisticky a místy již skoro surrealisticky osvěcovat novým prostředím, které již překračuje hranici smrti, moderní cestopis utilitárně spojený také s informacemi, tedy s původními aspekty, které investigativní cestopis původně měl, je méně umělecký, nicméně i on zachycuje moderní neklid a těkovost doby.

Na Slovensku jsou značně populární cestopisy Borise Filana, jakéhosi permanentního cestovatele dnešní doby, který vytváří své cestopisy jako variace na jedno téma, jako nekončící řetězce líčení spjatých s přemírou fotografií, v nichž se jakoby doprovodný text ztrácí. Moderní cestopis braný v podstatě také jako živá reklama je v zásadě útržkovitý, nedotažený, plný zámlk a nedokončených vjemů: to, co Biebl velmi dobře ve svém poetistickém opojení uhodl jako základ nového cestopisu, je tu realizováno až s brutální otevřeností: tedy drobné kapitolky, fragmentarita, heslovitost popisů, esemeskovitý styl,

109 K. Biebl. cit. d., s. 70.

110 K. Biebl, cit. d., s. 76–77.

v němž probleskují kontury popisovaných zemí.¹¹¹ Například takto vypadá úryvek z popisu slavného Stonehenge: „V školskej jedálni na nástenke sa objavil plagátik s ponukou na celodenný výlet do Stonehenge. Oznam, že vtedy a vtedy za tolko a za tolko a pod tým fotografia. Anglická trávnatá krajina a v strede do kruhu rozostavené brutálne otesané kamenné stĺpy. Nad nimi dramatické oblaky a zapadajúce slnko s vejáróm ostrých lúčov, ktoré sa trieštia o horný roh najvyššieho monolitu.“¹¹²

Jestliže cestopis byl dříve popisem cest za poznáním, dobýváním, lovem, kolonizací atd., ale také za získáním zkušeností (cesta do světa, Honza se vydává do světa, Wanderjahre jako léta učednická, mj. v Goethově Erziehungsromanu), dnešní cestopis dá spíše na tříšť vjemů, na útržkovitost, mozaiku, koláž, rychlou mobilizaci smyslů: v tom se moderní cestopis podobá dobře vytvořené reklamě, zejména ve svém úsilí o vizualizaci, o níž byla shora řeč, ale v jiné souvislosti.

Literatura, resp. texty již nejsou jedinou reflexí měnícího se světa a pohybujícího se člověka v něm: je to obraz, fotografie, rychlá zpráva o dojmu; rozklad kompaktního cestopisu, jak se projevoval v sentimentalistické literatuře 18. století, kdy byl pozadím pro citovou explozi, je nahrazen chaotickým vjemem, který má uspokojit lidské potřeby: je to však jinak u Biebla a jinak v cestopisu de facto neumělce B. Filana: tam je potřeba uspokojit především fantazii a dotknout se smrti, zde jde především o vytvoření vjemové sítě, kontextovosti vjemu: proto vedle sebe stojí veselý školní autobus, který se blíží k ponurým kamenům Stonehenge; vše se prostupuje, nic není jednou provždy hierarchizováno: živé poznávání často stojí na vžitých představách, schématech, které známe z četby, ale které také jsou sugerovány médii: „Stonehenge patří do klasického repertoáru večných tajemstiev. Nazca, Machu Picchu, Yucatán – to sú Dänikenove zemiakové lupienky. Mňam – mňam. Odkedy vnímam svet, je repertoár tajemstiev klasický a nemení sa. Yeti, Lochneská príšera, Olgoj Chorchoj, Big Foot, kruhy v obilí, UFO a pre mňa aj Dawn-Jonesov index. Všetci bádatelia si dávajú veľmi dobrý pozor, aby ich náhodou neodhalili.“¹¹³

Cestování je dnes především velký byznys a velká medializace, vše je předmětem obchodu a sugescí: moderní cestopis se proto podobá více barevnému billboardu než krásné literatuře, ale i z těchto barvotiskových, ironických postřehů vzniká silný čtenářská dojem právě na základě oscilace mezi touhou po poznání a jejím neustálým zmarňováním v epoše informační revoluce, kdy vše je známo a vše lze někde najít, nejlépe na internetu. Novost a svěžest, jíž se zalykal K. Biebl ve svých cestovních postřezích z Jávy,

111 Viz např. Nový Tam Tam, Sumus, Bratislava 1995; Nočný tam tam. Ikar, Bratislava 2002 aj.

112 B. Filan: Nočný tam tam. IKAR, Bratislava 2002, s. 133.

113 B. Filan, cit. d., s. 133.

jsou tu nahrazeny ironickým odstupem od reklamních sloganů: vše je součástí velké hry, včetně záhad a tajemství. Starý cestopis koketující se smrtí, balancující na existenciálních hranách se boří do mediálního tlaku, z něhož nelze uniknout, pouze jej můžeme ozvláštnit lehkou ironií.

Cestování však přestalo být nebezpečné jen zdánlivě: ono riskování, onen útěk, ono zkoušení integrity osobnosti tváří v tvář šokujícím skutečnostem jiných prostorů je nahrazeno úderem unifikovaného, globálního světa, jeho konfekčností, která i vzrušující tajemství učiní součástí velké iluze, na niž lze reagovat humorem, satirou, ironií a sebeiironií: bezmoc a vědomí vlastní malosti, jak je nastoloval tradiční cestopis, tedy zůstává, ale tkví spíše v automatismu vztahů člověka a světa; v nich nás však může znovu očekávat jedno velké a možná i tragické ozvláštnění, jako čekalo na konci 30. let 20. století Karla Čapka líčícího na počátku 20. let idylu staré, dobré Anglie: fakt, že tento svět přeměněný v sítě indoktrinovaných schémat vlastně vůbec neznáme. To však již bude jiný cestopis, který obnoví cestu jako permanentní pokus o překonání odcizení a obnovu lidské integrity.

[Částečně jako *Cestopis jako faktor dynamizace, pohybu poetiky a žánrových systémů*. In: *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, sv. I. (spoluautor Libor Pavera). Istenis, Brno 2003, s. 70–79].

D. Problém narativní básně

Romantismus je složitý jev vznikající jako princip tvorby na samém jejím úsvitu: vyjadřuje antropologickou dominantu individuálního a skupinového, případně národního sebeprosazování a hledání nových prostředků navzdory nebo proti prostředí, které člověka obklopuje; zatímco realismus vychází spíše ze schopnosti adaptace jedince, romantismus hledá jiné způsoby homeostázy tím, že k existujícímu prostředí vytváří své vlastní jako oponující. Sebereflexe romantismu však přichází mnohem později, definitivně na sklonku 18. století, kdy romantismus (odvozeno od slova „roman“, tedy „jako v románu“) sama sebe definuje, delimituje se proti klasicismu a hledá své kořeny v provensálské trubadúrské lyrice. Můžeme tedy romantismus označit za ponornou řeku procházející literární tvorbou v podstatě od jejího počátku, současně však jako historicky se reflektující útvar existující kompaktně od sklonku 18. do poloviny 19. století, transcendingící pak dál do svých různých podob, které bývají označovány jako novoromantismus, moderna apod. Romantismus je – stejně jako jiné podobné jevy – manifestací antropologické dominanty, tedy člověka, ale současně nemůže existovat mimo jím vytvořené umělecké dílo v jeho žánrové podobě, které už existuje mimo člověka, do něhož člověk jako autor, čtenář nebo kultivovaný a reflektující čtenář, resp. kritik může pouze vstoupit. Jako literární vědci bychom měli vycházet primárně z literatury, nikoli jen z aplikace antropologické dominanty na literaturu; studium uměleckých, např. žánrových transformací je tedy pro nás podstatným pramenem studia romantismu v literatuře. Jiná věc je, když definici romantismu rozšíříme na celé umění, na kulturu a na životní styl a postoj: zde pak musíme studovat také různé prameny mimoumělecké.

Naše zamyšlení vychází z okruhu romantických literárních žánrových transformací, které jsou základním rysem přestavby žánrového systému na sklonku 18. a na počátku 19. století: nové žánry vznikají jako výsledek tvarování a posunů starých žánrů. Příkladem mohou být tři žánry, které v jisté podobě existovaly již předtím, ale v romantismu nabyly nových kvalit. Jedním z nich je óda, původně píseň (řec. oidiá), forma meditativní lyriky vyznačující se oslavným traktováním tématu. Za romantismu se posouvá především předmět ódy a také její tvar ve smyslu romantických znaků, jako jsou odmítnutí reality, filozofický idealismus, revolucionářství nebo různé druhy útěku od prezentní skutečnosti (do minulosti, exotiky, přírody nebo na venkov, k prostému lidu, ke kořenům národního bytí, do mytologie nebo do vlastního nitra), transcendentní tendence, vyostřený individualismus, romantická ironie, démonismus ve smyslu přestavby světa podle názoru jedince, vidění reality v nesmiřitelných protikladech. V případě romantické

ódy jako oslavy hojnosti, nadbytku určitého jevu a jeho vlastností je předmětem zbožňování již nikoli oficiální, tedy hierarchicky normovaný jedinec (panovník, rytíř apod.), ale např. přírodní jevy (viz Shelleyho Ódu na západní vítr) nebo lidské fenomény, jako jsou láska, humanita aj.

Jiným příkladem může být přestavba eposu na lyricko-epickou báseň zvanou též byronská povídka, narativní báseň nebo v Rusku poéma (tento pojem se pak rozšířil na slovenské země a dále prostřednictvím světové rusistiky; lat. „poema“ neznamenaá původně nic jiného než báseň).

V případě románu dochází za romantismu k jeho psychologizaci, individualizaci a k transformaci na tzv. konfesní (konfesionální), tj. zpovědní román monologického typu (A. de Musset, B. Constant): právě M. J. Lermontov narativní strukturou *Hrdiny naší doby* tuto monologičnost výrazně narušil.

Zůstaňme u jednoho z uvedených tří případů, a to narativní básně (poémy, byronské povídky, lyrickoepické básně). Vycházíme z toho, že žánrový půdorys tohoto typu tvorby vzniká ve starověku v podobě eposu, v podstatě rozvinutého příběhu líčícího většinou významné události v životě lidských společenství. Epos (z řec. epos = slovo, řeč) je rozsáhlá epická (dějová) básnická skladba s rozsáhlými epizodickými digresemi (odbočkami) a ustálenými básnickými prostředky (figurami) líčící s jistým odstupem a nadhledem dobrodružné děje zachycující jedince i masy lidí. „Obsahem eposu je celek určitého světa, v němž se děje jisté individuální jednání.“ (Hegel). Pramenem eposu je (Hegel mluví často o *epopeji* – něm. Epopöe; tento pojem však získal později další významy) *mýtus*, na jehož pozadí a v jehož rámci probíhají individuální lidské děje nebo se v nich vypráví, co člověk zažil. Takto je koncipována již sumerská skladba (epos o Gilgamešovi, 3. tisíciletí př. n. l.) i známé homérské eposy *Ílias* a *Odysseia* (8. stol. př. n. l.). Pravděpodobně o něco mladší jsou eposy indické (ačkoli jejich skutečné slovesné stáří neznáme) Mahábháráta (Velké vyprávění o Bhárátovcích, 5. stol. př. n. l. – 4. stol. n. l., obsahuje na 200 000 veršů) a Rámájana (Rámovo putování, 2. stol. n. l.).

Homérské eposy, z nichž se odvozuje podstatná část evropské básnické a kulturní tradice, jsou rozděleny na 24 zpěvů (330–900 daktylských hexametrů). *Ílias* má celkem 16 000 veršů a *Odysseia* 12 000. Původním jazykem je iónština s aiolskými prvky. *Ílias* líčí desetileté obléhání Ílionu (Tróje) Achájci, kteří se tak mstili za únos ženy spartského krále Meneláa Heleny, již se zmocnil syn spartského krále Paris. *Ílias* nepopisuje celý průběh války, nýbrž pouze důležité epizody. Začíná částí Achilleův hněv, v níž se líčí rozhořčení řeckého reka, jehož urazil velitel Agamemnon, a končí smrtí Trójana Hektora. *Odysseia* vypráví o putování ithackého krále Odyssea (autora nápadu s koněm, který způsobil pád Tróje). Desetileté bloudění po moři je současně skutečným i mytickým

cestopisem i obrazem životní dráhy člověka, který s vynaložením veškerého důmyslu, kombinačních schopností a inteligence vzdoruje protivenstvím. Poetika eposu je založena na ustálených epitetech, která jsou se svými substantivy neoddělitelně spjata (Rychlonohý Achilleus, sovooká Athéna, růžovoprstá Jitřenka). Častá recitace rapsódy (pěvci) způsobila textové změny, takže se tvrdí, že Peisistratos v 6. stol. př. n. l. jmenoval komisi, která měla provést expurgaci (pročištění) textu.

Pozdější eposy, například líčení cest trójského reka Aenea v Aeneidě (1. stol. př. n. l.) od římského básníka Publia Vergilia Marra, se nepokládá za pravý epos, neboť ten byl svým původem spjat ještě s mytickou dobou, a měl tedy celistvý (totální) charakter. Počínaje římskou dobou jde o imitaci; ta pokračuje v raněstředověkých epických skladbách Germánů, v *ságách* (Beowulf, vztahuje se k 6. stol., literárně zpracován v 8.–9. stol., Edda starší, rukopis ze 13. stol., Edda mladší, 1222–1225, Píseň o Niebelunzích, 13. stol.) založených na aliteracním verši. Někteří literární historici naopak tvrdí, že je lze pokládat za skutečné eposy, neboť epos je vždy spojen s formováním národního společenství; takovou funkci mají např. i *byliny* u východních Slovanů nebo *junácké písně* u jižních Slovanů.

Eposy spjaté s dvorským a rytířským prostředím se od národního eposu značně liší: podávají cizí látky (z minulosti – např. z keltského období – nebo látky orientální) a obhajují model rytířské etikety a křesťanské víry. V tomto bodě se protínají kořeny *románu* a látkové vyústění *eposu*. Renesanční epos má – podobně jako rytířský a dvorský epos – reminiscenční, historický ráz (Lodovico Ariosto: Zuřivý Roland, 1516–1532, Torquato Tasso: Osvobozený Jeruzalém, 1574–1575). Zvláštní vývojovou linii vytváří epos duchovní mající kořeny v Dantově Božské komedii (počátek 14. stol.) – na ni pak navazuje zejména Miltonův Ztracený ráj a Ráj znovu nabytý, 1667 a 1671). Po mezidobí idylického eposu (Friedrich Klopstock: Messias, 20 zpěvů, 1748–1773), který se v 19. století vrací v podobě narativní (výpravné) básně (Svatopluk Čech: Ve stínu lípy, 1879), následuje barokní a osvícensko-klasicistické parodování eposu, heroikomika, travestie a burleskní epos vycházející z řeckých parodií Íliady (Batrachomyomachia, Válka žab a myší, Žabomyší válka, 6.–5. stol. př. n. l., obsahuje 303 hexametry), např. Scarronova travestie Aeneidy (Vergilius naruby, 1648–1652) nebo Popeova Uloupená kadeř (1712); k nim se řadí i ukrajinská Enejida (Aeneida) Ivana Kotljarevského.

Epos se po nějakou dobu (v podstatě od středověku, v náznacích i dříve) vývojově prolínal s románem, který pod různými názvy a v různých podobách vytvářel eposu tu opozici, tu se s ním spojoval, kontaminoval. Román v moderní době, v podstatě od 17. století postupně nahrazoval epos v jeho globální funkci – epos se ocital na okraji, přežíval v podobě didaktické básně (Popeův *Windsor Forest*); vzniká pak potřeba hlubší

delimitace eposu od románu, resp. oslabení jeho epické dominanty – tak se v žánrovém podloží jako důsledek změny funkce, resp. vytváření nového volného funkčního místa v žánrovém systému, vytvářejí předpoklady k vzniku nového žánru. Bránou byla poetika sentimentalismu, konkrétně rozvoj lyrických digresí, které se poprvé naplno projevily v díle L. Sterna: román, resp. travestie klasického románu, tak zdánlivě paradoxně působil na proměnu eposu v lyricko-epickou narativní báseň.

Pro slovanské literatury je důležité zachování značné dávky epičnosti pramenící z folklóru a určitých rysů didaktičnosti, které jí pak umožňují přecházet k jiným poetikám, např. realistické. Klíčový význam tu má experiment s narativní básní u Puškina, zejména v Cikánech a v Evženu Oněginovi (přechod k pseudorománové struktuře).

Již v lůně Puškinova romantismu bylo skryto složité vidění skutečnosti, vidění konfliktů, objevování odvrácených stran lidských činů. Puškin byl již rokem svého narození dítětem 18. století, které v Rusku de facto pokračovalo ještě celou třetinu století následujícího, i když s otřesy. Století, v němž se udál úspěšný boj amerických kolonií za nezávislost a uskutečnila se Velká revoluce ve Francii, následné monarchistické intervence a Napoleonova expanze, zasahovalo do dalšího dění svým klasicisticko-osvícenským přesvědčením o klíčové úloze vzdělávání a vírou v možnost postupného zdokonalování společnosti, pokud destruuje feudální systém a jeho skupinová privilegia. Peripetie Francouzské revoluce, rané americké demokracie a zejména napoleonské války však ukázaly liberálně osvícenské ideje také z druhé, méně příznivé strany: úsilí o svobodu vedlo k diktatuře, k potlačování svobody jedince a celých národů. To se zejména projevilo při Napoleonově ruské invazi – v roce 1812 bylo Puškinovi třináct let a patřil tedy zčásti ke generaci Vlastenecké války: schopnost tento zážitek vnímat dělila generace; někdy stačí rok či dva, aby vznikla nová generace s odlišnou percepcí, cítěním a prožíváním světa. Lermontov narozený roku 1814 patřil již spíše k mezigeneraci, která nezažila něco velmi podstatného: v době Napoleonova tažení ještě nežil, když byli poraženi děkabristé, bylo mu jedenáct let. Odlišnost obou básnických typů je dána nejen psychickým ustrojením, jak o něm psala Marina Cvetajevová kladoucí proti sobě přímo Puškina a Lermontova (jeden se básníkem stává, druhý se jím jako už hotový rodí), ale také generačním zážitkem a generační zkušeností. Osvícensko-klasicistická indoktrinace, jíž Puškin podléhal, ale s níž také soupeřil, se právě skrze něho dostává hluboko do 19. století: simultánní uchvácení romantismem a skeptické vědomí jeho odvrácené strany zopakuje po Puškinovi snad nejvýrazněji ještě Ivan Gončarov. Puškin jako most propojující 18. a 19. století, klasicismus a romantismus, je současně reflexí jeho hledání mezi Ruskem starým a novým, evropeizovaným, vztahu Ruska a Evropy. V tom se měl možnost opřít nejen o Karamzina, ale také o P. J. Čaadajeva, který podnikl cestu podobnou

Karamzinově ve 20. letech 19. století a vrátil se až po porážce děkabristů. Na jedné straně je to vědomí ruské malosti a nicotnosti: takto mluví Čaadajev o ruských dějinách a ruské společnosti a Puškin o ruské literatuře – stejně jako později Bělinskij v *Literárním snění*, totiž v tom smyslu, že v Rusku žádná literatura není, a to právě v době, kdy ještě žil Puškin, jemuž „zuřivý Vissarion“ věnoval své nejlepší stati. Tento kulturní masochismus ve vztahu k Rusku má však i další známou vlastnost: hrdost na lid, národ, minulost, kulturu – často jsou tyto polohy spojené s výzvami k svébytnosti a vlastnímu hlasu. Puškin stejně jako Čaadajev nepřestal hledat pro Rusko místo v Evropě, ale také pátral po lepším politickém uspořádání – šok z roku 1825 s sebou nesl i přemíru loajality, kterou Puškin prokázal vypracováním eseje o vzdělávání. Třicátá léta byla pro Puškina dobou zastavení a přehodnocování: básník už viděl věci složitěji a složitěji viděl i otázku nevolnictví – už nikoli jako osvícensko-romantické gesto panovníka – křížová cesta ruské rolnické reformy z roku 1861 mu dala v mnohém za pravdu. Začal si být také více vědom složitostí vládnutí v obrovském ruském kolosu, za jehož podstatný rys pokládal jeho přítel Čaadajev právě geografický faktor. Hledání a volba charakterizují i jeho kritický postoj k americké demokracii. Při studiu Pugačovova povstání si ověřil rozporuplnost dějinných kroků a schematičnost jednoznačných řešení, ať již romantických a vzbouřeckých, nebo konzervativně doktrinářských, a uvědomil si otřes, kterým toto povstání pro říši bylo.

Jestliže Puškinovu pozici definujeme slovem kontinuita, nemůžeme pominout, že udržování následnosti a propojenosti vyžaduje značnou energii – úsilí o kontinuitu je vždy spojeno s tvořivostí a konstruktivností. Puškin hledal spojnice různých proudů, jejich vzájemné zrcadlení, reflexi tak, jako zrcadlově konstruuje kompozici *Evžena Oněgina*. Kontinuita však neznamená idylický souhlas, ale právě hledání, spor a schopnost komplementarity: to vyžaduje silnou a pracovitou osobnost vybavenou kritičností, racionalitou a skepsí, z nichž teprve vyvozuje etiku. Evžen Oněgin mohl být pochopen jako amorfní, chaotická směs, jako literární všehochuť, ale také jako „work in progress“, v němž spojování proudů směřuje k syntéze, k scelování útržků světa, nikoli k harmonii, ale k harmonizaci, k níž se musí dospět volným úsilím. Schopnost vidět odvrácené strany jevů, směrů a mód, vše poměřovat neúplatnou racionalitou je dědictvím 18. století, které Puškin vrchovatě uplatnil: Napoleon je velkým likvidátorem zpuchřelých monarchií, ale také zakladatelem nového zotročení, Petr Veliký je tvůrcem nové metropole, z níž začal prorážet okna do Evropy, ale také nepřímou ničitelem života malého ruského člověka, Aleko z Cikánů je stoupencem bezbřehé svobody, který vraždí, Pugačov je romantický hrdina, ale také tyran a masový vrah, Oněgin je lehkomyšlný dandy, necitelný a chladný mladý muž, který ponižuje zamilovanou dívku, ale také zmoudřelý a zklamaný člověk,

který se k citu propracoval příliš pozdě. Vývojovost, procesualnost obvykle demonstrována na linii životní dráhy je hlavním rysem Puškinovy osobnosti. S tím je spojena i dynamizace literární komunikace: Evžen Oněgin je románový básnický seriál 19. století, jehož součástí je autor i čtenář, kteří zrají spolu s jeho tvarem.

Vedle zastánce třetího stavu a kultivátora jeho poetiky, jakým byl Puškinův antipód Fadděj Bulgarin líčící všední den ruského statkáře nebo vyvržence se snahou udržet Ruskou říši jako volnou strukturu vhodnou pro různé národy, tedy i pro Poláky, k nimž Bulgarin svým původem patřil, je tu tedy realismus opírající se o klasicistické modely a deroucí se skrze romantismus, řekl bych „pasírovaný“ skrze dobovou romantickou poetiku, jak jej nacházíme u Puškina poprvé v jeho poémě, tedy byronské povídce či lyrickoepické básni *Cikáni* (Cygany) z roku 1824. Kompromitace ideálu bezchybného romantického hrdiny prosazujícího vlastní svobodu se tu zvrací v svůj protiklad, tedy v člověka, který svými idejemi škodí konkrétním lidem a přináší jim neštěstí. Jakási pynsentovská interstatualita, o níž proslulý anglický bohemista Robert Pynsent mluví v souvislosti s českou dekadencí, se vytváří na podloží romantického žánru, takže básně se tradičně řadí k tzv. psychologickému romantismu.

V dalších básních i prózách Puškin toto mezistavové, interstatuální, procesové zaujetí prohlubuje; každá událost má svůj stín, své pokračování, svou historii: právě posilující se diachroničnost, historičnost Puškinova díla vrcholící v jeho úsilí stát se historiografem – stejně jako Karamzin nebo Gogol, který v Petrohradě přednášel světové dějiny – je známkou této procesovosti vidění světa. V historických poémách *Poltava* a *Měděný jezdec* je tato realističnost ve smyslu věčnosti vidění odvrácené strany dějů již velmi markantní, stejně jako v jeho vztahu k historii a jejím paradoxům. V recenzi na Paměti Johna Tannera napadá odvrácené strany americké demokracie a v Historii Pugačova vidí reálnou hrozbu konsistentnosti říše.

Lze tedy říci, že vznik byronské povídky čili narativní básně byl u Puškina spojen s dalším vývojem k románovosti jako směřování k věčnosti, interstatualitě a globálnímu, totálnímu vidění světa. Ostatně příběhovost, tedy v zásadě epičnost, posiluje úlohu poémy (narativní básně) i v období realismu: poematičnost je u kořenů Gogolova románu *Mrtvé duše*, tak ji ostatně Gogol nazývá: spojování příběhovosti a lyrické digresivnosti celou strukturu původního eposu dynamizovalo a uvolňovalo jeho strukturu; ostatně tato uvolněnost, úvahovost, Puškinův „volný“, tedy svobodný román jsou synonyma pro podstatné rysy romantismu.

Pro Lermontova a Máchu má již narativní povídka jiné jádro: nejde pouze o spojování volné, lyrické kontempletivnosti s příběhem, ale o vyjádření drsnějšího, existenciálního životního pocitu: Lermontov k němu spěje skrze filozofičnost a různé odrůdy

náboženského myšlení (panteismus, fragmenty gnóse), Mácha v Máji cestou zniterňovaného básnického výrazu prostřednictvím tropů, zejména oxymora a metafory, jejíž výstavba nemá v dobové české a evropské poezii obdoby: oblaka jako „ramena objímající zemi“, „hvězdy rozplynuté“, „stíny modra nebe“, „truchlenci“; dětinství, tedy dětství, jako řetězec oxymor tvoří jednu velkou metaforu k tomu, co se již nikdy nevrátí (elegicko-idylická struktura), tedy k problému nevrátlosti času.

Když pomineme historizující narativní síť, např. v české poezii u Svatopluka Čecha (Čerkes, 1875, Evropa, 1878, Václav z Michalovic, 1880, Dagmar, 1884, cyklus Ve stínu lípy, 1779, Hanuman, 1884) přímo „infikované“ ruským romantismem, ale v leccems se vracející k *biedermeierovskému* sentimentalismu, zjišťujeme, že ani 20. století nezůstalo ke vzniku narativní básně období romantismu hluché. Kromě přímého zasažení Puškinovým románem Evžen Oněgin v díle jeho českého překladatele Josef Hory *Jan Houslista* (1939), najdeme prvky romantické narativní básně také v ranějším Holanovi (*První testament*, 1940, *Terežka Planetová*, 1943, *Cesta mraku*, 1945, *Vltava v roce 1946*, *Rudoarmeji*, 1945, *Dokument*, 1949) s tím, že příběh je pouze fragmentární a lyričnost a úvahovost je naopak posilována. Mnohem výraznější je poematičnost ruské literatury, kde se vyvíjí ve velkém kvantu skladeb po celé 20. století, textů, které v podstatě vycházejí z romantické, digresivní fraktury spojující literární umění s hudbou, architekturou a výtvarným uměním (Vladimir Majakovskij, Velimir Chlebnikov, Anna Achmatovová, Marina Cvetajevová, Nikolaj Asejev, Andrej Vozněsenski, Jevgenij Jevtušenko, Bella Achmadullinová aj.): ta umožňuje integrovat nové prvky, např. mytologické, scientistní, písňové apod. Z tohoto hlediska je romantická struktura narativní básně stále přítomna i v nejnovějších vrstvách současné literatury.

[Viz naši studii *Problém narativní básně*. In: *Slovanský romantismus – esteticko-genologických kategorií*. Banská Bystrica 2003, s. 26–36].

Literatura

- Boldinskaja osen' Stichotvorenija, poemy, malen'kije tragedii, povesti, skazki, pis'ma, kritičeskije stat'ji, napisannyje A. S. Puškinym v sele Boldine Lukojanovskogo ujezda Nižegorodskoj gubernii osen'ju 1830. Sostavitel' N. V. Kolosova. Soprovoditel'nyj tekst V. I. Porudominskogo i N. J. Ejdel'mana. Moskva 1974.
- Cvetajevová, M.: Vyznání na dálku. Votobia, Praha 1997.
- Družnikov, J.: Uznik Rossii. Po sledam neizvestnogo Puškina. Roman-issledovanije. Tri-logija. Moskva 2003.
- Freeborn, R.: The Rise of the Russian Novel: Studies in the Russian Novel from Eugene Onegin to War and Peace. Cambridge University Press 1973.
- Klimowicz, T.: Obywatele Arkadii. Łosy pisarzy rosyjskich. Wrocław 1994.
- Kosík, K.: Událost. Pražské jaro 1968. Salon, literární příloha Práva, 31. 12. 1998, s. 1 a 3.
- Kožinov, V.: K sociologii ruskoy literatury XVIII – XIX vekov (K probleme literaturnych napravlenij). In: Literatura i sociologija. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1977, s. 137–177.
- Krejčí, K.: Heroikomika v básnictví Slovanů. Praha 1964.
- Lotman, J.: Puškin. Praha 1987.
- Lotman, J.: Roman A. S. Puškina „Jevgenij Onegin“. Kommentarij. Posobije dlja učitelja. Leningrad 1980.
- Mathauser Z.: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Brno 1988.
- Mathauserová, S.: Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury. Praha 1986.
- Müller, B.: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. München 1978.
- Narrative of the Captivity and Adventures of John Tanner during Thirty Years Residence among the Indians in the Interior of North America. Prepared for the press by Edwin James, M. D. G. and C. H. Carvill, 108 Broadway, New York 1830.
- Orlov, P. A.: Russkij sentimentalizm. Moskva 1977.
- Osemnásťe storočie v ruskej literatúre. Zodpovedný red. Oľga Kovačičová. Bratislava 1996.
- Pospíšil, I.: Fadděj Bulgarin jako literární inspirátor. In: Biele miesta II. Univerzita Konštantína Filozófa, Nitra 1998, s. 29–49.
- Pospíšil, I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno 1995.
- Pospíšil, I.: Genologie a proměny literatury. Brno 1998.
- Pospíšil, I.: Na výspě Evropy. Skici a meditace k 200. výročí narození A. S. Puškina. Brno 1999.

- Pospíšil, I.: Postmodernistický romantismus Oxany Zabužko v románu Terénní průzkum ukrajinského sexu. In: Slovanský romantismus – Poetika romantična v slovan-
ských literaturách. Banská Bystrica 2002, s. 127–137.
- Pospíšil, I.: Problém autorského typu: Fadděj Bulgarin. Slavica Slovaca 1988, 4,
s. 366–384.
- Pospíšil, I.: Puškinův „John Tanner“. Československá rusistika 1986, č. 3, s. 106–111.
- Pospíšil, I.: Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století. Brno 1998.
- Pospíšil, I.: The Early Anglo-American Reflections in Russian Literature. Germanoslavi-
ca 1996, Nr. 1 (VIII), s. 67–75.
- Puškin – Issledovanija i materialy. Moskva – Leningrad 1982.
- Puškin, A. S.: Sobranije sočinenij v 10 tomach, t. 5, Moskva 1975, t. 6, Moskva 1976,
t. 7, Moskva 1976.
- Rossija i SŠA: formy literaturnogo dialoga. Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj uni-
versitet, Ohio State University. Moskva 2000.
- Rothe, H.: N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Bad
Homburg, Berlin und Zürich 1968.
- Sipovskij, V. V.: Očerki istorii ruskogo romana I–II. Sankt-Peterburg 1909–1910.
- Städtke, K.: O družeskoj perepiske v kružke N. V. Stankeviča, in: Semiosis, University of
Michigan 1984.
- Veselovskij, A. N.: Iz istorii romana i povesti I.–II. Sankt-Peterburg 1886–1888.
- Veselovskij, A. N.: Historická poetika. Bratislava 1992.