

MIROSLAVU DROZDOVI

A

JIŘÍMU HONZÍKOVÍ

K ŠEDESÁTINÁM

Sborník

Praha 1984

Jiří Franěk

DVA OSUDY, LIDSKÉ I VĚDECKÉ

/M. Drozdovi a J. Honzíkovi k šedesátinám/

Generace, která v osmdesátých letech překračuje v Čechách svou šedesátku, je sama nejvlastnějším tvůrcem i obětí své doby.

Z dřívější katedry rusistiky Karlovy univerzity se letos dožívají tohoto jubilea dva z nejvýznamnějších jejích členů.

Některá fakta je až překvapivě spojují: Samozřejmě, že rané dětství po první světové válce, kdy republika žila opojena vítězstvím a svobodou, i jinošství ve stínu Hitlerova nástupu v sousedním Německu. A mladý věk za války, poznamenaný odbojem, osobním či v rodině, koncentračními tábory, smrtí... Nadšený vstup do strany a plná politická angažovanost v budovatelském díle současně s neúpornou prací odbornou. Postupné vystřízlivění, hledání národních, psychických a filozofických kořenů, a nakonec nová angažovanost v pokusu o nápravu společnosti. V přítomnosti dvojkolejný život, zaměstnání mimo obor a úspěšný zápas o vědeckou seberealizaci i dovršení vlastní odborné práce. Z této dvojice je ve světě známější Miroslav Drozda. Narodil se 1. října 1924 v Suchdole nad Lužnicí v lesnické rodině. Otec byl vlastenecký Čech, i když, což je tak příznačné pro poměry této země, jeho matka, tedy oslavencova babička, byla Němka s typicky českým jménem. Za první světové války vstoupil otec do legií, postavivších se se zbraní v ruce proti Rakousku-Uhersku, za druhé světové války byl jako účastník odboje zatčen gestapem a zemřel v koncentračním táboře v den osvobození. Jeho syn prodělával s otcem, překládaným z jedné lesní správy na

druhou, anabázi po celé republice, poznal nejvýchodnější kouty své země, její průmyslový střed i česko-německé pohraničí. Studoval na čtyřech gymnáziích, ale maturitu jeho ročníku Němci zakázali a do konečné porážky fašismu pracoval jako dělník. Po ukončení války vedla jeho cesta s určitými oklikami do komunistické strany, kde posléze zastával střední postavení v orgánu vysokých škol, v 60. letech se začal zasazovat o demokratizaci, a v roce 1970 musel ze strany odejít.

Hned po válce vstoupil na filozofickou fakultu a po krátkém zaváhání se rozhodl pro studium češtiny a ruštiny. Studia ukončil za tři roky využiv poválečné možnosti zkrácení absolutoria, v roce 1950 složil doktorát. Největší a nejplodnější vliv na něho měli profesori Bohumil Mathesius, Bohuslav Havránek, Vladimír Šmilauer a Jan Mukařovský.

Drozdova odborná cesta byla přímá a strmá. Už v roce 1948 se stává asistentem profesora Bohumila Mathesia, který osobně utvářel a hnětl celou tuto generaci, zdaleka ne jen slavisty. A hned v té době se oženil. Vzal si dívku, jejíž otec byl legionář i účastník odboje za druhé světové války. Manželství to je šťastné i harmonické. Syn vystudoval techniku, dcera nebyla přijata na filozofickou fakultu, ani na jinou vysokou školu. Své kvality i nadání prokazuje jako překladatelka a lektorka i ve svém zaměstnání v literárním muzeu.

Drozda se brzy stává vedoucím asistentem Slovanského semináře a tajemníkem zřízené katedry rusistiky. Od roku 1951 byl vědeckým aspirantem, v roce 1954 se stal opět odborným asistentem a rok na to získal titul kandidát věd /CSc/. V roce 1956 se stal docentem a 1962 doktorem věd /DrSc/. 1. 8. 1964 byl jmenován řádným profesorem ruské a sovětské literatury, když už

1. 7. 1960 se stal vedoucím katedry, jímž zůstal do 31. 8. 1970. Po půlroce nejistot byl 1. února 1972 propuštěn z fakulty a 9. února nastoupil v stavebním projektovém ústavu jako dispečér, odkud odchází do penze. Po dobu své odborné kariéry nepoznal Drozda jiné pracoviště a jiné prostředí než svou "rodnou" filozofickou fakultu /což mělo své klady, ale jistě i své záporny/, ale je tím obdivuhodnější, že zbaven naráz tohoto světa, dovedl zakotvit velice úspěšně v oboru naprosto mu do té doby cizím, a navíc, nastavuje noci, neděle, svátky, dokáže pokračovat ve své odborné práci s mezinárodním ohlasem a úspěchem.

Jestliže nebyl Drozdův život, kromě dramatického zvratu na počátku sedmdesátých let, po válce nijak bouřlivý a bohatý na převratná dění, byl jeho vědecký vývoj bohatý a nikoliv bez zvratů. Vnějšíkově je až do oněch sedmdesátých let značen úspěchy a uznáním, promítnutým do nesčetných funkcí a členství v nejrůznějších orgánech: vedoucí katedry, proděkan, člen tří nakladatelských poradních orgánů, čtyř časopiseckých redakčních rad, vědeckých institucí, řídicího /tzv. uměnovědného/ kolegia Akademie věd, po jedno období člen ústředního výboru a častěji různých komisí ve Svazu spisovatelů, Lidové akademie atd. Tato úspěšnost se projevila i ve třech vyznamenáních udělených mu za jeho literární produkci v šedesátých letech. Je s podivem, jak všechno toto oslavenec dokázal stihnout, kolik schopností, talentu a nezměrné píce se zde projevilo. Vzniká ovšem otázka, byla-li tato mnohostrannost vždy jen kladem.

Drozdův "spoluoslavenec", přítel, spolubojovník a dlouhou dobu i jeho "podřízený", zůstal v akademické stupnici asistentem a v odborné rusistice byl dlouho opomíjený. Připojujeme-li jeho jméno k Drozdovu, není to přemrštěnost ani přecenění náhodných

souvislostí, ale manifestace hlubších sounáležitostí i určité obecnosti osudů.

Jiří Honzík se narodil 19. dubna 1924 na Košumberku u Luže ve východních Čechách v lékařské rodině. Otec prošel jako lékař první světovou válkou, stejně jako pozdější Honzíkův tchán, který navíc byl za druhé války přes sedm let vězněn v koncentračním táboře, přežil však, stal se univerzitním profesorem, byl politicky i mezinárodně činný, mimo jiné v mezinárodní organizaci bývalých politických vězňů fašismu. Rovněž Honzíkova žena Milena, rozená Bláhová, byla vězněna a nakonec prodělala válku jako partyzánska, následky válečných zranění si nese po celý život. I ona udělala značnou kariéru vystřídanou stejně velkým zklamáním - svůj život dvakrát zachytila beletristicky. Sám Honzík prošel /stejně jako Drozda/ s lékařskou rodinou nejrůznější cípy Čech včetně německého pohraničí. I Honzík se zúčastnil aktivně frotifašistického odboje - v té době byl ještě gymnazistou před maturitou - byl vězněn a jen o vlasek, díky svému mládí, unikl trestu smrti. Honzík prošel "jen" dvěma gymnázii, ani on neměl za války maturovat.

Honzík vstoupil do strany za války, po válce zastával relativně důležité a vysoké funkce, ale už v roce 1949 byl tvrdě potrestán za satirickou báseň na Vítězslava Nezvala. Později byl omilostněn, působil dokonce na stranické vysoké škole a načas byl redaktorem kulturní hlídky ústředního stranického listu Rudé právo, odkud však z vlastního rozhodnutí odešel jako asistent na filozofickou fakultu. V bouřlivé druhé polovině šedesátých let zůstal skepticky mimo hlavní dění, nicméně i on musel stranu opustit.

S Drozdou byli hned po válce kolegy, Honzík ukončil své studie doktorátem 1950. I on byl nejvíce ovlivněn Bohumilem Mathesiem, se kterým se sblížil dosti úzce i osobně.

Na rozdíl od Drozdy však prošel dvakrát za svůj život novinami, zkusil práci nakladatelskou, učil v severočeském pohraničí a na fakultě působil od roku 1953 s novinářskou přestávkou. I on byl z fakulty v roce 1973 propuštěn, na rozdíl od Drozdy směl a smí publikovat a bylo mu povoleno stát se překladatelem z povolání, což v jeho letech a v té době nebylo jednoduché.

I Honzík prošel mnoha odbornými funkcemi, jmenovitě v radách nakladatelských a časopiseckých, i když ne v té míře jako Drozda; zapsal se svou teoretickou, kulturní i organizační činností do historie překladatelství a jeho institucí v Československu.

Honzíka liší od Drozdy jedno - přes svou značnou publikační činnost po doktorské práci nepodal nikdy ani kandidátskou ani docentskou disertaci, respektive habilitaci. Bylo v tom kus furianství, anebo ne zcela jasná fobie, či přehnaná sebekritičnost? Či hrála zde roli i průkazná nepřítelů některých předem zaujatých akademických funkcionářů? Honzík totiž nikdy nedopsal přihlášenou kandidátskou disertaci o Turgeněvovi, kde o jeho kompetenci nemůže být sporu, ale také se nikdy vážně neuvažovalo o přijetí souboru jeho nesporně kvalitních studií. A tak jeden z nejvzdělanějších, nejnadanějších, nejpublikovanějších, veřejně nejčinnějších, a dodejme, bez nadsázky i jeden z nejbližnějších učitelů fakulty zůstal až do svého propuštění /odborným/ asistentem.

Jestliže Drozdovo dílo je celé vědecké, úzce specializované, rusistické, je v tomto aspektu Honzík jeho přímým proti-

kladem. Jeho dílo se štěpí alespoň do čtyř samostatných odvětví: je básník osobitého ražení, přední překladatel, vynikající kulturní žurnalista - a ne v neposlední řadě významný vědec. V tom navazuje v Čechách na tradici úctyhodnou, sahající až do dob najstarších, živou v minulém i tomto století. Právě největší zjevy naší literatury a kultury bývaly vždy alespoň dvojvalenční, častěji spíše vícevalenční: Čelakovský a Erben - básníci, překladatelé, vědci; Havlíček - politik, žurnalista, básník a překladatel; Vrchlický - básník, překladatel a univerzitní profesor; Masaryk - vědec, žurnalista, politik... až po Šaldu, Fischera a Honzíkova učitele Bohumila Mathesia.

Honzíkův a Drozdův život se vyznačují až překvapivými shodami, na nichž se dá demonstrovat obecnou platnost některých faktů, naproti tomu rozestup jejich díla je značný.

I když bohemistické činnosti Honzíkovi si v tomto sborníku všimá speciální studie, alespoň základní fakta zde uvedme.

Básník Honzík je veřejnosti téměř neznámý. Začal již jako šestnáctiletý, a jestliže neskončil ani ve své šedesátce, nejde jen o "mladistvé poblouznění". Uveřejnil několik veršů po časopisech, a spolu se třemi kolegy z gymnázia debutoval a zároveň ukončil svou básnickou činnost pro veřejnost sbírkou Jiskření, vydanou 1945 ve Vysokém Mýtě. V této sbírečce tiskne několik básní své válečné zkušenosti, hrůzy, naděje, ale i strašného stigmatu války: Za člověka se strašně stydím/ Do smrti stydět se nepřestanu. A zdá se, že přes všechny peripetie básníkovi tato mladistvá devíza zůstala. A snad ji rozšířil na všechno bytí: Po celý život jsem se vyptával, jak žít... Ano, jeho poezie je jedinou velkou meditací nad životem, se stálou při-

pomínkou nesmazatelných krvavých stop války /někdy jen jedinou větičkou/, stále víc a víc protkávaná vědomím bližícího se stáří a nedokončeného života, jeho marnosti, když za každým pozitivem stojí: "Jenže!"

Vždycky tu bylo něco důležitějšího

než ty a já:

nějaká lapálie,

nějaké školení,

nějaká Válka nebo Únor.

Ten panovačný neodbytný bůžek

Musím!

Vždycky tu bylo něco jiného.

A zatím uběhl

- jak voda mezi prsty -

život.

Honzík své verše netiskne, má k tomu dost a dobrých důvodů. Jen čas od času, a většinou k "jubilejním" příležitostem poskytne vybranému kruhu přátel pohled do své dílny. Ale básník to je. A považují téměř za jisté, že chvíle, kdy bude i oficiálně ověnčen básnickým laurem, přijde. Musí přijít.

Daleko širší a pochopitelně veřejnosti známější stopu zanechal jako žurnalista. Kulturní žurnalista v tom nejvlastnějším smyslu toho slova. Protože nejen proto, že psal o kultuře. Honzík dokonce debutoval jako "novinář" už v roce 1940 článkem ve skautském časopise Junák. Skutečný žurnalistický debut nastal pochopitelně až po válce. Honzík tiskne nejprve ve studentských časopisech, již roku 1946 proniká do celostátních deníků a téhož roku do Kulturní politiky, jejímž redaktorem se

stává na podzim 1948. Kulturní politika byla časopis E. F. Buriana, který v něm dovedl soustředit nadějně i zkušené žurnalisty a i za komplikovaných podmínek ubránit jej vždy přece jen jako časopis kulturní. Pro Honzika to byla nesporně žurnalistická škola. I když jeho názory zde byly ještě poněkud simplifikantní a jeho kritiky dobově jednostranné, jeho znalosti i vnitřní básnické ustrojení mu umožnily objevovat poezii a uměleckou hodnotu. V té době byl Honzík po výtce ještě bohemista. A na tomto poli mu nelze upřít kus odvahy, když kritizoval uznávanou autoritu - Nezvala /jeho sbírku Veliký orloj/. To asi bylo pravou příčinou jeho prvního stranického trestu, k němuž záminkou byla v opisech se šířící veršovaná satira na Nezvalovu poezii.

Honzík ovšem publikuje dál a úspěšně, a rychle se mu otvírají dveře redakcí prakticky všech významných deníků, časopisů i literárních revuí, z nichž jmenujme aspoň ty nejpřednější, Nový život /pozdější Plamen/, Světová literatura, Literární noviny /později Literární listy a Listy/, Kultura, Kulturní tvorba, Host do domu.

Brzo se stal renomovaným žurnalistou, a tak po určitých životních peripatiích se 1. února 1962 stává téměř na tři roky členem kulturní redakce Rudého práva. Rudé právo tohoto období bylo později kritizováno za liberalismus. Část členů redakce nemohla později setrvat ve straně.

Honzík při své žurnalistické činnosti sledoval českou tvorbu, hlavně současnou, stejně jako literaturu sovětskou. Reagoval, jak bylo tehdy zvykem, na nejrůznější jubilea a vyjadřoval se k některým "zásedním" otázkám literatury

Ve specifické stati tohoto sborníku bude připomenuta Honzíkova stať o básníku Skácelovi, nesporně jeden z Honzíkových žurnalistických výkonů nejosobitějších. Ale možná, že rozzený žurnalista se daleko víc projevoval v nesčetných glosách, poznámkách, zprávách, často jen několikařádkových, a jakkoliv sám o sobě tvrdí, že jeho sloh je až barokní, právě v nich ukazuje na svou schopnost být pregnantní a přesný, neboť jen tak je možno být stručný a srozumitelný. A v těchto glosách se nejvíc uplatnila Honzíkova všestrannost: nejsou jen o literatuře /a to české, ruské, sovětské, světové/, ale i o jiných druzích umění, například filmu, výtvarném umění, často o překládání a překladech, o jazykovědě, kulturních událostech, nakladatelském životě aj. Blízko k tomu mají jeho interviewy i literární a kulturní glosy z cest. Větší váhu ovšem mají pochopitelně jeho rozsáhlé a často "zásadní" články.

V nich - tak jako tehdy nikdo - se nedovedl a nemohl vysvléci ze své doby. Takže chtě nechtě se staví někdy na kazatelnu, aby zvěstoval znovu opakované moudrosti se vždy jistou radou: nesmíme přehnat ani čehý, ani hot! Chválí, co je třeba chválit, dokonce i Babajevského Rytíře zlaté hvězdy /Nový život 1951, 10/, který se brzy stal prototypem románu v duchu "kultu osobnosti". Jenže určující je pro Honzíkovu práci pravý opak: už na počátku šedesátých let si pozitivně všímá avantgardy /Rudé právo 24. 6. 1962/, jako jeden z prvních propaguje básníky typu Borise Sluckého /Literární noviny 1964, 48/, anebo tehdy ještě pořád sovětského autora Alexandra Solženicyna; a mohli bychom pokračovat, třeba o Kafkovi, kdy zdůrazňuje nutnost "vyrovnávat se po svém a chápat i s jevy opravdu obtížně

se poddávajícími výkladu, a přitom nám v mnohém velmi blízkými" /Rudé právo 24. 7. 1964/, anebo kolik zas udělal pro sovětskou literaturu, zvláště poezii, i dokonce těch středních kvalit /Ščipačov/, ale zvláště pro její vrcholy, ať je to Asejev, Chlebnikov, Jesenin, Majakovskij... anebo Pasternak, k němuž se vrací stále znovu a znovu a o němž neváhá - přes svou několikrát proklamovanou nechuť k básnickým a spisovatelským žebříčkům - vysloveně prohlásit, že je "asi největší a nejbylostnější lyrik nejen ve své generaci, ale v celé dosavadní ruské literatuře našeho století" /Literární noviny 6. 2. 1964/.

A v článku, který už je na přechodu k eseji či vědecké studii, nakonec opětným vyvoláním svého učitele Mathesia formuluje dost přesně asi daleko víc než jen své osobní stanovisko: "Koneckonců i síla a přitažlivost Bohumila Mathesia spočívaly do značné míry právě v tom, že své výklady ruské literatury předrevolučního i porevolučního období dovedl rozehrávat jako poutavou interakci mezi ruskou a českou zkušeností, že je - ač sám překladatel 'formalisty' Šklovského - pojímal jako zasvěcené prostředkování estetické informace o ruské skutečnosti českému čtenáři... Avšak základní cíl všech jeho formových i psychologických, sociálněhistorických i literárněhistorických analýz i paralel byl vlastně jediný: lidem jiného citového i myšlenkového skladu maximálně zpřístupnit rozlehlý a v lecčem i odlehlý sad zvaný ruská literatura" /Host do domu 1967, 11/.

Je pochopitelné, že Honzík věnoval mnoho místa překladatelství, ať článkům, zmínek, či posouzením překladu v recenzích. Překladatelství je jedna ze čtyř základních "profesí" Honzíkových.

Kdy začal Honzík překládat, snad ani nemá smyslu zjišťovat, časopisecky mu vycházejí první přeložené verše koncem čtyřicátých let a v roce 1954 vychází knižně výbor z Brjusova *Mé zemi* /Honzík je zde zároveň editorem/, kde poprvé představuje jako překladatel poezie v knižním celku. Na počátku let padesátých vycházejí mu tři přeložené prozaické knihy /jeden z těch titulů je odborný/; Honzík sám přiznává, že tehdy uvažoval poprvé o tom stát se překladatelem z povolání. Nicméně jeho angažovanost žurnalistická a vědecká jej od této práce odvedly, takže - nepočítáme-li příležitostné paběrky, vlastně někdy ne zcela nezajímavé - soustavně se k této práci vrací jako k nutné obživě až na samém konci šedesátých, respektive v sedmdesátých letech. Jako překladatel poezie se ve větší míře věnoval vlastně jen třem autorům, Ščipačovovi, Buričovi a Brjusovovi, z čehož nejvýznamnější jsou právě jeho překlady posledně jmenovaného autora. Ostatně Brjusovovi se věnoval i odborně. A z Brjusova vydal svůj počet v knize *Rozhraní hlubin* /Praha, Odeon 1982/, za kterou byl i vyznamenán. Honzík překládá tak, jak se o to snaží současná škola, jejíž normu a možná nedostižný vzor stanovil Emanuel Frynta: při maximální věrnosti přirozený a plynulý, básnický /!/ jazyk. Je to jistě otázka talentu, jistě otázka jazykových znalostí /synonymita/, ale ani bohem nadaný génius nevyhoví těmto požadavkům bez nekonečné dřiny, zkoušení, opravování. Honzík se s úspěchem snaží těmto maximalistickým požadavkům vyhovět. V poslední době odešel od současnosti až na přelom 18. a 19. století. Deset básní z Děržavina přeložil pro vysílání Českého rozhlasu a otiskl ve sborníku Miloslavu Jehličkovi k šedesátinám /Praha 1981/. Snaží se zde v lexiku

- v míře velmi střízlivé - navodit minulou dobu /libozvučný, pěj, sled, kmán apod./. Zdá se, že překládání veršů je pro Honzika víc radost a ukájení básnické ctižádosti než zdroj výdělku. Ten našel v překládání prózy, nicméně i zde si vybírá autory ne zcela všední, tak se věnoval romantické próze ruské /Odojevskij, Pavlov, Bestužev-Marlinskij/ a próze Pasternakově. Z jeho překladů Pasternaka mohly vyjít prakticky jen časopi-secké ukázky. Zvláštní kapitolu tvoří Honzíkovy překlady vědeckých děl. Už v padesátých letech /1953/ přeložil Jermilovo-va Gogola, v 70. letech Lichačova, Skaftymova, Lunačarského, Žirmunského a dva tituly z Bachtina. Je třeba souhrnu několika-rych schopností, aby člověk byl s to takovou prací vykonat, res-pektive vykonat ji dobře. Honzík, sám básník, umí zacházet s jazykem, sám vědec, chápe potřeby vědecké přesnosti i nutnost jednotnosti a důslednosti terminologie. A konečně má dost svě-domitosti i odborných znalostí, aby dovedl knihu doprovodit apa-rátem a rejstříky, i když se u nás přímo lavinovitě šíří móda v beletrii i ve vědě "holého textu" /podle mého soudu spíše však z lenosti než z "přesvědčení"/. Z Honzíkem přeložených knih je snad v dané chvíli nejaktuálnější Bachtin, a i když ter-minologicky byl také nesmírně náročný, asi překladatelsky nej-větším oříškem byl Žirmunskij. Zde byl zaangažován i překlada-tel poezie, Honzík sem přeložil ukázky z Puškina, Feta, Brjuso-va, Gautiera, Bloka, Kuzmina, Gumiljova. Jiné ukázky překladu musel přizpůsobit požadavkům textu. Několikrát stál před otáz-kou terminologickou, zda užít termínu ruského či českého /cho-rej x trochej/, jak se vyrovnat se skutečností, že sám Žirmun-skij - jde o práce z různých dob - není jednotný, jak překládat

termíny hononymické /stichosloženije/. Překladatel o tom říká: "Snahou překladu bylo tlumočit Žirmunského stati v maximálním souladu se současným stavem české literární vědy a jejího pojmového aparátu. Různé okolnosti praktického i zásadnějšího rázu, zejména rozdíly v tradicích české a ruské poetiky a ohled na individuální i dobově kontextovou specifičnost Žirmunského literárněteoretického myšlení však způsobily, že plná realizace tohoto záměru se ukázala značně iluzorní..., v zásadě jsme se v celé knize řídili dnešními běžnými českými uzancemi a odchýlovali se od nich pouze v těch - z logiky věcí však relativně četných - případech, kde by jejich mechanické zachování chtě nechtě znamenalo ruského autora zkreslovat a podsouvat mu hlediska a postoje, které nesdílel."*/ Honzíkovi je i tato práce podnětem k malé "ministudii" o problému překládání vědeckého díla.

Než přejdeme k vlastní vědecké práci Honzíkové, připomeneme ještě Honzíkovu dvacetiletou činnost učitelskou. Ta je nejtěž postžitelná, nicméně se zdá, že Honzíkovi přinášela nejvíc uspokojení, snad i proto, že víc než kdokoliv jiný cítil, že umí nalézt kontakt se svými posluchači, že právě vysokoškolským studentům je schopný něco dát a říci, a že - i za způsob svého podání, za vtip, i mimouniverzitní přátelské a lidské chování - je u studentů opravdu značně oblíben. Snad, a to se vlastně netýká jen Honzíka, dokonce jeho "spoluoslavence" Drozdy ve stejné míře a mnoha "oslavenců" minulých i budoucích, bude ještě příležitost požádat žáky, aby autenticky zaujali stanovisko ke svým učitelům.-----

*/ Viktor Maximovič Žirmunskij, Poetika a poezie, Odeon, Praha 1980, str. 536.

Od činnosti překladatelské a učitelské vede jakoby přímá cesta k činnosti editorské. Honzík i jako editor se stává výz-
namným zjevem naší současnosti. Už v padesátých letech připra-
vil výběry a výbory v oboru české literatury z Karla Tomana a
Boženy Benešové; dobově podmíněný sborník Dál nad námi plá rudá
vlajka čistá /1952/ je účelovou edicí svázanou s jeho vojenskou
službou. V téže době připravil z ruské literatury jen Brjusova,
k němuž se později vrátil /viz výše/, v sedmdesátých letech pak
postupně Čechova, Cvětajevovou, Samojlova, Puškina, Orlova, Li-
chačeva, Ťutčeva, Lermontova, Bestuževa-Marlinského, Lukonina,
Bloka. Některé edice - vesměs doplněné jeho průvodními studie-
mi - zasluhují zvláštní zmínky. Tak hned interní západoněmecký
výbor současné sovětské poezie Die sowjetrussische Poesie der
Gegenwart /Dortmund 1968/, seznamující západní Německo se sovět-
skou poezií z úhlu pro ně nezvyklého; Boris Pasternak, Konfese,
spolu s Drozdou připravený sborník, jehož zaměření říká už název,
který však pro "změnu nakladatelského profilu" nevyšel. Svazek
Osip Mandelštam, Verše /Odeon 1982/ je vlastně starý dluh a prv-
ní seznámení s autorem u nás - po několikanásobném odložení, je
to svazek Honzíkova výběru doprovazený jeho studií, což obojí
představuje maximum. Zdá se, že v tomto oboru je Honzíkův "mus-
terstück" Zlato v azuru, lyrika ruského symbolismu /Odeon, Pra-
ha 1980/. Knihu uspořádal dost netradičně, rozdělil ji na tři
oddíly, nastupujícího symbolismu, vrcholícího symbolismu a ustu-
pujícího symbolismu, vybral skutečně nejvýznamnější básně spolu
s některými "objevnými" /ač zde - ostatně to je samozřejmé - by
bylo možno nejvíc namítnout, např. ve výběru ze Solovjova/, do-
plnil u jednotlivých autorů základními statěmi, sám vybral ilu-
strační doprovod, napsal hutnou a poučnou studii, charakterizo-

val jednotlivé autory a doprovodil knihu rozsáhlou tabulkou uvádějící časové souvislosti. Snad jednoznačný úspěch /alespoň v odborných kruzích/ této knihy mu otevřel cestu k obdobné antologii celoevropské.

Honzík byl editorem i některých souborů, nejprve to bylo Dílo Boženy Benešové v nakladatelství Československý spisovatel /1955-1957/; k uvedení autorky do kontextu české literatury bylo třeba jisté dávky odvahy i diplomatického umu; pak následovalo reprezentativní šestisvazkové vydání Terezy Novákové /1956-1961/, až posléze se stává editorem desetisvazkových spisů svého "základního" autora, I. S. Turgeněva. Spisy začaly vycházet v roce 1955 a dodnes /!/ nejsou dokončeny, což ovšem není vinou jejich editora, který je připravuje víc než pečlivě, píše ke všem svazkům doslovy /které by samy už vydaly za kandidátskou práci!/, některé pořádá detailně, jiné komentuje.

I tam, kde není editorem, doprovází často cizí překlady svými doslovy nebo předmuvami. Jsou skoro vždy psány s neúprosnou vědeckou akribií, s dokumentací jako u akademických statí a s přísným vědomím odpovědnosti. Honzík jimi obsáhl celou ruskou literaturu. Pokusíme-li se, bez nároku na úplnost /a s vědomím, že se k některým autorům, jako Turgeněv, Gorkij, Tolstoj, vracel častěji/ jenom vyjmenovat ty, o nichž Honzík psal, jsme si vědomi, že jsme tím neřekli ještě nic; a přece: Puškin, Lermontov, Baratynskij, Gogol, Turgeněv, Tolstoj, Dostojevskij, Ťutčev, Fet, Aksakov, Někrasov, Uspenskij, Leskov, Čechov, Gorkij, Anněnskij, Blok, Brjusov, Cvětajevová, Bunin, Mandelštam, Samojlov, Tvardovskij, Martynov, Antokolskij, Lukonin. A ještě k nim připojme z prací blízkých doslovům a úvodům Gončarova, Sluckého, Jevtušenka, Vinokurova, Bokova, Vanšenkina, Koržavina.

A ještě k tomu souhrnná studie o současné sovětské poezii pro Rheinisch-Westfälische Auslandsgesellschaft v Dortmundu /1968/, a studie k titulům jako Deset ruských novel 19. století /Čs. spisovatel, 1960/ či úvod k titulu Zlato v azuru, o němž jsme mluvili před chvílí.

Ne, skutečně nejde o výčet, o množství, které konec konců není omračující, jde o zcela něco jiného. Jde o to, že nový, vědeckou akribií podložený názor se za určitých podmínek ukládá jinak než do přísně vědeckých studií.

Badatelsky v tom nejvlastnějším smyslu toho slova se Honzík věnoval Gorkému, Brjusovovi, Blokovi, Majakovskému, Někrasovovi a Turgeněvovi. Honzíkovy vědecké studie jsou vlastně rozpracované jeho dřívější portréty a samozřejmě dokumentované podle literárněvědných zvyklostí. Pozoruhodné jsou jeho stykové studie, zcela nové aspekty přináší např. srovnání Nerudy a Někrasova /1971/. Jako odborník brjusovovský a turgeněvovský je ceněn v Sovětském svazu, čehož dokladem jsou pozvání a přednášky na sympoziích o těchto autorech a publikace některých prací tam; pilným sebráním materiálu a ukázáním nových aspektů vzbudila, tentokrát mezi bohemisty, pozornost jeho stať Turgeněv i češskaja literatura /sborník I. S. Turgeněv 1818 - 1885 - 1958, Orel 1960/.

Ještě budiž připomenuto, že Honzík spolu s J. Fraňkem ^{✓ Německu} připravil sborník deseti studií o sovětských autorech /současně nabídnutých i českému nakladateli/, který však nevyšel. Honzík sem napsal portréty Gorkého, Majakovského, Pasternaka, Solženicyna a Jevtušenka.

Svou dosavadní práci - ač neozdoben akademickými tituly - dovedl zatím k vrcholu velkým syntetickým kompendiím o dějinách ruské literatury.*/

Z katedry rusistiky se pokoušeli jedinci i katedra jako celek vydat součet své dosavadní vědecké práce. Tato kompendia nevyšla. Tím více těší, že se to podařilo alespoň autorské dvojici Parolek-Honzík. Jejich společné dílo bylo přijato ve všech vyšlých recenzích pozitivně.**/

Honzík zůstává věrný "staré" biograficko-historické metodě, s důrazem na etiku básnické tvorby a s vědomím složité souhry všech duchovních proudů doby. Nehledá stůj co stůj překvapivý či nový přístup k látce, konec konců se také nezúčastnil žádných sporů a často vášnivých diskusí metodologických. Jeho nesmírně bohatý slovník, košatá až barokní věta, ale zároveň jemné básnické cítění spojené se schopností přesného pojmenování činí i z jeho vědeckých prací vždy dílo dokonalého tvaru. Honzík je i po formální stránce, např. citací, přesný, ale zároveň básnický ve všech názvech svých kapitol, pojmenovaných vždy přiléhavou metaforou.

Honzík postuluje od literatury "souvztažnost mezi tvorbou a životem, slovem a činem" /str. 108/. A tato náročná de-
víza platí i pro jeho vlastní činnost, uměleckou i vědeckou, skutečně a beze zbytku.

*/ Radegast Parolek, Jiří Honzík, Ruská klasická literatura, Svoboda, Praha 1977, str. 632.

**/ V zahraničí vyšla, pokud je nám známo, jediná, a velice pozitivní, recenze /K. I. Rovda, Nabiraja vysotu, Russkaja literatura, 1979, č. 2, str. 181 - 185. - Recenze připravená pro záp. Německo nebyla uveřejněna./

Jestliže Honzík, ač nezvykle "mladistvý" šedesátník, působí dnes skeptickou vyrovnaností a rezignovaností, je v tomhle Drozda jeho přímým opakem. Neúnavně začíná znovu, vždy s elánem a s přesvědčením o naleznutelnosti pravdy, stále s novou důvěrou ve svůj vědecký předmět, byť v souvislosti s ním tisíckrát zklamán. V postavě dnešního šedesátníka, po všech stránkách muže zkušeného a nakonec úspěšného, zůstává něco přírodně naivního a v důvěře až tragického.

Honzíkovi zůstala poezie rovnoprávnou družkou celého života, Drozdu poznamenala aktivně jen v raném mládí. A hned od studií krystalizuje u něho zájem vědecký, celé jeho dílo je /včetně populárněvědného/ vědecké, i jeho časté recenze a novinářské články se snaží vyjít z nějakého vědeckého bodu, aspektu, který ovšem - prakticky u všech, kdož byli /jsme byli/ veřejně činní - byl někdy příliš poplacen době.

Drozda má za sebou řadu knih, prosadil se s nimi už v situaci, kdy publikace obstarávali "koryfejové" a mladým prostě nebylo dáno publikovat. Je asi dost těžké zvážit tento fakt, ba jen pochopit jej pro člověka, který výlučnost té doby neprožil... Spočítat Drozdovy knihy dost dobře nelze, napsal vlastní, je spoluautorem s Parolkem a Hralou, s celým kolektivem, jemuž stál vždy v čele, jeho komentáře jsou prakticky samostatnými knihami. S věkem přibývá jeho vědeckých studií v nejužším smyslu toho slova, když zároveň nedobrovolně opustil pole kritiky a literárněvědné /i kulturněpolitické/ žurnalistiky. Soustavná je jeho práce jako /velice úspěšného/ autora dosloví a předmluv.

Drozda tíhl k teoretické a filozofické odpovědi na otázku, co je to literatura, jaký má smysl, čemu slouží, co uspo-

kojuje. Doba mu nabízela prefabrikované odpovědi s obrovskou dávkou naléhavosti a přesvědčivosti, se zdánlivou jistotou a neochvějnou vírou v konečné nalezení. K této práci jej vedl i jeho - docela opravdu nezapomenutelný - učitel. V Mathesiovi, který měl bohaté zkušenosti, pozitivní i negativní, musela hlodat nejistota, kterou zakrýval jednoznačným stanoviskem a zvláště před studenty hranou jistotou. V Drozdovi zřejmě našel neobyčejně schopného žáka a oddaného následovníka - a tak on, Drozda, to měl být, kdo měl jemu, Mathesiovi, a za něj, Mathesia, odpovědět na nejpálčivější otázky.

Na počátku padesátých let se Drozda obírá ruskými revolučními demokraty a velmi často Marxem, Engelsem, Leninem, Stalinem, Šmeralem ve spojitosti s literaturou a kulturní politikou. Rychleji než kdokoliv druhý sebral s nevšední pílí obrovské množství materiálu a zpracoval jej s pečlivou vědeckou akribií ve své knižní prvotině, rozsáhlé monografii *Boj KSR /b/*.^{*/} Myšlenkově byla ovšem kniha pojata jednoznačně v intencích doby. Když kniha vyšla, byl její protektor a iniciátor Bohumil Mathesius už mrtev. /Splnila onu Mathesiovu voluntaristickou představu, jak je třeba se k literatuře stavět?/

Drozdova stanoviska měla za následek určité oficiální uznání, nicméně pozdní vydání knihy /v dnešním polygrafickém průmyslu tak samozřejmě/ přineslo autorovi nejeden šrám a pozdější kritika se s oblibou střefovala právě do této knihy.

^{*/} *Boj KSR /b/ o sovětskou literaturu a jeho ohlas u nás, 1917 - 1925, Svět sovětů, Praha 1955, 576 stran.*

Drozda ještě setrval u otázek kulturní politiky, knižně se k nim vrátil ještě na samém sklonku padesátých let společnou knihou s Radegastem Parolkem *Umění v kulturní revoluci.*^{*/} Zde už Drozda odmítá některá krajní stanoviska, a i když řízená kulturní politika je mu nadále osou dění, je jeho poměr k lidem jiného ražení a jiných názorů smířlivý, chápavý, pružnější.

Na počátku desetiletí se Drozda domníval, že "ústředním, základním problémem celé naší proletářské literatury se stává problém komunistické stranickosti" /str. 529, *Boj KSR* /b//, na konci desetiletí se dívá na v jádře tutéž problematiku poněkud jinak. "Dějiny světových literatur dokazují, že každá velká epocha došla svého výrazu v literatuře. Ctižádostí dnešních spisovatelů jistě je, aby i oni dokázali dát uměleckou podobu své epoše..."^{*/}

Velmi blízko ke statím o kulturní politice mají práce literárněteoretické. Ne náhodou se nejstarší z nich jmenuje *K diskusi o socialistickém realismu /Směr 1948/*. Takové zamyšlení nad socialistickým realismem pokračuje u Drozdy ve statích i v žurnalistických člancích od prostého přitakání "definici" a normativních požadavků přes úvahy stále hlubší a hlubší až k práci zřejmě nejzávažnější, která vznikla ve spolupráci k sofijskému sjezdu slavistů.^{*/} Drozda byl spiritus agens, duší

^{*/} M. Drozda - R. Parolek, *Umění v kulturní revoluci*. Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1961, 156 stran.

^{*/} *Literatura veliké iniciativy*, Praha, Čs. spisovatel 1959, str. 11.

^{*/} Miroslav Drozda, Jiří F. Franěk, Zdeněk Mathauser: *Socialistický realismus jako umělecká metoda sovětské literatury*, Československé přednášky pro V. sjezd slavistů, Praha 1963, str. 253 - 260.

i hlavní formulátor autorského kolektivu, který se pokusil konkretizovat onen vágní pojem metody a chápat jej v dostatečné šíři i toleranci. Autorům přinesla stať ostrou knritiku, v případě Drozdy přesně z opačných pozic, než se dočkal při své prvotině.

Drozda zároveň pokračuje v soustavném sledování otázky, jak se k literárněvědné teorii staví jednotliví sovětští autoři /Gorkij, Pasternak, Leonov, Šolochov ad./, a zřejmě odsud vedla jeho vnitřní cesta k chápání avantgardy. Pravda, první článek o avantgardě se datuje rokem 1962^{x/}, jenže zde ještě dává "přednost" realismu. Ovšem duch smířlivosti je už dominantní: "Touto obhajobou realismu zase nemá být napadena avantgarda." /474/ Hluboký zvrát v nazírání na avantgardu se datuje v Drozdově vývoji rokem 1967, knižně se nejpodrobněji k avantgardě vyslovil v roce 1968^{xx/}. I když se zde výslovně mluví jen o LEFu, vyplývá z ostatní Drozdovy činnosti, že takto vidí a charakterizuje avantgardu jako celek. Drozdovi je avantgardní svět, anebo svět viděný avantgardou destruován, absolutně zbavený jakékoliv hierarchie, je to svět autentických věcí, paralel a zaměnitelnosti, často kardinální, protikladné: "já" - "svět" /"já" a "svět", "já" kontra "svět"/! Jakkoliv se proti tomuto pojetí dere námitka, že dehierchizace /dosavadních/ hodnot je nutné stadium předcházející "přehodnocení" hodnot a že je imanentní ne snad jen "pokroku", ale každému duchovnímu pohybu /ostatně hierarchii avantgardních hodnot lze prokázat/, a jakkoliv se nám do Drozdova stanoviska hodně promítá jeho osobní vývoj - po sebezapíravém přitakání oktrojova-

x/ O realismu, avantgardě a přijetí revoluce, Česká literatura, roč. 10, 1962, č. 4, str. 471-474.

xx/ Miroslav Drozda, Milan Hrala, Dvacátá léta sovětské literární kritiky, Acta Universitatis Carolinae, Praha 1968, 167str.

ným hodnotám přichází jako protiklad zdůraznění a přijetí destrukce hodnot - byl a je tento postoj pokusem o nalezení principu avantgardy a filozofické svorky nad hnutím tak rozrůzněným a různorodým.

Už jsme si letmo všimli a ještě všimneme Drozdovy virtuózní schopnosti portrétu. Vyslovili jsme domněnku, že právě portréty jednotlivých umělců jsou stupni, které vedou Drozdu k jeho pojetí avantgardy. Dva autoři jej provázeli po celou dobu jeho činnosti: Gorkij a Leonov. Nakonec se ukázalo, že Gorkij, umělec, morální vzor a umělecký /ba nejen umělecký/ zákonodárce, je zdaleka rozporuplnější, než se zpočátku jevil^{*/}, nicméně v otázce "literární metody" je jeho stanovisko i umělecká tvorba dost jednoznačná, zato Leonov Drozdu přinejmenším "zviklal". Ve své monografii jej ještě brání před avantgardou, i když jeho habitus "v očích dnešního čtenáře Leonova sblížuje s těmi tradicemi moderní literatury, kterým říkáme avantgardní" /49/. Leonov je mu protitradiční, přehodnocovatel vžitých hodnot, latentní polemik se svou dobou, je v něm přesah "přes hranice přímo viděného" /61/ i "meze konkrétně historického určení" /63/, Leonov experimentuje, zobrazuje mnohostranně, obměňuje struktury a postupy. A tak přes všechnu snahu ubránit ještě v roce 1966 Leonova jako realistu, je Drozdova cesta k chápání avantgardy ve velké míře vnitřně probojována právě na Leonovovi.

^{*/} Viz Drozdovu studii Futuristé-lefovci a Maxim Gorkij, Acta Universitatis Carolinae, Slavica Pragensis IX., Univerzita Karlova, Praha 1967, s. 251-293 -- a srovnej též Dvacátá léta..., s. 23. /Drozdova změna v postoji ke Gorkému byla rovněž jedním z důvodů ke kritice, již byl později podroben. Viz třeba V. A. Kovaljov, K. J. Rovda, Cesty a rozcestí československé rusistiky, Praha, Lidové nakladatelství 1972, str. 36./

V knižním vydání ^{*/} předchází ^{sice} Babel Leonova, ^{avšak!} začal se jím, tj. Babelem, Drozda obírat později, takže došel k závěru: "Babel představuje v próze nejvýznamnější zjev sovětské literární avantgardy." /42/. Vyzvedá jeho autenticitu, věčnost, neukončenost, protikladnost, paralelnost a další atributy avantgardnosti. V závěru své studie rozebírá Babelovu aktuálnost, připomíná, že po určité nadvládě románu nastává renesance povídky. "Babelova povídka pro ni představuje tradici nad jiné významnou." /47/.

Jestliže u Babela a Leonova šlo Drozdovi /také/ o stránky formální, v kapitole závěrečné vidí autorovo dílo po výtce ze stránky obsahové, ba morální. Přesvědčivým způsobem srovnává tradici Pavky Korčagina s tradicí Ivana Děnísoviče, aby doložil, jaký je zásadní rozdíl v dobrovolném popření vlastního já ve jménu kolektivu a nucené ztrátě lidské osobnosti. Všimá si pak tragiky v sovětské literatuře, ta vznikala až dosud ze střetnutí historických sil, a tentokrát jde poprvé o - oficiální - zobrazení tragiky nestimulované žádným "vnějším nepřítelem", přežitkem či pod. Jsou to příběhy existencionálně vyhocené, odsuzující určitou společenskou praxi.

U jednoho z těchto tří autorů /Leonov/ si Drozda hledá cestu k avantgardě, u druhého /Babel/ se k ní staví čelem, a u třetího problém avantgardy jako by už neměl smysl. A to je dáno těmi autory samými, jejich nejvnitřnějším ustrojením i jejich místem v literárním dění, přičemž ztotožnění objektivní platnosti se způsobem vykladačova tázání, hledání i nalézání není ani v nejmenším náhodné.

^{*/} Miroslav Drozda, Babel, Leonov, Solženicyn, Československý spisovatel, Praha 1968, 199 stran.

Tyto tři velké spisovatelské portréty zapadají do celé řady tu větších, tu menších portrétů. Vznikaly nejrůznějším způsobem. Často jsou to portréty jubilejní, někdy i nekrology /Mathesius/, jinde jde o postavy česko-ruské, popřípadě česko-slovensko-sovětské vzájemnosti, které bychom mohli nazvat "stykové" /Šmeral . - Drozdova rozsáhlá knižní prvotina je - také, kromě ostatních aspektů - styková, Drozda pokračoval v této tematice dvěma třemi studii, ale jeho doménou se to nikdy nestalo./ Nejčastější příležitostí k autorskému portrétu byl úvod nebo doslov ke knižnímu vydání některého díla. Drozda nakonec svými portréty zmapoval prakticky celou rozlohu sovětské literatury, že musel nutně směřovat k nějakému souboru. Takovým souborem drobných portrétů je velmi zřetelně slovník.

U Drozdy se jeho všestranný odborný talent snoubí a beze zbytku snáší s organizační schopností. V druhé polovině padesátých let shromáždil poprvé sedmičlenný kolektiv, s nímž vydal ve Svazu československo-sovětského přátelství 1958 útlý svazeček Malý slovník sovětských spisovatelů, část I., Ruští spisovatelé.*/ V nakladatelství Svět sovětů vyšel v edici Poznáváme Sovětský svaz znovu Malý slovník Sovětských spisovatelů, Ruští spisovatelé /ukrajinští a běloruští vyšli opět jako samostatná práce V. Židlického/, v roce 1964. Proti 117 stránkám prvního vydání mělo jich nové vydání 244. Sedmičlenný kolektiv se rozrostl na patnáctičlenný. V čele práce nestál Drozda sám, ale se svým žákem, přítelem a spolupracovníkem Milanem Hralou. Avšak slovník byl hotov ve chvíli ne-

*/ Část II., Ukrajinští a běloruští spisovatelé, zpracoval samostatně Václav Židlický.

přízně, a snad pro hesla Zamjatin, Pilňak, Pasternak, Solženicyn aj. /stejně s nepřesnostmi odpovídajícími tehdejší znalostem/ nebyl dán na trh a existuje jen s doložkou "tištěno jako rukopis". Situace ovšem uzrála natolik, že v témže nakladatelství vyšel v roce 1966, tedy za pouhé dva roky, Slovník spisovatelů národů SSSR. Tentokrát šlo o podnik značně oficiální, přivítaný stranickými časopisy Rudé právo či Kulturní tvorba /"Naše rusistika je na vysoké úrovni..."/, přivítaný sovětskou kritikou a oceněný cenami i odměnami. Drozda stál v čele celého podniku, sám napsal "nejožehavější" hesla, Hrala vedl oddíl ruských, Židlický ukrajinských a běloruských a Bečka hesel ostatních národností. Slovník byl vydán v jediném svazku o 552 stranách. I když proti předchozímu stadiu tři spolupracovníci odpadli, podílelo se na práci celkem 30 pracovníků a dva další zpracovali českou a slovenskou bibliografii. Slovník, který se v lecčems drží právě tehdy vycházející Stručné sovětské literární encyklopedie, je v klíčových otázkách samostatný /srv. např. hesla Gorkij, Zamjatin/ nebo přinese i jména v Encyklopedii neuvedená /Ajgí/. Jeho předností je pečlivé prověření jmen, názvů knih, dat a u autorů neruských důsledná úcta k původnímu znění jména, realizovaná podle jednotného přepisu respektujícího co nejdůsledněji skutečné znění jména ve vlastním jazyce /srv. např. Hamzatov, Kornijčuk, Aččygyja, Rytgev aj./ . Slovník se stal reprezentací pražské rusistiky. Projevený zájem o překlad do západních jazyků nebyl realizován, jednotliví autoři slovníku byli později v různém stupni kritizováni.

K ještě většímu a všestranně promyšlenému dílu směřovala Drozdova přípravná činnost k vytvoření velkých několikasvazko-

vých dějin ruské a sovětské literatury. Drozda zaangažoval opět početný autorský kolektiv. Tento velký záměr nebyl nakonec realizován, i když část autorů dějin přešla už ke konkrétní formulaci jednotlivých statí, mnohé byly už dokončeny /jedna z nich je v tomto sborníku uveřejněna/. Nejdále byl pravděpodobně sám Drozda, už proto, že některé jeho dřívější portréty směřovaly k potřebné úplnosti a konečně jediný měl zkušenosti s dějinami literatury. Necháme-li stranou nejruznější aktuální přehledy /typu Nová ruská sovětská literatura, Současná sovětská próza apod./, pokusil se Drozda o první souborné shrnutí vývoje sovětské literatury už v roce 1957 v publikaci "40 let ruské sovětské literatury", dnes ani v knihovnách nedostupné, o dva roky později je spoluautorem přehledu evropské literatury * / a za další dva roky vydává v téže edici svůj -- jako z c e l a samostatnou knihu jediný -- pokus o dějiny ruské sovětské literatury. *** /

Drozdova práce jsou druhé české původní dějiny sovětské literatury, a vůbec první, u nichž lze mluvit o zobecňujícím jednotném a vědeckém přístupu k látce. Existuje sice z dvacátých let několik brožur, ale jde skutečně jen o žurnalistické, někdy zajímavé, přehledy samých počátků sovětské literatury. Prof. Máchal zařadil několik autorů patřících později do sovětské literatury do svého monumentálního díla o slovanských literaturách, v druhém vydání zařadil Josef Jirásek sovětskou literaturu do vývoje celé ruské literatury, když předtím vydal jako jediný Drozdův předchůdce /1937/ kompendium "Sovětská literatura ruská /1917 - 1936/". *** / K velkému pokusu o dějiny so-

* / Z. Vančura a kolektiv, Evropské literatury 1945-1958, Malá moderní encyklopedie, Orbis, Praha 1959, 283 stran.

*** / Miroslav Drozda, Ruská sovětská literatura, dtto, 1961, 347 stran.

větské literatury směřoval Bohumil Mathesius, avšak jeho dílo zůstalo nedokončené. Ale ani později se nepodařilo doplněné a přepracované dějiny /žel pro Drozdovo nepochopení i jeho zásluhou/ alespoň po autorově smrti jako knihu vydat.

A tak - na víc než dvacet let - zde zůstalo Drozdovo dílo jako jediné..., i to svědčí o mnohém. /Teprve dnes se chystá hned celá vlna dějin sovětské literatury od českých autorů, a už sám fakt této náhlé mnohosti je důvodem k nej-různějším otázkám./

Drozda, jak jsme již zdůraznili, mistr portrétu, se samostatným kapitolám o jednotlivých autorech vyhnul a pojal své dějiny jen jako proces - se všemi výhodami i nevýhodami tohoto přístupu. Vývoj sovětské literatury vidí jako vědomé i spontánní směřování k jednotné metodě socialistického realismu /v tom se shoduje se sovětskými představami i s původními dějinami Mathesiovými/, chápaného ovšem jako kategorie vývoje. Drozda zvládl faktografii předmětu v úplné šíři, zhodnotil zde své vědomosti teoretické i svou dokonalou znalost sovětské kulturní politiky, takže literární proces je pro něho naprosto reálný a komplexní pojem, kam umí zařadit i ty autory, kteří pro jiné "rostli stranou". I to je jeho specificky české pojetí, stejně tak, jak už je tehdy zřetelné, byť tlumeně, vlastní hodnocení autorů, jako je Babel či Erenburg.

^{HEHEK/} Chtěl bych využít této příležitosti k několika málo slovíčkům o nespravedlivě zapomínaném a dodnes podceňovaném brněnském profesoru Josefu Jiráskovi. Jeho dějiny jsou nesmírně pracné, jde v tehdejších podmínkách o neuvěřitelně pilnou snůšku jmen, fakt a dat, utříděnou podle chronologie, směrů a škol. Jiráskovy soudy jsou jistě subjektivní, ne dost rozeznávají hodnoty a autor se nevyjadřuje k vývojovým tendencím. Nicméně zůstává to důkladnou pionýrskou prací. Jirásek nikde nevystupuje jako komunista, ale ani jako vysloveně levicový intelektuál, spíše jako slavjanofil, takže nadšený přístup k předmětu studia je u něho věc dost překvapivá i složitá.

Neměl-li Drozda české předchůdce, měl jich tím víc v so-
větské literární vědě. Na vydání sovětských dějin literatury
v českém překladu se sám, dokonce rozhodným způsobem, něko-
likrát podílel. Nejvýznamnější z nich je reprezentační čtyř-
svazkové vydání dějin Děmentějevových ^{*/}. Drozdova je i sama
myšlenka překladu knihy a jejího zařazení do edice Dějiny
literatur, reprezentačního počínu pozdějšího nakladatelství
Odeon. Drozda přehlédl a terminologicky sjednotil překlady,
uspořádal publikaci do čtyř svazků, při čemž do čtvrtého svaz-
ku soustředil Kroniku literárního života, bibliografii a rej-
stříky. Jeho autorským dílem je úvod, v němž kriticky probírá
dosavadní pokusy o dějiny sovětské literatury v Československu
a SSSR, a komentáře, které jsou samy stručnými, originálně
pojatými dějinami sovětské literatury. Drozda zde vlastně
realizuje Ingardenův požadavek, že skutečné dějiny literatu-
ry jsou vlastně dějinami recepce, nebo Ingardenovou termino-
logií, konkretizace uměleckého díla. ^{**/} Drozda probírá ka-
ždou kapitolu a každý portrét v knize samé podaný a prochází celým
kritickým ohlasem od chvíle vzniku daného díla /nebo přesněji
jevu/ až po současnost. Většinou, ne však zcela důsledně,
završuje komentáře svým vlastním soudem. Vzniká někdy až
dost značná diskrepance mezi vlastním "kanonizujícím" textem
knihy a Drozdovým komentářem, ale právě proto zde dějiny
ožívají, stávají se reálným obrazem skutečného vývoje a svěd-
čí o cestě, kterou Drozda ušel v šedesátých letech. Nelze

*/ Dějiny ruské sovětské literatury, napsal kolektiv pracovní-
ků Akademie věd SSSR za vedení A. G. Děmentějeva. K českému
vydání připravil, úvodní studii a komentáře napsal Miroslav
Drozda, díl I. - IV., SNKLU, Praha 1965. Jde o překlad:
Istorija ruskoj sovetskoj literatury v trech tomach, Aka-
demija nauk SSSR, Institut mirovoj literatury im. A. M.
Gor'kogo, Izdatel'stvo Akademijj nauk SSSR, Moskva
1958 - 1961.

než v těchto souvislostech litovat, že velký kolektivní podnik dějin ruské literatury od počátku do současnosti nemohl být dokončen.

Ovšem nejen tyto dějiny nevyšly, ale veškerá oficiální Drozdova činnost končí šedesátými lety, a téměř i všechna ostatní činnost odborná, tedy práce pedagogická, organizační, žurnalistická, a vědecká činnost je omezena na minimum, mimo oficiální fórum.

Katedra literární rusistiky pražské univerzity měla štěstí, že většina jejích pracovníků byla nejen dobře vědecky fundovaná /a i jinak "kulturně všestranná"/, ale byli to zároveň "bohem vyvolení" vysokoškolští učitelé. To platí stejně o Honzíkovi jako o Drozdovi a důkazů a svědectví bylo by možno /a jednou bude nutno/ uvést dostatek. A lze-li poukázat na zcela objektivní škodu, není-li u obou těchto pracovníků využita jejich potence umělecká, popularizační, žurnalistická a organizační, pak právě - jistě ne náhodou - oba tito pracovníci jsou univerzitními učiteli takových kvalit, že bude trvat desetiletí, než bude jejich místo ekvivalentně obsazeno.

Navíc byl Drozda dlouhá léta vedoucím katedry, po Mathesiovi a Juliu Dolanském. Byla to katedra rusistiky, pak ruské a sovětské literatury, nakonec, za Drozdova vedení, katedra východoslovanských literatur. Zde mohl nejlépe osvědčit své organizátorské schopnosti a zde se projevila i jeho vlastnost být nenásilně vůdčím duchem skupiny lidí stejného či podobného

xx/ Podrobně se u nás Ingardenovým požadavkem zabývá Felix Vodička, viz F. Vodička, *Struktura vývoje*, Odeon, Praha 1969, /zvl. str. 36, 41 a 195/.

ražení. Drozda dovedl prosadit, nebo přesněji pokračovat v přátelském, ba přímo kamarádském duchu, který na katedře vládl, dovedl vycházet vstříc i požadavkům učitelů, skloubit jejich práci pedagogickou a odbornou. Za jeho podpory se schopní členové katedry vyžili v práci vědecké či žurnalistické. Zorganizoval společné úkoly, o kterých jsme již mluvili či budeme mluvit, reprezentačním úkolem měly být dějiny ruské a sovětské literatury; kolektiv, který Drozda shromáždil, byl takových kvalit, že nelze dost zdůraznit objektivní škodu, že tyto dějiny nebyly dokončeny a vydány.

Ve stejném duchu vystupoval vůči studentům i ve svých četných akademických funkcích na fakultě.

Než vrátíme se k Drozdově činnosti v sedmdesátých letech, k údobí mezi padesátým a šedesátým rokem jeho života. Pracuje osm hodin denně /někdy i více/ jako dispečer, plánovač a smluvní referent ^{projekčním} ve stavebním podniku - podotkněme, že i na svém novém pracovišti zvládá své úkoly perfektně. Svou práci odbornou a vědeckou koná doslova po nocích, nedělích a svátcích. Nesporně to vyžaduje schopnosti organizovat svůj čas i značného mravního odhodlání zůstat na světové úrovni ve své vědě. Je to trochu generačně příznačná ironie, že při všech těchto vnějších těžkostech se Drozdovi rázem dostalo vnitřní svobody a vrátil se ke svým východiskům, kdy jako student a mladý asistent začínal s jazykovědou a literárněvědným rozborem tvaroslovným, hledajícím spontánně strukturu literárního díla. Tedy v době, kdy jeho učiteli byli Bohumil Mathesius, Mukařovský /ovšem i ten předválečný/, Havránek, kdy studoval Žirmunského, Vinogradova a psal státní práci - svou první teoretickou práci rusistickou - o akméismu. Drozda psal po

celou dobu své činnosti jednotlivé portréty, psal je jako studie, doslovy a předmluvy, psal je i ve formě žurnalistických příležitostných článků. Psal je mistrně, psal je se znalostí a přehledem, s vědomím sounáležitostí. A napsal jich nespočet, snad až příliš mnoho. Ale Drozda se tady nesporně naučil bystrosti, pohotovosti. Naučil se práci na miniaturním prostoru. Po roce 1968 je Drozda tvrdě kritizován, za autoritativní byla v nových poměrech považována kritika Kovaljova a Rovdy, kteří jej nazývají nejprve "ostýchavým strukturalistou", později jej nebezpečně zařazují mezi pravicové revizionistické síly.^{*/} Po přechodu na nové pracoviště pracoval v literární vědě jen "do šuplíku", ale brzo jej opět začaly uveřejňovat významné slavistické časopisy zahraniční, zvláště v Jugoslávii, Rakousku, Itálii, Holandsku. Drozda osvědčil neobyčejnou, řekněme vědeckou životaschopnost, a pečlivě zvaživ své postavení, našel východisko. Uvědomil si, že musí pracovat jen s minimem materiálu /který nemá možnost shledávat po knihovnách či knihkupectvích/, a proto navázal na svou už vytríbenou formu miniatur, které často ještě tematicky zužuje, navázal na některé prvky strukturalismu, daleko však nejvíc na tartuskou školu, v poslední době i na Bachtina, někdy ovšem polemicky. Ale díky svým zkušenostem i svému přehledu dovede odsud zamířit k otázkám obecným, daleko přesáhnout úzce položené téma. Tak třeba rozbírá Bělého Petěrburg a celý jej podřizuje principu grotesky. Groteskní mu není jen ideografický plán díla, docela naopak: "Grotesk pronizyvajet

^{*/} V. A. Kovaljov, K. J. Rovda, Cesty a rozcestí československé rusistiky, Praha, Lidové nakladatelství 1972, str. 24 a 46.

vsju jeho strukturu, vse semantičeskije plany jeho teksta. Grotesknymi javljajutsja ne tol'ko personaži i ich vzajmootnošenija, no takže vzajmootnošenija povestvovatelja i personažej, personažej i veščej, personažej i imeni, otdeľnych sverchfrazovyh segmentov teksta /podrazdelenij/, stilističeskich planov."^{ж/}

Drozda odvážně přešel /nepopřel možnost této interpretace, neodmítá ji/ mystickosymbolistní charakter románu, groteskností jej dostává do souvislostí avantgardních, do avantgardní hry se slovy, pojmy, skutečností, a – což je už náš závěr, který Drozda nikde nevyslovil – rozšiřuje neobyčejně jeho mnohvalenčnost od nepopíratelných prvků reálného zobrazení, až, domyslíme-li Drozdovy vývody, k zřetelné anticipaci absurdní literatury.

To budiž jen příkladem, jak Drozda překlenuje své nedostatečné možnosti – hlavně časové a materiální – přesností a detailností výběru. A i touto cestou se nakonec blíží k syntéze, stále více jej zajímá problém, který nazývá "narrativní maska". Práce k tomuto problému se objevují už od konce sedmdesátých let, dokonce už i přímo tento pojem.^{жж/}

Drozda ještě nepovažuje svou formulaci "daného problému" za vyřešenou, chystá o něm podrobnou práci, proto nepředbíhejme. Připomeňme jen že Drozda vidí v prozaickém textu dva plány, jeden je reálný plán komunikace mezi autorem a příjemcem, druhý onen umělecký, podmíněný plán, do něhož se autor stylizuje a který adresát přijímá.

^{ж/} Drozda, Peterburgskij grotesk Andreja Belogo, Umjetnost riječi, izvanredni svezak, Zagreb 1981, str. 151.

^{жж/} Narrativy je maski v "Povestjach Belkina", Wiener slawistischer Almanach, B. 8, 1981, str. 261 – 268.
Narrativní maska v krásné próze, Miloslavu Jehličkovi k šede-

Je s podivem, že za tak ztížených podmínek zůstává Drozda v řadě nejpřednějších světových rusistů, ba stal se nejuznávanějším reprezentantem české rusistiky ve světě. Kdo zná skutečný rozsah jeho dnešní práce, zde jen těžko zmínitelný, stojí v údivu před faktem, že jeho současná bibliografie je nejrozsáhlejší z českých rusistů všech tří kategorií /oficiální, ineditní, emigrační/ naší dnešní kultury.

Rozbitá generace - kolikrát se už tento termín objevil. Lze jej vztáhnout i na generaci dnešních šedesátníků? A i kdyby tomu tak bylo, Honzík a Drozda patří k těm neporaženým.

Leden 1984.

sátinám, Praha 1981, str. 34 - 53.
Narrativnaja maska v chudožestvennoj proze, Russian Literature, Amsterdam 1982, str. 267 - 282.

PUŠKINOVA KAPITÁNSKÁ DCERKA

/Interpretace/

Studie Miroslava Drozdy¹ mě popohnala, abych uspořádal a domyslel své postřehy starší i novější. Vznikaly sice zpravidla na okraji tvrdé a větším dílem nesmyslné školní práce, jejíž občasná marnost však naopak pomáhala přefiltrovat nepodstatné. Ostatně být trochu skeptický a pracovat v odloučení od tlachavého honimírství a zastydle adolescentního soupeření - to má něco do sebe, vždyť některé okolnosti jsou pro tvůrčí práci příznivější než jiné.

S interpretací bývá někdy potíže; rozumívá se jí většinou pohled z dobového hlediska, usilující vcítit se do okolností času, v němž dílo vznikalo. Hrozí tu však nebezpečí, že nebudeme přesní, protože dobový kolorit je z toho torza materiálů, které zbyly, nepoznatelný. Můžeme se pak mýlit, ulpíme-li na lecčems sice slovně vyjádřeném, ale nevystihujícím adekvátně, co nešlo /≠ nebylo v silách autora, autor nechtěl, autor nemohl atd./ vyslovit, a bojíme se domýšlet napsaný text. Dosud se nám však líbí Mozart a přitom už dlouhou dobu ho nehrají hudebníci v parukách. - Něco matoucího se přihodilo Marině Cvětajevojové, když se plna vroucnosti zaposlouchala do motivu "Vůdce" a sledovala jej s nadšením. Myslela snad už na jiného "Vůdce", takže Griněv, pouhý "vintik", jí zůstával stranou? Možná ovšem později, v Jelabuze, by i její koncepce byla jiná. Zatím totiž zcela opominula skutečnost, že děj nepodává Puškin, nýbrž Griněv, který - podle jejího soudu -

"ne iz ponimajuščích".² Dotyčný ovšem též píše: "Ne privedi bog videť russkij bunt, bessmyslennyj i bespoščadnyj!"³

Jiná interpretace, odvážnější, by spíše domýšlela, co autor pouze naznačil, dala by raději i na fakta víceznačná a nevsoukávala je do apriorních koncepcí. Dodnes působí veskrze inspirujícím dojmem např. soudy Viktora Šklovského,⁴ stále domýšlené a tříbené k přesvědčivosti málem až krystalické. Málem - protože při interpretaci uměleckého díla nic takového jako krystalický /definitivní/ pohled neexistuje. Bohudíky.

Proč se dílo jmenuje "Kapitanskaja dočka"? Už vyslovením názvu odvrhneme /při zkoumání děje pak opětovaně/ domněnku o případném vlivu Waltera Scotta, protože titul není v maskulinu. Důvodněji nás napadne Puškinův oblíbený Lawrence Sterne, týž, který lačnému čtenáři vnutí místo nedovyprávěné milostné scény popis cestovního kočáru. Ironie či absurdita záměru je nám povědomá: ani "vožatyj" ani "nedorosl" Griněv, ale dívka, v ději většinou okrajová, "dura Maša".⁵ Proč tedy ale "Kapitanskaja dočka" a nikoliv "Doč kapitana"? Je to zdobnělina, označení z posměšné písničky Švabrinovy, šíře vzato z veřejného mínění a řečí, z "molvy". Veřejné mínění je zde totiž patrně jediným arbitrem, protože žádná osobnost tu není /ani Pugačov/, rozhodně ne žádný muž romanticky viděný /kromě Švabrina v počáteční fázi děje/. Tak jako stará kapitánová fakticky velela pevnosti a ruměná bucatá bába Kateřina zase zdánlivě státu /mezi šálkem "kofije" a blazeovaným dopisem do Francie/, tak pohne osudy Griněvovými Máša, která příliš ducha nepobrala. /Griněvovy zápisky ovšem jsou bez názvu, ten jim dal až Puškin

- zřejmě však v souladu s našimi poznámkami. Nebo možná též proto - připomeňme opět starého ironika Sterna! - aby přislíbil zvědavému čtenáři, že čtení bude "zamilované"./

Dobře přežvykaná koncepce, připomínající dětskou kašičku s prošlou lhůtou, vece, že dílo pojednává nabádavým způsobem o "důstojnické cti", případně že v náznaku skrývá ódu na silnou osobnost Pugačovovu. Možná však, že je to ještě jinak.

Ten svět, viděný shovívavou mlhou minula jako idylický, byl ve skutečnosti krutý. /Ponětí minulosti je ovšem deformací veskrze dnešní: když Puškin dílo psal, byla ona historie vzdálená stejně jako když bychom my dnes evokovali Švejka./

Velmi smutno je i ze zdejších lidí. Jak dobře modelovaní otroci zde defilují, skromní a poslušní státu! Kolika kariér, ve své nahodilosti a náhodnosti realizovaných i zmařených, je dílo obrazem!

Motta díla, o nichž zevrubně pojednal Šklovskij⁶, střídají skutečné či údajné /srv. Sterna! / citace z "velké" literatury s lidovou lyrikou či epikou a jejich záměr kolísá od ilustrativnosti k ironii.

Velmi obtížné je interpretovat hned první motto, "Beregi češť smolodu". Jak víme, hrdinovi se nepovedlo příkaz splnit. Asi to ani dost dobře nešlo, když přece při nepravidelném střídání milců a s tím spjatým hýbáním s podřízenými nebylo možno vystihnout, oč vlastně jde. Ačkoliv má Griněv jak dobré úmysly, tak čisté svědomí, přece to dopadně špatně.

Možná je tu zabsurdňující kontrast: titul díla, zavánějící ulicí, sousedskou závistí i drby, a vzápětí moudro, vzaté z kodexu oficiálních i žádoucích občanských ctností. Potom

následuje děj, který pojedná o nahodilosti a zmatenosti toho všeho.

Griněvovo putování, zejména předbělogorské, může vyvolat asociaci příběhu "marnotratného syna", jenž neustále přerušovaného a retardovaného. Puškin měl tento příběh rád, vždyť ve Staničním dozorci /Poštmistru, jak Němci lépe překládají/ je jím kontrastně vyjádřena základní myšlenka. Zdá se však, že Griněvova cesta, celkem přesně dodržující otcovy pokyny až po závěrečné místo určení, je hrdinovou nezbedností /vzhledem k jeho věku i nezkušenosti "nedorosla" přirozenou/ spíše jen znesnadněna, než že by šedovala příklad marnotratníka, který se později kajícíně vrátí s prosíkem. Také proto ne, že Griněv má s sebou Saveljiče, svého "anděla strážného". S motivem situ autor, když už, zahrál parodicky: třebaže se Griněv celkem držel příkazů, stejně nakonec dopadl jako marnotratný syn, ba málem ještě hůř. /Připomeňme poněkud obdobnou parodii příběhu v "Revizoru", jehož syžet ostatně poskytl sám Puškin: Chlestakov se dopuští poklesků "marnotratného syna" jako průvodních jevů cesty domů, začaté ještě než k nim došlo./ - Přece ale zůstaňme u "bibličnosti": ačkoliv je velmi sporné, kolik knižní vzdělanosti zprostředkovali svému svěřenci učitelé takového kalibru, jako byl francouzský opilý holič-zupák nebo čeledín Saveljič či zahořklý otec, usilovně pročítající erární kalendář, je patrné, že byla utvářena /četbou? vyprávěním?/ oněmi kalendáři, tedy, jinak řečeno - vojenskými řády a životy svatých. A Griněv vskutku ještě v onom pozdním věku, kdy psal své "rodinné zápisky", vždy tam, kde se zmiňuje o Švabrinovi, užívá ublíženě svatouškovského tónu, jako by on byl obětovaným

mučedníkem a Švabrin ďáblem, pokušitelem svědce. /Na Švabrinovi ulpívá od jisté chvíle z Griněvova pera tolik černí, že se na něho málem nemiže ani vejít. Pisatel ho prostě pomlouvá. Jistě tuší, proč; vždyť Máša např. si mohla nezamilovat Švabrina z podobně hloupého důvodu jako je její bázeň ze střelby děl a pušek./

Hrdina /stejně jako titulní hrdinka/, třebaže šlechtic, je člověk malého formátu. Možná proto, aby kontrastoval s Pugačovem, i když Pugačov je častěji tušen a obáván /"pered nim pugajutsja", řeklo by se rusky/, než aby osobně vystupoval. Možná však též proto, aby spínal řetězivo náhod šťastných i nešťastných, jichž je tu nesrovnatelně víc než jeví reálně zákonitých. Pak tedy tato "zákonitost", robustní a "logická", patří do světa "velkých osobností", jako je Pugačov a Kateřina, zatímco malí lidé, zaměnitelní, nahraditelní i zanedbatelní, Griněv a Máša, jsou podřízeni náhodám /zázrakům i Jobovým ranám, abychom zůstali v bibli/.

Podivuhodné životní putování Griněva, doprovázeného Saveljičem /Don Quijote a Sancho Panza? Snad, stačí ale jen "pán a sluha"/, skutečně z náhod nevycházejí.

Jakási náhoda /že si při převratu nevsadil na správného koně, nebo - kobylu?/ způsobila, že ve své zahořklosti ztroskotance narušuje otec už předem propočtenou linii synovy kariéry /místo do elitního semjonovského pluku půjde do simbirského terénu - a varianta "kdyby zemřel" je též literárně zpracována, jenže později: Tyňanov, Podporučík Kiže/. "Beregi česť smolodu..." - řídil se však vůbec starý Griněv sám touto devízou, když měl pro syna rezervováno místo ještě před jeho narozením?

Náhoda způsobí, že hazardním hráčem kulečníku je právě Zurin, s nímž se sejdeme i později /v jeho hodnostech, stejně jako v Griněvových, není příliš jasno - jako není ani v Griněvově věku/.

Když dá Griněv Zurinovi prohrané peníze - je to čestné nebo ne? Podle Saveljiče /a jistě podobně podle Mironovových nebo otce/ nikoliv. Kde je pravda?

Náhodou byli zachráněni ve sněhové vichřici právě Pugačovem /ale on možná, díky jim, také/.

Do náhod patří též, že Mironovovi měli Mášu, která byla dosud volná.

Náhoda znesvářila Griněva se Švabrinem ./Švabrin je zajímavá postava, nemá totiž jednotnou linii: zpočátku působí sympaticky, což nemůže narušit ani záporné hodnocení od prostakovské "kapitánky" Mironovové, ani jeho negativní názor na prostinké veršičky Griněvovy, ani posléze přezíravý pohled na Mášu, to vše cítíme jako přirozené i správné. Pak se ale najednou kupí jeden negativní příznak za druhým: pomluva Máši, zákeřná rána v souboji, údajná denunce u Griněvových rodičů. Zde si Griněv s vysvětlením nechal práci - spíš totiž bychom věřili, že domů napsala starostlivá kapitánka. - Zápornost vrcholí Švabrinovou zradou - a tak nakonec se vracíme k apriornímu dojmu ze Švabrina, který byl - na základě přímočaré klasické charakteristiky jménem - negativní. Dotyčná charakteristika však působí násilně a neorganicky, protože je jí použito právě jenom v tomto jediném případě. Probleskuje tu, jak postava Švabrina je poněkud násilným prostředkem k proniknutí cenzurními úskalími./

Náhodou - po překážkách - přece jen došlo k souboji. Ale: bít se či nebít? Co je čestné?

Náhoda, kterou tentokrát pojmenujeme jako rozmar mocného, byla v tom, že Pugačov ušetřil Griněva, ačkoliv jmenovaný mu nepolíbil ruku /a navíc Švabrin na něho žaloval/.

Náhodou je v Orenburgu stále týž generál, otcův přítel.

Náhoda ovšem je slepá: vrhne Griněvovi do cesty Pugačova, vůdce, stejně jako nedlouho předtím Zurina, svůdce-okrádce. Slepé je též výsledné "objektivní" hodnocení osob, pro Griněva podle jeho osobních zkušeností nepřijatelné /třebaže si to nikdy nepřizná, cítí to/: Pugačov stojí na straně zločinu, Zurin na straně práva.

Náhoda stíná náhodu.

Poslední náhoda čpí komičností vojenských kalendářů a jejich příhod ze života mocných. Panovnice byla blahovolná a vyřešila vše jako když mávne kouzelným proutkem. /Nevíme ovšem, co bylo příčinou deusexmachinálního zvratu. Dobrý "kofij"? Příjemný zážitek v harému? Čerstvý dopis z lichometné Francie?/

Šťastný konec, třebaže ovšem⁷ v té zapadlé bídě "desjati-panovce" o žádné velké štěstí nešlo. Bylo však zvykem říkat mu tak.

Nemluvě ani o tom, jak asi na Griněva musela působit nedůvěra otce, který uvěřil v synovu zradu, ačkoliv ho vychoval a i sám před lety učinil zkušenost, že panská láska po zejících skáče...

Osoby děje každou chvíli dají k lepšímu přísloví, jako by tak projevovaly moudrost. Nejčastěji zaznívají přísloví právě v okruhu po prostakovovsku rozšafných Mironovových, ten ale má k moudrosti daleko. Ledaže by se za ni považovala kon-

zervativně usedlá flegmatická tupost, která se udržela ještě např. i v Oblomovce. - Příslloví spíš podtrhují charakter klasicistické dobovosti /jsou paralelou k umělým mottům a vyvažují je lidovostí/. /O pouhé dva roky dříve než Puškin Kapitánskou dcerku napsal Aleksandr Fredro hru Pan Jowialski, kde totální nahrazení vlastní výpovědi příslovími ukazuje nejen nedostatek vlastního názoru, ale zejména beznadějnou hloupost mluvčího./

Když po letech zestárlý Griněv sepisuje své "rodinné zápisky", je docela možné, že paměť mu už tolik neslouží, ba že je ve svém simbirském polozapomenutí stejně zahořklý jako kdysi býval jeho otec. Takže - možná přece jen tehdy dávno Pugačovovi tu ruku políbil a teď si to buď nepamatuje, anebo to z dobrých důvodů nepřizná. Ani se nezmiňuje, že ve francouzské zemi byla právě revoluce. Možná sem o ní žádná zpráva nedolehla, možná ji ani nepovažoval za důležitou, když přece konce, jak sám zažil, bývají vždycky stejné, že se nezmiňuje o ničem, co bychom dnes s určitou dávkou nepřesnosti mohli pojmenovat jako "národně-osvobozené hnutí povolžských a uralských národností", je nabíledni. I když James Fenimore Cooper ve svém "Posledním Mohykánu", napsaném o deset let dříve, takové odpovídající zmínky má - tam ale zase byla jiná situace.

Celkem vzato, nastupovala jiná doba, nová, oficiálně jistě považovaná za lepší. To už možná Griněva i napadlo, že lepší je vegetovat jako hulvát Zurin, povyrazit se občas pogromem nebo hazardní hrou a dál už jen mlčet a sloužit - a ne s klidným srdcem a neuhýbajícima očima věřit, že pravda přece zvítězí, jak se kdysi bláhově domníval. To se stejně ale ještě ani dobře

netušilo, co za pronárod bude úřednictvo, tiše škrabající své berichity a přepisující načisto udání. Vždyť Gogol teprve začínal. Nevědělo se ještě kloudně, že konec konců ani moc nezáleží na tom, jsi-li Zurin nebo Švabrin či někdy snad třebaš i Griněv, kus jako kus. - Nebo to snad tak bylo vždycky?

Bylo by zajímavé zjistit, čemu z toho všeho doopravdy věřil věčný ironik a moudrý skeptik Alexandr Sergejevič Puškin.

Poznámky:

- 1 - M. Drozda, Povestvovatel'naja struktura "Kapitanskoj dočki", Wiener slawistischer Almanach, Band 10 - 1982, 151 - 161
- 2 - Marina Cvetajeva, Moj Puškin, Moskva 1967, 109
- 3 - A. S. Puškin, Poln. sobr. soč. v desjati tomach, VI, Moskva 1949, 524 - 5
- 4 - Zejména: Povesti o proze - 2, Moskva 1966: 4, 9, 29 - 52, 56 - 65; Tetiva. O neschoďstve schoďnogo, Moskva 1970: 110 - 111; Energija zabluždenija, Moskva 1981: 138 - 148
- 5 - M. Cvetajeva, 111
- 6 - Např.: Energija zabluždenija, 140 - 142
- 7 - Energija zabluždenija, 143

NĚKTERÉ ASPEKTY KOMENSKÉHO CULTURA UNIVERSALIS

Totius Humanae Gentis Cultura universalis^{1/} - univerzální kultivovanost lidstva, jak bychom dnes řekli, to bylo v Pam-
paedii, která jako 4. díl Obecné porady o nápravě věcí lid-
ských je Komenského teorií celoživotního vzdělávání, vrcholné
vyjádření pojetí, jak formovat člověka a společnost. Cílem to-
hoto celoživotního procesu, dimenzovaného i historicky, bylo
utváření celku lidské osobnosti právě tak jako celku harmonic-
kého sociálního soužití kdekoli na světě. Obojí chápal Komen-
ský ve vzájemných vztazích, podmíněnosti a účinnosti. Právě
pojetí těchto vztahů^{2/} činí koncepcí Komenského tak zajímavými
ještě po staletích.

Shora uvedený maximalistický postulát a trpělivě neustá-
vající práce pro jeho naplnění a uskutečňování - to byl nej-
charakterističtější způsob, který zvolil český myslitel 17.
století jako odpověď na těžké rozpory své doby. Můžeme mít na
mysli základní rozpory rodící se měšťanské raně kapitalistické
společnosti s přežívajícím systémem středověce feudálním, do
značné míry se projevujícím třicetiletou válkou - bojem o moc
v Pobaltí a Evropě vůbec, ideologickým střetem konfesí a poli-
tických záměrů. Dále rozpory renesančního vědeckého rozvoje,
vzdělávacího úsilí humanistického a široké výchovy lidu v refor-
maci na straně jedné s autoritářským a elitářsky zaměřeným
scholasticismem na straně druhé. Komenský žil v takové době
přechodu.

Navázal na odkaz české tradice od husitství demokraticky
zaměřenou práci osvětovou a nejširše vzdělávací. Obraceje

se k těm společenským silám Evropy, které byly názorově blízké české reformaci, z níž vzešel, a které byly i v přímém boji s církevním habsburským absolutismem, který po roce 1620 zvíťazil v českých zemích, pokusil se Komenský budovat filosoficko-pedagogicko-sociálně účinnou koncepci, založenou theologicky, kterou však pro její interdisciplinární šíři a hloubku promlouval nakonec mnohem víc k budoucnosti než ke své době. Pro jeho dobu zůstala koncepce Komenského utopií, i když sám Komenský ji jako utopii nebral a opakovaně se snažil zaměřit ji dobově společensky, ke své současnosti.

Vývoj názorů Komenského od počátečního pojetí formatio hominis^{3/} ke cultura universalis je obrazem dramatického celoživotního usilování Komenského, promýšlení skutečnosti, jaké postavení má člověk ve vesmíru a jaký je jeho význam společenský. Dramatické bylo v tom smyslu, že se tu jeví přímá sociální zkušenost mladého Komenského záhy osiřivšího a zažívajícího i válečné hrůzy v rodném kraji jihovýchodní Moravy; ohlas studia v Německu, který ho podnítil k široce založeným pracím k obohacení české kultury; kontakt s různým prostředím evropských zemí, kde jako exulant působil, ať společensky pokročilých /jako byly např. Anglie a Holandsko, na jejichž úspěchy chtěl navázat/, nebo feudálně zaostalých, které burcoval k aktivitě, odvoláváje se na nejlepší jejich tradice /jako to činil např. za pobytu v Uhrách/; svým úsilím se často obracel proti prostředí, které jeho cíle nemohlo plně pochopit buď proto, že jeho záměry přesahovaly možnost uskutečnění v daném společenském rámci, nebo proto, že prostředí bylo úže zaměřeno, byť někdy hlouběji, jako v

případě přírodovědného pokroku v západních zemích; nejružnější podněty často sám přetvářel ve smyslu základní linie ustavičné zdokonalitelnosti všeho a všech, kterou mu dala domácí tradice husitská a bratrská.

Východisko koncepce Komenského bylo v řešení otázky, v jakém vztahu je člověk a svět. K naléhavějšímu řešení problému dospěl pod tlakem těžkých osobních zkušeností po roce 1620, kdy sám pronásledován a po ztrátě mladé rodiny těžce prožíval i utrpení národa stíhaného popravami, persekucí a násilnou rekatolizací, před níž lidé prchali ze země, pokud nebyli vězani, jako venkovský lid. Tehdy Komenský usilovněji hledal^{4/} odpovědi na otázky o smyslu života, zamýšlel se nad člověkem a společností, jejichž nedostatky a neřesti tak plasticky vylíčil v satirickém Labyrintu.

Konečně i vlivem studia četné literatury,^{5/} novoplatoniků, zejména Bratrstva Růžového kříže, se rozhodl, že při jakémkoli úsilí o nápravu, které mu bylo vštípeno výchovou v Jednotě bratrské, je potřeba hledat podstatu problému a vycházet od jeho celku,^{6/} nikoli od nějaké jeho části.

Tento důraz na celek a na východisko od celku, důraz na to, co je podstatné a co zasahuje problémy nejjobecnější, týkající se všech, přivedl Komenského k soustředění na nápravu výchovy mládeže. V ní viděl koncem 20. let klíč k restituci národní reformační vzdělanosti, dojde-li vojensko-politickým zvratem poměrů k návratu do vlasti, jak se to jevílo možné v roce 1631 - 2.

Na rozdíl od evropských současníků, kteří se pokoušeli o dílčí reformy vyučování,^{7/} přistoupil Komenský k řešení z hlediska co nejjobecnějšího. Problematiku školního vzdělání

a výchovy spojil ve své Didaktice s úvahami o postavení člověka v kosmu a s filosofií lidského života^{8/}. Zároveň však proti teorii i praxi některých typů evropského humanismu /např. italského/, s nímž ho jinak sbližovalo soustředění na člověka a přesvědčení o lidské důstojnosti, neuvažoval jen o výchově individuálního dítěte. Jeho pohled na člověka a lidské věci byl usměrňován tradicí české reformace, která jako důsledek pokusu o revoluční řešení krize sociální, národnostní a náboženské, jak se to projevilo na počátku husitství, obsahovala vždy silné zřetele sociální, obhajobu spravedlnosti náboženské, národnostní a sociální. Po porážce táborského radikalismu se to uplatňovalo v reformační kultuře, zejména v pojetí výchovy všech. V bratrském společenství se Komenský seznámil i s praxí stupňovitého celoživotního zdokonalování všech, dětí, mládeže i dospělých, což uplatnil později ve své Pampaedii.

Komenský viděl od počátku a postupně stále hlouběji vzájemné vztahy jak vesmíru, macrocosmu a člověka, microcosmu, které rozvíjel od Didaktiky po Obecnou poradu, tak vztahy jedince a společnosti. Byl přesvědčen, že nápravu světa nelze uskutečnit bez člověka, jehož viděl jako spolupracovníka božího.^{9/} A nápravu člověka nelze uskutečnit bez promýšlení jeho vztahů ke světu jako celku i k dílčím jednotlivostem prostředí, okolí a vztahu k lidem, společnosti jako celku.^{10/}

Komenský tedy vyslovil již v Didaktice a prohloubil v Obecné poradě významné principy: teorii vzdělání je třeba založit na filosofii lidského života, na promýšlení vztahů člověka ke světu i k sobě samému jako součásti světa. Poněvadž člověk nemůže realizovat své lidství bez vztahu ke společnosti, jak dokládá Komenský již v Didaktice,^{11/} vyvozuje z toho další významný princip,

že teorii i praxi vzdělání a výchovy je třeba sledovat z hlediska nejen individuálního, nýbrž i sociálního, a dbát, aby se vzdělání dostalo všem.

Výchova všech - to byl požadavek vyplývající z pansofického pojetí cílů výchovy. Pansofie Komenského byla filosofií, která mu pomohla určovat cíle, obsah a metody vzdělávání a výchovy i určovat jejich vztahy; na druhé straně však vycházela z dobových potřeb vzdělání, takže v díle Komenského tvořila s výchovatelskou teorií jednotu. Pansofie, úsilí o životní moudrost, tvořila pak v Obecné poradě^{12/} organickou reduktivní soustavu veškerého poznání a odpovídala struktuře vztahu člověka k vesmíru. Pansofie byla však i metodologií,^{13/} naznačovala, jak hledat cesty k odhalení podstaty skutečnosti, jak osvětlovat její stránky, především to, co je podstatné pro lidský život a co směřuje k jeho zdokonalování individuálně i sociálně. To, co je podstatné pro život, lze odhalit hledáním souvislostí mezi věcmi a jevy skutečnosti, rozlišováním celku a části, rozpoznáním jejich vztahů a hledáním smyslu dění. Z pozornosti k smyslu vzdělání a jeho významu pro lidský život vyplývalo Komenského zdůvodňování, proč mají být vzdělávání všichni všestranně ve všem podstatném pro život /omnes omnia omnino/. Systém cílů, obsahu a metod vzdělávání /právě tak jako systém kterékoli disciplíny/ se tak stával podsystémem vztahů, do nichž člověk vstupuje při styku se světem v průběhu celého života; stával se podsystémem filosofie lidského života a života společnosti v historickém vývoji.

Problematika cílů, obsahu i metod vzdělání, výchovy i vyučování sjednocoval Komenský také s úvahami o lidském vývoji individuálním i sociálním. Jeví se to v periodizaci školního vzdělávání^{14/} na stupně škol od elementární přes střední po

vysokou a apodemií, to jest cestování po různých zemích k doplnění vzdělání. Dále je to zřejmé z jeho pojetí tzv. škol lidského života od údobí praeatálního, předškolního, přes dětství, mládí, dospívání, po dospělý věk a stáří.^{15/}

Dítě a dětství nechápal Komenský odděleně od problémů vývoje a rozvoje celého lidského života individuálního i společenského, i když v dětství viděl základní a nejdůležitější etapu životní, na níž je budován další vývoj. Dětství bylo pro Komenského kladným činitelem v celoživotním vývoji člověka i celé společnosti za předpokladu, že je mu věnována přední a nejužkostlivější výchovatelská pozornost v rodině i ve škole. K vroucím slovům z první kapitoly Informatoria školy mateřské^{16/} o dítěti jako nejdražším klenotu zcela organicky se přimyká přesvědčení autora Pampaedie, že veškerá naděje na nápravu lidských věcí, to jest na přebudování společnosti, záleží na první výchově.^{17/}

Zmínili jsme se o rozvoji lidského života individuálního a sociálního. Počátečním stupněm výchovatelských zásad Komenského, které bychom mohli nazvat teorií rozvoje, je úsilí, které se týká tříbení toho, čím se člověk povyšuje nad ostatní živočichy, čím se mezi nimi stává jedinečným a co charakterizuje jeho lidství, je-li to kultivováno. Tyto základní znaky vidí Komenský v mysli, řeči a ruce, tj. v myšlení, komunikaci řečí a v práci, dovednosti vytvářet díla a připravovat se k ovládnutí přírody. Úvahy o vztazích myšlení, řeči a ruky jako projevu lidského aktivního vztahu ke světu se táhnou celým dílem Komenského. Čím hlouběji promýšlí Komenský svou koncepci sociálně, tím diferencovaněji přistupuje k výčtu i ke kultivaci znaků lid-

ství. Začal úvahami vztahů ratio - oratio, vcelku v duchu humanistické kritiky jednostranného memorování. Ve čtyřicátých letech připojuje operatio. Je to v době styků s Baconovými stoupenci v revoluční Anglii, kdy pansofické koncepce Komenského se začínají rozrůstat v pojetí všenápravy. Vedle vztahů ratio, oratio, operatio uvažuje Komenský i o kultuře citu, obraznosti, vůle a svědomí.^{18/} To pak rozvedl v Obecné poradě, kterou právě v letech čtyřicátých po odchodu z Anglie /1642/ začal rozpracovávat. V nejrozsáhlejší z jejích sedmi částí, v Pansofii /Pantaxii/ - jako soustavě vesmírných vrstev světové skutečnosti, novoplatónsky pojaté, následuje po světu přírody /mundus naturalis seu materialis/ svět lidské práce /mundus artificialis/^{19/}: ten nej názorněji představuje v soustavě lidské dovednosti, techné, hlavní zásady operatio a v celku systému vztahy jednotlivých aspektů lidské činnosti, které mají být umocněny a sjednoceny s cílem světové nápravy všeho, všude, konanou všemi lidmi co nejvšestranněji, veskrze /omnes omnia omnino/. Další gradus Pansofie, svět morálky /mundus moralis/^{20/}, obsahuje směrnice pro jedince i společnost, pro sebeovládání /etiku/, pro usměrňování vzájemných vztahů s ostatními /simbiotiku/ i pro organizaci společnosti /rodinou počínaje, školou a obcí pokračuje a státem konče/. V rámci celé Obecné rady rozvádí pak tyto směrnice v šestém díle, Panorthosii.

Názory Komenského na proces hominizace nelze v jeho koncepci odtrhovat od procesu akulturace, která má též jednotný aspekt individuálně sociální. Lze také říci, že Komenský vyjádřil své názory na proces vývoje individua ve složitou sociální bytost, která se aktivní tvorbou účastní sociálního života, přispívá k vyšší integritě osobnosti. Proces přeměny člověka ve společensky

funkční bytost, tj. takovou, která přispívá k obohacení její kultury v nejširším slova smyslu - i proces působení společnosti /rodinou počínaje/ na život jednotlivce sledoval Komenský v průběhu vývoje svého díla v různém stupni a v různém kontextu. Např. zpočátku to bylo v rámci restituce národní vzdělanosti, později v rámci reformy výchovy veškeré mládeže, posléze všech lidí ve všech etapách celého jejich života, konečně i v historickém vývoji společnosti.^{21/}

Formování člověka v bytost rozumnou, komunikující a tvořivě aktivní nelze, jak zdůraznil Komenský, uskutečnit mimo společenský rámec. A co víc, člověk se může stávat skutečným člověkem jen v aktivním procesu všenápravy, kdy se zároveň stává člověkem kulturním.

I když se Komenský sám snažil působit na společnost své doby ať plány na reformu výchovy a vzdělání nebo na sjednocení vzdělanosti, či snahami ekumenickými a vůbec mírovými /ponechme nyní stranou, jak úspěšnými, a proč event. neúspěšnými/, nemohl ve skutečnosti použít plně žádného z modelů soudobé společnosti; zřejmě čerpal však z českého reformačního typu, z anglického a nizozemského typu společenského.

Vytvořil si proto společenský rámec všenápravy světové společnosti, s nímž úzce svázal univerzální vzdělávání všech i výchovu jednotlivců, a realizaci obojího vzájemně podmiňoval. Pampaedie začíná výměrem univerzální kultury všech a soustřeďuje se pak na všestranné zdokonalování člověka jako celku. Panorthocie je teorie nápravy společenské, ale v konkrétním rozvedení začíná všenáprava individuální autokritikou a sebevýchovou každého člověka.^{22/} Vztah úsilí pampaedického a panorthotického je tedy

pojat ve vzájemnosti, že jedno podmiňuje druhé.^{23/} Poněvadž nakonec jde o nápravu celé společnosti, musejí se napravovat všichni /omnes/ všestranně /omnino/, ve všem pro život podstatném /omnia/, nikoli pouze některá část společnosti. Demokraticky pojaté vzdělání však u Komenského nepostrádá pozornost k formování celku osobnosti.

I když dokonalé vzdělávání je obtížné, protože "člověk je tvor nejsložitější, vyžadující sám jediný tolik starostlivé péče... jako všichni ostatní tvorové dohromady",^{24/} přesto vybízel Komenský k tomu, aby tato činnost neustávala, ať jde o sebevýchovu nebo o působení na druhé ve smyslu oné všestrannosti, které dal už v třicátých letech název omnino. Požadavek celostnosti vycházel u Komenského i z pojetí lidské přirozenosti, kterou vyložil z několika aspektů. Přirozenost jako původní dokonalý stav člověka i světa je výklad ve smyslu cíle, jehož má člověk dosahovat. Z tohoto aspektu je veškeré vzdělávání a výchova přirozenou věcí v životě všech lidí; je nezbytností k rozvíjení lidského rodu. Na základě synkreticky pojatých souvislostí mezi základními vrstvami panharmonicky pojaté reality zdůrazňoval Komenský vztahy mezi světem přírody a světem člověka. Jestliže mu byl spiritus naturalis "omnium in natura faber"^{25/} a přirozený základ přírody viděl v pohybu, logické je, zdůrazňoval-li pohyb i v oblasti lidské. Tím mu byla činnost ducha i těla /"cokoli se vyvíjí činností"/.^{26/} Přirozené je proto rozvíjet vnímání, myšlení, řeč, vůli k činu a konání, s citem pro jeho smysl, a to vše od nejtělejšího dětství a po celý život. Celek lidské osobnosti je rozvíjen, je-li vzdělání soustředěno především na obohacování podstatných znaků lidství. Vedle "trojiny" ratio, oratio, operatio uplatňuje Komenský i trojinu scire,

velle, posse, která má ještě větší důraz na praktické uplatnění teorie, a to opět se zřetelem k celku, který je předpokladem harmonie.

Nejširším celkem, na jehož základě se člověk má cele zdokonalovat, je svět v Komenského triadickém pojetí vrstev: přírodní, lidské a boží. V tomto rámci je určitým celkem i lidská kultura, vzdělanost, k níž společnost v historickém vývoji došla. Tato kultura patří do obsahu vzdělání, avšak je ve své složitosti a rozkouskovanosti nepřehledná.^{27/} Proto uvažoval Komenský svou pansofií o kritériu pro výběr z tohoto množství pro obsah vzdělání a výchovy. Svou pansofií hledal i metodu, která by neodhalovala jen tajemství boží, ani jen tajemství přírody, ani jen tajemství pouhé lidské mysli, nýbrž principy vývoje celého člověka^{28/} ve všech jeho vztazích. Pansofickým kritériem pro to, co je podstatné, se Komenskému stal lidský život. Měřítkem obsahu vzdělání vybraného ze společenské kultury bylo tedy všechno, co je pro život podstatné, co jej může obohacovat, prosvětlovat, osvobodovat a prodlužovat. Znamenalo to poznávat svět, rozumět mu, chtít volit a konat dobré věci, které byly správně pochopené, a zamítat špatné, bezpečně užívat všeho v komunikaci s ostatními a s božím požehnáním, jak to Komenský charakterizuje v Pampaedii.

Důsledné domýšlení a uplatnění principu, aby se vycházelo od celku, znamenalo, aby z hlediska podstaty člověka měl vychovatel na mysli rozvoj tělesný, smyslový, rozumový, volní, citový a sociálně komunikativní, i hlediska vývoje, tj. všechna údobí od počátku života, zrodu, nejútlejšího věku, po celý další život až po stáří a smrt.

V tomto smyslu se základním principem Komenského pro to, jak určit z bohatého fondu společenské vzdělanosti a kultury podstatný obsah vzdělávání a výchovy, stala i jednota výchovy a vývoje člověka^{29/} a stejně tak jednota rozvoje osobnosti a rozvoje kultury společnosti.^{30/}

Výsledkem toho, jak tyto principy byly uplatňovány, mělo být, aby člověk dosáhl schopnosti rychle a dobře se orientovat v kultuře společnosti a zdokonaloval se tím. Dále, aby si usnadnil svou existenci ve společnosti, avšak aby také získal dovednost a možnost spolupůsobit na tuto kulturu a dále ji utvářet. Proto věnoval Komenský pozornost tomu, aby tato univerzální kultura poskytovala nezbytné vědomosti, schopnosti a návyky dítěti, mládeži i dospělým, aby se mohl každý stávat pro společnost funkční jednotkou a tvořivě pracovat pro celek společnosti, která ovšem má poskytovat podmínky tvořivému projevu^{31/} a rozvoji. Je známo, že společnost doby Komenského zdaleka neposkytovala tento prostor všem, takže jeho principy mířily vlastně daleko do budoucnosti.

Působením na vývoj i rozvoj člověka v sociálně významnou bytost sledoval Komenský harmonii v společenských celcích rodinou počínaje, jak o tom píše zejména v Pampaedii. V tomto smyslu měly být odstraněny konflikty dítěte a prostředí, dítěte a společnosti, dítěte a dospělých /vychovatelů/. Děti neměly být chápány jako miniatury dospělých bez zřetele k specifickým zvláštnostem jednotlivých dětských typů^{32/} podle přirozené povahy. Proti jednostranně vnějšímu a často násilnému působení na dítě pochopil Komenský výchovu jako přirozený rozvoj vnějších i vnitřních sil člověka v každé etapě jeho vývoje.^{33/}

Způsobů a prostředků, jichž Komenský užil k postižení vztahů mezi vývojem jedince a společnosti a k naznačení nezbytné jednoty rozvoje obojího, byla celá řada. K nejvýznamnějším jistě patřilo zdůrazňování přímého styku se skutečností, poznávání tolika stránek a oblastí reality kolik jen možno, pochopení vztahů a postihování zákonů vývoje. Systémy těchto zákonů mají vyjádřit nejdůležitější výsledky tvořivé lidské činnosti v dialektické spjatosti její duchovní i materiální složky.^{34/}

Vztahy obecných principů i konkrétních jednotlivých poznatků se v díle Komenského sjednocovaly na základě skutečnosti, že obecné a zvláštní vždy viděl ve vzájemných vztazích. Tento pohled uplatnil zejména, když uvažoval o vztahu všeobecného a užšího specializovaného vzdělání.^{35/} Tento aspekt se však promítal i do jeho úvah o vztahu jedince a společnosti. Všenápravný cíl je ve své realizaci podmíněn celoživotním univerzálním zdokonačováním všech lidí a naopak: všenáprava je základem štěstí lidského i individuálního. V tomto smyslu mají v celku obecné porady místo Pampaedie i Panorthosie.

K důležitým prostředkům, jak sjednocovat vztahy jedince a společnosti, patří lidská actio, tvořivá činnost. Na úrovni dětského vývoje je to hra, později a zejména v dospělém věku práce. Hra /která i pro dospělé má svou funkci rekreační, pro děti nezbytná tak jako výživa a spánek/^{36/} a práce jsou obrazem lidské seberealizace z hlediska individuálního i sociálního. Je známo, jakou pozornost věnoval Komenský hře již na stupni péče o předškolní děti i pak o školáky. Uvažoval o její mnohostranné funkci pro dětský vývoj a pro výchovu a všímal si i její funkce sociální. I Komenského pojetí demokratismu souvisí s tím, jak chápal smysl tvořivé lidské činnosti pro rozvoj smyslů a těla,

rozumu, morálky, citů, řeči a sociálního porozumění, jak viděl její funkci pro všestranný rozvoj každého a pro společenskou nápravu.

Tvořivé činnosti, a to duševní i tělesné ve vzájemné spjatosti, přikládal Komenský prvořadý význam ve výchovně vzdělávacím procesu. Jeho zásada *fabricando fabricamur*,^{37/} kterou uvádí od *Didaktiky* po *Pampaedii*, znamenala, že prací se vytvářejí předpoklady k zdokonalování vlastního i k nápravě okolí a světa vůbec. Proto charakterizoval Komenský význam dospělého života jako život práce.^{38/} Proto nazval školy v *Didaktice* dílnami lidství a život a jeho školy v *Pampaedii* stupňovitou dílnou lidství.^{39/} Mundus artificialis jako systém poučující o světě lidské práce stal se Komenskému těžištěm nejen pro proces poznání, nýbrž i těžištěm univerzálně formujícího procesu z hlediska celoživotního zdokonalování všech lidí všude na světě. V pojetí smyslu lidské práce viděl Komenský nejreduktivnější a nejkomplexnější kritérium pro zdokonalování všech. V ní se odráží kvalita i kvantita úrovně tohoto zdokonalování z hlediska individuálního i sociálního, ovšem za podmínek, že jde o práci svobodnou.

Proto i věda měla sloužit praxi, sloužit všem, jak zdůrazňoval Komenský už za pobytu ve vlasti i potom v cizině.^{40/} Výsledky vědy mají být pro všechny právě tak jako tvořivá činnost na základě vědy má být údělem všech lidí, chtějí-li lidmi opravdu být a k stále lepšímu lidství dorůstat. Proto i cíl společensky všennápravný je uskutečnitelný jen tehdy, jak píše Komenský v *Pampaedii II*, bude-li se dbát zásady ze Světa lidské práce /mundus artificialis/, že všechno slouží svému určení jen při správné lidské praxi.

I když naději na nápravu zdůvodňoval Komenský chiliasticky, podmínku zdaru všennápravy viděl /v linii české reformace/ v tom,

že pro tuto obrodu celé společnosti budou všichni pracovat a tím ji postupně uskutečňovat. Je tedy chiliasmus u Komenského spojen s tvořivou lidskou aktivitou a liší se od jakéhokoli pasivního očekávání konce světa. Jen tvořivá práce všech podmiňuje příchod spravedlivého společenského řádu. V tom smyslu vidí Komenský i dějiny jako stálý zápas starého s novým, jako vzestupný proces v životě jednotlivce i společnosti, jsou-li včas rozpoznány a odstraněny příčiny poruch, zmatků a svárů.

Komenský koncipoval vzdělání tak, aby se stalo potřebou celého lidského života u všech lidí, nejen k cílům určitého utilitárního zaměření, např. kvalifikace pro zaměstnání, nýbrž prostředkem obohacování vnitřního, a tím i pro vzájemné lidské vztahy. I když, jak je všeobecně známo, nepřekročil práh rodící se moderní přírodovědy, patří k zakladatelům vědeckého pohledu na otázky vzdělávání v rámci společenského vývoje, i přes všechny prvky, jimiž zůstával v zajetí tradičních koncepcí.

Kdyby byly plány Komenského bývaly jen dobově utilitaristické, nebyl by se ocital v konfliktu s požadavky měšťanstva, na které jinak řadou svých prací odpovídal, zvláště pokud šlo o latinskou střední školu, o jejíž reformu mělo měšťanstvo eminentní zájem. Poněvadž však jeho koncepce obsahovala i proklamaci přirozeného lidského práva na vzdělání, rovného pro všechny, i práva na společenské působení, a poněvadž zdůrazňovaný princip jednoty teorie a praxe se zřetelem k pansoficko-sociálním návrhům z Obecné porady ukazoval k velkorysé společenské přestavbě, byl celek jeho koncepce odmítán v jeho době jak představiteli feudálů, tak měšťanstvem a zůstal dlouho nepochopen. Přesto Komenský celý život usiloval zobecnit výsledky sociálně vzdělávací praxe české reformace, které se staly významnou komponentou jeho pojetí cultura universalis.

Proto, i když Komenský vyrostl ve významného Evropana za působení v různých evropských zemích, kde trávil vyhnanství, určovala česká tradice to zaměření jeho díla, které oceňujeme dnes: kulturně vzdělávací prací pro všechny burcovat svědomí lidí k úvahám i k akci pro vytvoření podmínek svobodné lidské tvořivé činnosti všestranně zdokonalující a přinášající radost i prospěch všem. V tomto smyslu je dílo Komenského mnohem srozumitelnější našemu dnešku než dřívějším epochám. Podněty koncepce Komenského směřují k úsilí koncipovat vzdělání a výchovu v procesu budování společnosti, aby vedlo k dalšímu ovládnutí přírody ve prospěch lidstva, k zdokonalování společenského soužití i sebeovládání, k úctě k životu a vzájemnému pochopení.

Poznámky

- 1/ J. A. Comenii De rerum humanerum emendatione consultatio catholica /dále Consultatio/, pars IV, Pampaedia I, 1. Pra-
ga, Academia 1966, tom II, col. 5 /s. 15/.
- 2/ K těmto vztahům srov. některé mé starší studie, např. K některým sociálním aspektům pedagogické koncepce Komenského, Studia Comeniana et historica /dále SCeH/, Uherský Brod, 7, 1977, č. 16, s. 40-47. - Některé základní principy pedagogického myšlení J. A. Komenského. Praha, Academia /Rozpravy 87/2/ 1977, 67 s., aj.
- 3/ Didactica magna, cap. VII, nadpis: Formationen Hominis...
- 4/ Srov. české spisy Komenského psané po r. 1620, např. Truchlivý, O sirobě, Centrum securitatis aj. Viz Dílo J. A. Komenského /dále DJAK/, Opera omnia sv. 3, Praha, Academia 1978.
- 5/ Jaromír Červenka, Die Naturphilosophie des J. A. Comenius. Praha - Hanau, Academia 1970, s. 45 n.
- 6/ Dagmar Čapková, K filosoficko-pedagogickým otázkám v komeniologii, SCeH 6, č. 13, s. 14-24.
- 7/ Didaktika a Didactica magna, Praefatio § 5, 10.
- 8/ Tamtéž, cap. I-IV.

- 9/ Consultatio, pars VI, Panorthosia III, 5, 7, 8, uved. edice sv. II, col.402, 403 /s. 232/: Opus restitutionis non peraget sine cooperatione humana. - Dagmar Čapková, Myšlenka lidské aktivity v Komenského pojetí dějin. Praha, Academia /Rozpravy 93/3,/ 1983, s. 51.
- 10/ Nejkomplexněji podáno v sedmidílné Obecné poradě, kde hlavní části podávají: systém poznatků o světě /Pansophia/, teorii celoživotního vzdělávání /Pampaedia/, teorii mírové mezinárodní jazykové komunikace /Panglottia/, teorii nápravy společenské organizace /Panorthosia/.
- 11/ Didactica magna, VI, 6.
- 12/ Consultatio, pars III, Pansophia, uved. edice sv. I, col. 246-1345 /s. 163-776/.
- 13/ K metodologickému významu pansofie srov. D. Čapková, Neznámý deník J. A. Komenského, Uherský Brod /samostatná příloha k SCetH/ 1975, č. 8-9, s. 29-40.
- 14/ Didactica magna, cap. XXVII-XXXI.
- 15/ Consultatio, pars IV, Pampaedia, uved. edice sv. II, col. 1-250 /s. 9-145/.
- 16/ DJAK sv. 11. Praha, Academia 1973, s. 229 n, 287 n.
- 17/ Consultatio pars¹ IV, Pampaedia, uved. edice sv. II, col. 121 /s. 73/.
- 18/ Via licis. DJAK 14, Praha, Academia 1974, s. 279 n. - Consultatio, pars IV, Pampaedia, uved. edice sv. II, col. 113 /s. 69/, col.137 /s. 81/, Pansophia, gr. IV, uv. ed. col. 551-2 /s. 355/.
- 19/ Consultatio, pars. III, Pansophia, uved. edice sv. I, col. 670-909 /s. 415-541/.
- 20/ Tamtéž, col.911-1012 /s. 543-597/.
- 21/ Consultatio, pars VI, Panorthosia II, uved. edice sv. II, col.369 /s. 215 n/.
- 22/ Tamtéž, Panorthosia XX, uved. edice sv. II, col.567 /s. 314/.
- 23/ V Clamores Elise zdůraznil Komenský, že výchova i společenská náprava mají jít ruku v ruce. Srov. Klaus Schaller, Komenského Clamores Elise jako poučný politicko-pedagogický

- text. SCetH 7, 1977, č. 16, s. 62-76.
- 24/ Consultatio, pars IV, Pampaedia IV, 8, uved. edice sv. II, col. 47 /s. 36/.
- 25/ Consultatio, pars III, Pansophia IV, V, uved. edice sv. I, col. 445 /s. 302/, col. 719 /s. 448/.
- 26/ Consultatio, pars IV, Pampaedia IX, uved. edice II, col. 137 /s. 81/.
- 27/ Tuto roztržitost kritizoval Komenský již ve třicátých letech ve spise Prodrumus pansophiae.
- 28/ Consultatio, pars. IV, Pampaedia III, 1, uved. edice sv. II, col. 21 /s. 23/. Tím se Komenský lišil jak od Bacona tak od Descarta a vůbec od jednostranně přírodovědně zaměřeného zkoumání.
- 29/ Projevuje se již v České Didaktice a v Didactica magna zřetel k věkové periodizaci, zařazením zásad o prodlužování lidského života správně řízenou výchovou a vzděláním a dovršuje se Pampaedií.
- 30/ Tento aspekt proniká celou Pansophií, Pampaedií a Panorthosií.
- 31/ Consultatio, pars IV, Pampaedia VII, uv. ed. sv. II, col. 96 /s. 61/.
- 32/ Didactica magna, XII, Schola pansophica /Opera didactica omnia III/, Pampaedia VII, 29 aj.
- 33/ E labyrinthis scholeasticis exitus /Opera didactica omnia IV, col. 65/. - Consultatio, pars IV, Pampaedia III, 7 aj, uved. edice sv. II, col. 21 n.
- 34/ D. Čapková, Domácí kořeny základních rysů Komenského pojetí universálního vzdělávání. Pedagogika 23, 1973, s. 439-458.
- 35/ Prodrumus pansophise, Schola pansophica.
- 36/ Komenský věnoval pozornost hře na mnoha místech, zvláště v Informatoriu školy mateřské, v Didaktice a v Pampaedii.
- 37/ Didactica magna, XXI, 5 a Pampaedia XIII.
- 38/ Consultatio, pars IV, Pampaedia XIII, uv. ed. sv. II, col. 204-205 /s. 115/.
- 39/ Didactica magna, XI, 1, XXI, 5 aj., Pampaedia V, 9-15.
- 40/ Předmluvy k Thestrum universatis rerum, Prodrumus pansophiae § 12, 42, 55, 87 aj. - D. Čapková, Neznámý deník J. A. Komenského, uv. ed. s. 79n.

RYTMICKÝ IMPULS: POZNÁMKY A KOMENTÁŘE

Zatímco estetické a literárně teoretické kategorie ruského formalismu a pražského strukturalismu /např. básnický jazyk, funkce, konkretizace/ jsou už po léta předmětem výzkumu i kritiky a východiskem dalšího teoretizování, zůstávají méně obecné pracovní pojmy a hypotézy meziválené slovanské poetiky – snad jen výjimkou proppovské naratologie – málo reflektovány. Konfrontace se soudobou literární vědou by bezpochyby ukázala, že i v nich jsou skryty četné nevyužité podněty.

Jedním z předpokladů takové konfrontace je textově kritická a heuristická práce věnovaná analýze, vzájemnému srovnávání a pojmové koordinaci jednotlivých prací, zjišťování genetických vztahů, vnitřních rozporů a sjednocujících činitelů v názorových systémech. Spleť tezí a štědře produkovanych termínů, zejména v ruském formalismu, se bez této nevděčné práce neobejde.¹

Chceme v tomto ohledu splnit část svého dluhu zamyšlením nad kategorií rytmického impulsu a tím, co s ní souvisí. Rytmický impuls jsme zvolili proto, že ho pokládáme za uzlový bod formalistického a strukturalistického chápání verše. Je to pojem, který poukazuje k jisté akci: k akci badatele a mutatis

¹ Pro strategické rozvržení teoretické problematiky ruského formalismu jako celku má stále základní význam dnes už klasická práce Erlichova /1955/. Formalistickou teorií básnického jazyka na pozadí současného myšlení o tomto tématu se prohloubeně zabýval W. D. Stempel /1972/. Hansen-Löwe /1978/ v rámci široké vývojové koncepce formalismu pojednává už podrobněji i o jednotlivých otázkách /včetně versologie/, a to se znalostí i méně přístupných formalistických textů a jejich vztahů k ruským i západním předchůdcům. Důležitou monografickou kapitolu z dějin formalistické versologie napsal Rudy /1976/.

mutandis i k akci vnímatele vůbec vůči rytmické výstavbě, která při přístupu vyznačeném touto kategorií už není chápána jako soubor smyslových jevů, je zároveň začleněna do nehmotných struktur obecného literárního povědomí i do celistvosti konkrétního básnického díla.

S ruskými formalisty konfrontujeme některé názory Jana Mukařovského. V oblasti nauky o verši je Mukařovský ruským předchůdcům blíže než kdekoli jinde. Od jeho pojetí rytmického impulsu náš rozbor začíná.

1. Rytmický impuls a kategorie "zaměření"

V úvodu ke své teoretické syntéze dějin novočeského verše /1934/, když byl pojednal o metrické osnově jako normě, na jejímž pozadí vnímáme rytmus veršů, píše Mukařovský:

V této souvislosti je také třeba zmíniti se o tom, co ruští teoretikové verše /např. Tomaševskij/ nazvali "metrickým impulsem". Je to pojem velmi blízký metrické normě, ba lze říci, že je to její energetické pojetí. Metrický impuls záleží v tom, že ke kontextu, který vnímáme a hodnotíme jako verš, přistupujeme s očekáváním, že po jednotce jistým způsobem organizované /verš/ bude následovat stejně organizovaná jednotka další. Toto očekávání opakující se od verše k verši nese celou báseň.

Jak vidět, podstata metrického impulsu není pro Mukařovského v samotném faktu organizace jednotek /veršů/, ale v přístupu subjektu ke kontextu. Přitom tu nejde o pouhou další formulaci obecně přijatého názoru, že rytmus se z vnějších smyslových podnětů ustavuje až na základě integrující účasti subjektivního

vědomí: v takovém případě je úplný soubor příslušných smyslových podnětů vždy ještě nezbytnou podmínkou vzniku rytmu, v případě, který má na mysli Mukařovský, tomu tak není. "Teprve tehdy, počne-li fungovat metrický impuls, hodnotíme jistý jazykový projev jako verš. Pravidelnost vnitřního uspořádání má přitom úlohu druhotnou." /tamt./ Artefakt je tu tedy aktivně dotvářen /vnímajícím/ subjektem; počítalo se s tím už při jeho vzniku. Očekávání může být i zklamáno, aniž by tím aktivita metrického impulsu byla oslabena.

Takové pojetí je charakteristické pro formalistický a strukturalistický přístup k jakýmkoli systémům ve výstavbě uměleckého díla. Důležitější než substantiální definice nějaké složky je její vymezení funkční. Kategorie rytmického impulsu se tak jeví jako specifikace obecné kategorie intence /zaměření, Einstellung/, která měla klíčovou pozici např. i v noetickém zdůvodnění fonologie /Holenstein 1975/.

V případě Mukařovského je tu mimo pochybnost inspirace názory ruských formalistů; jednak je přímo cituje, jednak se v jeho pracích předcházejících setkání s formalismem /např. 1925/ nic takového nevyskytuje. Vedle citovaného Tomaševského tu silně zapůsobily i názory J. Tyňanova /1924, str. 53 a 55/ o minimálních podmínkách rytmu, při nichž "faktory /rytmu/ mohou být dány nikoli jako systém, ale jako znaky systému" apod. U Tyňanova je označení metrický impuls užito pro jakýsi pozůstatek metra - pro to, co z metra zbývá v případě volného verše jako "zaměření k metru, ekvivalent metra". Mukařovský užívá pojmu metrický impuls daleko šíře, ale charakteristicky i on při výkladu o něm obrací pozornost k volnému verši /viz. o tom více v kap. 3/.

Představa subjektu, schopného ze znaků systému odvodit obecnou rytmickou intenci textu a /v jejím směru/ dotvářet fregmentární soubor smyslových signálů rytmického uspořádání, obsahuje ovšem další problematiku, ve formalismu a raném strukturalismu teoreticky méně rozvinutou. Uvedený výkon může dokázat pouze individuum, které se nalézá na historicky zcela určitém stupni rytmického cítění; předpokladem dosažení takového stupně je obecný vývoj rytmické normy v povědomí příslušného kolektivu /volný verš je myslitelný až na jistém stupni básnického vývoje/. V průběhu ontogenese svého rytmického povědomí individuum v sobě ukládá výsledky tohoto vývoje, takže při setkání s nějakou rytmickou strukturou je s to ji adekvátně pochopit. Přístup k textu sub specie rytmického impulsu tedy nezávisí na svévolném rozhodnutí jednotlivce. Je ovlivněn např. i tím, že text je předkládán ve speciálním komunikačním okruhu: rytmickou intenci textu rozeznáme mj. i na základě toho, že text je otištěn v knížce vydané ve známé edici poezie, že je v obvyklou dobu a na obvyklém místě reprodukován známým přednášečem apod. Těžko si lze představit reklamní text sepsaný ve volném verši, neboť nesespecializovaný komunikační okruh si vynucuje, aby rytmus, má-li být vůbec rozeznán, byl dán v úplnější podobě. Na hranici vnitrotextových a vněttextových signálů rytmu stojí grafika, tj. rozepsání textu do řádek končících před pravým okrajem sazby.

V jiném smyslu hovoří o zaměření /ustanovka/ v souvislosti s rytmem Jakobson /1923, str. 17/; zde neběží o zaměření na rytmus, ale naopak o zaměření, které je jazykovému projevu a zážitku vnímatele vtiskováno: je to zaměření k času řeči; Jakobson je pokládá za jeden ze způsobů vyvedení řeči z automatismu. Jakobson také při této příležitosti uvádí téma neúplného

provedení metra v konkrétním zvukovém materiálu řeči. Prostředkem deformace jazyka a tedy jeho dezautomatizace je Jakobsonovi jak realizace, tak nerealizace rytmického impulsu v jazykovém materiálu. Pro první případ, realizace, je to formulováno takto: "... je-li slabika vyplňující silnou dobu dokonce i objektivně podtržena proti slabice vyplňující dobu slabou, tu v rytmické řeči slabika první bude subjektivně ještě silnější, druhá naopak ještě slabší, to jest poměr bude nevyhnutelně přehnan." Případy nerealizace rytmu ve faktickém rozložení rytmotvorných prvků jsou u Jakobsona dva - jednak nepřítomnost iktové slabiky v iktové pozici, jednak přítomnost akcentu v pozici metricky slabé. Předmětem deformace už tu tedy není jazyk, ale samo očekávané rozložení prvků. Toto pojetí dezautomatizačních účinků rytmu je ovlivněno velkým důrazem na kategorii ozvláštňení v raném ruském formalismu. Hovoříme-li o dezautomatizaci i v případě realizace rytmického impulsu, předpokládáme neustálou přímou konfrontaci rytmizované řeči s nepřítomností rytmu v jazyce praktickém. Správnější nám připadá řešení, podle něhož při aplikaci metrické normy /která, pravda, ve srovnání s řečí neveršovanou signalizuje příznakovost veršované promluvy jako celku/ se ustavuje očekávání, že tato norma bude realizována; splněním tohoto očekávání /první z Jakobsonových případů/ nastává automatizace. Jen tak mohou případy "nerealizace" znamenat dezautomatizaci, která v tomto pojetí je tedy spjata pouze s porušením metra. Přitom je nutno vzít v úvahu rozdíl mezi rytmickými konstantami a tendencemi, zavedený později /např. 1930/ samým Jakobsonem: nerealizace metrické konstanty /přítomnost akcentu v pozici metricky slabé/ představuje zřejmě daleko intenzivněji dezautomatizační účín než nenaplnění pouhé tendence /nepřítomnost akcentu na iktu, což je ve slovanském verši běžná záležitost v rámci

normy/. Právě Jakobsonova knížka o českém verši ostatně otevřela české versologii cestu k přesnému vymezení těchto rozdílů /viz. dále/.

2. Rytmičká impuls a psychologie vnímání času

V době Jakobsonovy práce na této knize /1923/ nebyl název rytmického impulsu dosud ustaven; Jakobson mluví o rytmické inerci apod. Všechny podstatný obsah tohoto pojmu je však zde už přítomen. Zejména se tu klade důraz na moment očekávání, jak už to ostatně uvedené dezautomatizační pojetí rytmu vyžaduje. Jakobson se přitom odvolává na knihu rakouského psychologa Vittoria Benussiho *Psychologie der Zeitauffassung* /1913/, která tímto prostřednictvím nabyla proslulosti svým autorem asi sotva předpokládané a dostala se dokonce do autoritativních příruček teorie literatury /Wellek-Warren 1949/ v úloze pramene názoru o specifickém času veršované řeči jako "času očekávání" /Erwartungszeit/. Benussiho práce, na jejíž význam pro lingvistiku upozornila i anotace Ginnekenovy bibliografie v *Indogermanisches Jahrbuch* /1916; viz Jakobson 1923, str. 17/, však není věnována verši, ba ani obecné problematice rytmu. Na základě rozsáhlých experimentů statisticky zpracovaných se tu podává interpretace psychických procesů, které ovlivňují subjektivní vnímání a kvantitativní hodnocení velikosti časových úseků ohraničených smyslovými podněty, především jednoduchými zvukovými signály. Jedním z činitelů působících na subjektivní zkrácení nebo prodloužení časové distance mezi těmito impulsy je pro Benussiho také délka tzv. Erwartungszeit, tj. časového úseku mezi okamžikem, kdy badatel slůvkem "jetzt" upozornil pokusnou osobu, že experiment začíná, a prvním hraničním signálem /viz též Benussi 1908/. Pokusná osoba tedy skutečně, řečeno s Ja-

kobsonem, "po uplynutí určité lhůty čeká určitý signál"; k tomu ji však nevede zkušenost s periodicitou předchozích impulsů, ale to, že byla předběžně poučena o průběhu experimentu. Erwartungszeit je prostě u Benussiho ryze technický pojem, prostředkem specifikace rytmu se stal až u Jakobsona, když ovšem jeho obsah byl podstatně změněn.

Vnímání rytmu mínil Benussi věnovat speciální práci /viz 1913, str. 422/. V knize citované Jakobsonem vyslovuje o něm jednotlivé dílčí postřehy, např. tezi, že pro rytmus je důležitější frázování než důraz /např. str. 111; Jakobson cituje 1923, str. 30/. Jinak vidí v rytmu především činitele, který odvádí pozornost pokusné osoby od časových distancí mezi podněty a obrací ji k tvaru /Gestalt/ vyššího řádu a tedy k "času přítomnosti" /Gegenwartszeit/ s tímto tvarem spjatému.² Protože předmětem jeho bádání byly právě časové distance, hleděl Benussi působnost rytmizace na své pokusné osoby omezit na minimum. Ve smyslu obratu od času k tvaru ho také - vzhledem k obsahu Benussiho práce adekvátněji - cituje Mukařovský /1933, str. 170/.

Vztah strukturalismu a formalismu k tvarové psychologii je závažný pro oba směry a je dnes znovu předmětem úvah /Hollenstein 1975/ i diskusí /Schmid 1977, Jankovič 1982/.

Nelze vyloučit, že náhodou to byla právě Benussiho práce, co v počátcích pražské školy zprostředkovalo povědomí o rodících se idejích tvarové psychologie,³ z jejích představitelů

² Nejasná Jakobsonova poznámka /1923, str. 19/ o tom, že "sama možnost zklamaného očekávání vyvolává subjektivní zesílení toho, co moderní německá psychologie nazývá 'Gegenwartszeit', podle toho dost možná znamená, že možnost zklamaného očekávání, vytvářená rytmickou organizací, je spjata se zaměřením subjektivní pozornosti k tvaru.

cituje Benussi Koffkovy práce o rytmu aj., a ovšem i společného předchůdce von Ehrenfelse. Sám Benussi, který ve studiích předcházejících knize se problematikou tvarových kvalit ve speciálních oblastech zabýval, však nepatřil ke skupině žáků K. Stumpfa, která později z tvarových kvalit učinila centrální problém psychologie /Müller-Freienfels 1937/. Jeho učitelem byl následovník Brentanův A. Meinong. Podněty různých škol se ovšem prolínaly, kontakty mezi analogickými směry v různých oborech se mohly uskutečňovat i nepřímými cestami a svou úlohu přitom hrát i nedorozumění.

3. Rytmický impuls a metrický impuls

V pasáži, jejíž citací jsme zahajovali tuto rozpravu, se Mukařovský odvolává na Tomaševského. I když jeho názory reprodukuje nepřesně /o rozdílu mezi metrem a rytmičkým impulsem viz dále/, odvolává se zajisté právem. Tomaševskij byl nejiniciativnějším a nejhlubším teoretikem rytmičkého impulsu mezi ruskými formalisty.

V raných Tomaševského pracích o Puškinově jambu /1917, 1919/ můžeme sledovat krok za krokem formování kategorie rytmičkého impulsu. Cílem studie o čtyřstopém jambu Evžena Oněgina bylo podle autorových slov charakterizovat "rytmický návyk" básníkův /str. 131/; v rozboru Puškinova pětistopého jambu se hovoří o "rytmické inerci", "schématu očekávané přízvučnosti". Inerce u vnímatele vzniká jako důsledek vnímání celé řady veršů, u básníka "v procesu tvorby je rytmičkým úkolem" /zadaniem,

³ Petr Steiner mě upozornil na význam moskevského semináře prof. G. J. Čelpanova věnovaného moderním proudům západní psychologie. Jakobson /1936/ na něj vzpomíná jako na prostředí tvůrčích diskusí mj. i mezi "vášnivými psychologisty a útočnými husserlovci" a zdůrazňuje Čelpanovův odpor proti biologismu

str. 142/. Představa rytmického impulsu je u Tomaševského spjata s individuálním charakterem rytmu v určitém textu nebo v celé tvorbě básnické osobnosti. Tomaševskému běží o individuální /Puškinův/ výběr mezi různými možnostmi pojmání metrické osnovy; možnosti tohoto výběru jsou v ruském /a vůbec slovanském/ sylabotónickém verši především v oblasti realizace iktů: přítomnost akcentů na iktech je pouhou tendencí, takže bez porušení metra mohou vznikat různé kombinace iktů obsazených nebo neobsazených přízvukem. Tato skutečnost samozřejmě neunikla předchůdcům formalistů, např. Andreji Bělému /1910/; teprve Tomaševskij však našel cestu k jejímu objektivnímu studiu, obrátiv se od konfigurací přízvuků a kombinací těchto konfigurací /těžko postižitelných už pro svou početnost/ k statistickému výzkumu konfigurace iktů. To byl rozhodující přelomový moment ve studiu rytmu: byla nalezena rovina, na které rytmická kontura veršovaného textu přestává být zkoumána jako posloupnost úseků: badatel ji může odvozovat z textu jako celku. Celý proces konstituce rytmického impulsu vypadá pak asi takto: čtenář v průběhu vnímání integruje jednotlivá seskupení přízvučných a nepřízvučných slabik v jednotný rytmický prožitek, na jehož pozadí /nikoli tedy jen na pozadí abstraktní metrické osnovy/ si uvědomuje a hodnotí další jednotky rytmu; zároveň si tento jednotný prožitek na základě zkušenosti s novými jednotkami neustále zpětně modifikuje, dokud nedospěje k poslednímu verši.

V tomto smyslu zobecnil Tomaševskij zkušenosti ze svých

Sečenovově, reflexologii vůbec. Podrobnější informace o tvárové psychologii v Čelpanovově semináři však Jakobsonův stručný nekrolog neobsahuje.

analýz v následujících pracích zaměřených více teoreticky /1922, 1923, 1925/. V prvních z nich, pro vyhranění teorie rytmického impulsu nejvýznamnější, je rytmický impuls postaven jednak proti "konkrétním postupům /uspořádání/ zvuků, které jsou mu podřízeny a které ho vytvářejí v delším vnímání" celých řad veršů /str. 25 n/, jednak proti metru, které je "kanonizovaným zákonem". Na rozdíl od metra rytmický impuls: a/ je méně přísný, neboť "neurčuje absolutní výběr jednotlivých forem" podle principu ano-ne, ale "pouze přednost jednéch forem před druhými" - jde tu tedy o protiklad deterministické a statistické normy; dále v této souvislosti Tomaševskij mluví o nutnosti studia typických variant verše a odchylek od této typičnosti; b/ "reguluje nejen jevy spadající do oblasti jasného vědomí..., ale celý komplex nejasně pociťovaných, ale nepochybně esteticky působivých jevů básnické řeči" - to je další motiv, ještě se k němu vrátíme; c/ nejde při něm "ani tak o zachování tradičních pravidel jako o organizaci promluvy podle zákonů rytmu řeči".

Rytmický impuls je tedy konstituován v procesu abstrahování od jednotlivých minulých jevů na syntagmatické ose, a to za stálé účasti jevů nově na syntagmatické ose vystupujících. Je to typická vnitrotextová norma: na rozdíl od metra neexistuje před textem, ale rodí se z textu, je na text zpětně uplatňována a textem průběžně dotvářena.

Ne všechno v rytmickém impulsu je ovšem spjato s jednotlivým konkrétním textem nebo básnickou osobností. Tomaševskij sám /1920, str. 265/ hovoří o básnické "maněre", tj. historicky vzniklé básnické škole nebo tradici. Alespoň pokud jde o rozložení akcentů, ukázala rozsáhlá práce přímého Tomaševského pokračovatele K. Taranovského /1953/ vedle individuálních rysů i tendence² rytmické¹ společné autorům rozsáhlých vývojových období nebo dokonce všem obdobím a zároveň nezachytitelné v deterministických

předpisech metrické normy. Současný srovnávací výzkum slovan-
ského verše /Pszczolowska a Kopczyńska 1978/ odhalil dokonce
elementární tendence působící v několika národních versifika-
cích; bylo zde také zjišťováno - především ve stopách Jakobso-
nových - které rysy verše vyplývají z interakce mezi metrickou
normou a systémovými vlastnostmi jazyka i statistickými charak-
teristikami řeči a které jsou výsledkem svobodné tvořivosti in-
dividua.

Nadindividuální stránky rytmického impulsu můžeme pokládat
za takové činitele rytmu, které se ve vnímatelově povědomí neu-
stalují /v básníkově povědomí nefungují/ teprve a posteriori,
při zacházení s konkrétním textem, ale v té či oné míře se ut-
vářejí už v ontogenezi rytmického cítění a vnímatel /básník/
tedy s jejich očekáváním a priori k textu přistupuje. Přesto
nejdou součástí metrické normy a odchylka od nich není vnímána
jako její porušení. /Příkladem je třeba všeobecně nízká akcen-
tuace posledního iktu v českých verších s mužskou klauzulí, kte-
rá je vynucena iniciálním postavením českého slovního přízvuku
a nízkou frekvencí přízvučných monosylab v rytmickém slovníku.
Individualita básníkova se v tomto rámci přesto může projevit,
a to v tom, do jaké míry se rytmus konkrétního textu podřizuje,
nebo naopak - s pomocí násilí páchaného na obvyklých poměrech
v řeči - vzpírá této obecné determinaci. /

Také Mukařovský, zejména v souhrné práci o novočeském ver-
ši /1934/, používá hojně a s úspěchem Tomaševského statistiky
přízvuků,⁴ a to jak k charakteristice individuálního, tak gene-
račního stylu. Obraz vývoje novočeského verše se tím podstatně

⁴ Do kontextu české versologie jí uvedl Jakobson /1925/.

prohloubil. Mukařovského výsledky jsou v některých případech sporné, zejména pokud má být pomocí této statistiky rozhodnuto o metrickém principu řídícím některé texty z hlediska rytmického uspořádání nejasné /např. Erbenovo Záhořovo lože/. V takových případech je statistika přízvuků na jednotlivých slabikách verše postupem příliš mechanickým. Výzkum rytmického impulsu pomocí statistiky přízvuků se spolehlivě uplatňuje tehdy, byla-li metrická norma předem identifikována: jen na jejím základě lze stanovit, které rysy mohly být záležitostí svobodného výběru, kde metrum zanechalo nedeterminovaná místa a co je tedy relevantní pro realizaci konkrétní kontury rytmické. U veršových útvarů odlišných od klasického sylabotónického verše je nutno statisticky zkoumat jiné jevy než je četnost přízvuků na určitých slabikách.

Toto mísení výzkumu rytmického impulsu se zjišťováním neodhaleného metra nám znovu připomíná zmíněný už posun názorů Tomaševského v Mukařovského definici impulsu ovládajícího veršovaný text. Mukařovský se odvolává na Tomaševského, na rozdíl od jeho rytmického impulsu však hovoří o impulsu metrickém; vzpomeneli na precizní rozlišování mezi metrem a rytmem u Tomaševského, vzbuzuje tento Mukařovského posun pochybnosti. Mezi ruskými předchůdci Mukařovského hovořil o metrickém impulsu nebo o rytmickém impulsu redukovaném na metrum Žirmunskij /1925/, u něhož je rytmický impuls prostě synonymem metra /str. 67/; Žirmunskému je impuls /bez přívlastku/ metrem, nazíraným z hlediska tvůrce nebo přednašeče /na straně vnímatele impulsu odpovídá "inerce"/. Tento impuls si podřizuje jazykový materiál, takže realizace všech iktů se jeví jako "principiálně přízvučná", i když fakticky se na některém iktu přízvuk neobjevuje /str. 71/. Mukařovský ovšem nemá s tímto v podstatě akademickým

pojetím nic společného, neboť právě v možné nepřizvučnosti iktů odhalené mu Jakobsonem přivítal možnost studovat verš v jeho rozmanitosti.⁵

Na uvedeném místě jde Mukařovský v identifikaci metra a rytmu tak daleko, že metrický impuls označuje za "energetické pojetí" metrické normy. Výklad tohoto nejasného pojmenování je zřejmě v tom, že v impulsu se Mukařovskému ztělesňuje vnímatelova akce; očekávání zdaleka není jen pasívním postojem, ale způsobem zacházení s řečí, jejího hodnocení a transformace.

V dalším textu užívá Mukařovský termínů "metrický impuls" a "rytmický impuls" vcelku promiskue; metrický impuls se objevuje dokonce i v souvislosti s útvary, kde žádné metrum není, tj. s volným veršem. Zde je rozeznatelný vliv úzu Tyňanovova /viz výše/, pro něhož metrický impuls znamenal relikv, minimální podmínku rytmu právě ve volném verši. U Mukařovského se dokonce rytmický / a také metrický/ impuls vytrácí ve chvíli, kdy se český versolog přestává zabývat elementární podmínkou veršovanosti /tou je pro Mukařovského specifická, samostatná, na syntaxi nezávislá dvojdílná veršová intonace/a přechází k sledování rytmické osnovy dané rozložením iktů a přízvuků - tedy právě tam, kde Tomaševskij s rytmickým impulsem pracoval nejspíše nejméně. Z tohoto nevyplývá, že Mukařovský sdílel Tyňanovovův pohled na rytmický impuls jako na něco omezeného na formy s minimální organizací; explicitní definice i její rozvedení svědčí

⁵ Poznamenejme při této příležitosti, že s Žirmunského tezí o principiální přízvučnosti iktů nemá nic společného ani Tomaševskij, ač k tomu výkladu některé badatele /Hansen-Löwe 1978, str. 307/ vedou jisté jeho terminologicky ne právě šťastné formulace o skandování, které je při vnímání veršů vždy přítomno /Tomaševskij 1922, str. 12; 1925, 254/. Tomaševskij má na mysli nikoli přízvučení jazykového materiálu metrické normě, nýbrž neustálou přítomnost metrického principu ve vědomí vnímatele; jejím důsledkem je vnímání rozdílů mezi schématem a reálným zněním verše, nikoli jejich neutralizace. Dokazuje to i Tomaševského odkaz k Jakobsonovi a k jeho důrazu na poten-

o tom, že Mukařovský vidí v rytmickém /metrickém/ impulsu podstatný rys jakéhokoli veršového rytmu. Přesto fakticky platí, že při Mukařovského analýzách klasického pravidelného verše je kategorie rytmického impulsu zapomenuta. Místo ní se objevuje terminologie spjatá s představou "realizace": rytmické dění v určitém textu se vykládá jako konkrétní realizace abstraktní metrické osnovy; ani zde nejde ovšem o nic mechanického, je to proces, v němž se uplatňuje básníkova tvořivá svoboda, vyzývající k odchýlkám, individuálním variacím rytmu v rámci normy atd. Výsledkem dynamického procesu realizace je Mukařovskému "živá skutečnost veršová" /str. 23/; k ní má uzavřen přístup akademická metrika nastolující svévolně fiktivní procesy absolutní realizace metra /Králova teorie vedlejších přízvuků, 1923/, a naopak k ní otevírá cestu teoretický objev, v jehož světle rozdíl mezi normou a realizací vystoupí zřetelněji /Jakobsonův důkaz nerelevantnosti vedlejších přízvuků jako nefonologických, 1923/.

V rozdílech terminologie se tedy odráží jistý odstín v pojetí věci samé: Tomaševskému jde především o sumaci jednotlivých rytmických konfigurací /rytmických postupů, jak je to nazýváno v 1922, str. 26/ v jednotný rytmický dojem, Mukařovský spíše myslí na stálé napětí a prolínání metra a rytmu, to jest normy a její realizace /jež ovšem není normou po všech stránkách předurčena/.

Týž rozdíl v postojích obou badatelů můžeme rozeznat i v Tomaševského ostrém rozlišování mezi metrem a rytmem na jedné straně a v Mukařovského volném zaměňování obojího /nejen v zá-

ciální jevy jazykové, které fungují při vnímání veršované řeči, aniž by k tomu bylo potřebí jejich zvukové realizace.

měnném užívání přívlastků metrický a rytmický u substantiva impuls, ale i v četných kontextech jiných/ na straně druhé. Odráží se v tom i rozdíl mezi ruským a českým badatelským i poetickým kontextem. V Rusku od versologických pokusů symbolistů a ještě zřetelněji v sepětí s básnickou praxí futurismu byla problematika vztahu mezi metrem a rytmem neobyčejně vyostřena a formalistická versologie usilovala jejich rozdíl pojmově precizovat. V Čechách, kde revoluce proti normativní metrice proběhla v básnické praxi úspěšně už před přelomem století a kde naopak v teorii bylo nutno se distancovat od vágních duchovědných a iracionalistických koncepcí rytmu /Sedlák 1929/, nevystupovala tato problematika tak naléhavě do popředí. V Mukařovského práci, z níž jsme vyšli, je pod vlivem Rusů metrická norma "osnovou, která je v našem povědomí jistých veršů a tvoří pozadí, na kterém se odráží konkrétní rytmické proudění, mnohonásobně se od této normy odchylojící"; ale před seznámením s ruským formalismem pokládal Mukařovský - v obhajobě své rané studie /1923/ - alespoň v případě metrických veršů rytmus prostě za totožný s metrem: neboť rytmus prý je pravidelné opakování, jímž se člení nějaká řada probíhající v čase, a v pravidelném verši se opakují právě elementy normované metrem /Mukařovský 1924/. Ve shodě s tím kladl tu Mukařovský individuální rozdíly mezi zvukovými útvary básnictví mimo sféru rytmu.

4. Komunikační model a zrod fonologické teorie verše

Je-li rytmický impuls pojat jako očekávání, že po jednotce jistým způsobem organizované nastoupí jednotka organizovaná obdobně, mluví-li se o integraci zkušenosti z celých řad veršů a obecné představě rytmického charakteru básně /Tomaševskij 1923, str. 65/, staví se tím badatel na stanovisko vnímatele veršova-

ného textu. Opačný postoj, uplatnění hlediska tvůrce básně, nachází výraz v představě rytmického "úkolů" /zadanije/: Tomaševskij to interpretuje tak, že rytmická kontura je básníkem pociťována ještě před vznikem básně a v průběhu tvorby je s větší nebo menší přesností vtělena v slovo /tamt./.

Už od raných prací Puškinově jambu /1919, str. 142/ se Tomaševskij snaží najít rovnováhu mezi oběma těmito hledisky, produkčním a recepčním. Pokus o reflektování obou hledisek jsme zaznamenali i u Žirmunského, pro něhož stanovisko tvůrce je spjata s "impulsem" a v souvislosti s recipientem se mluví o "inerci".

Tomaševskij v tomto směru nic nenechává nedořečené a ve své souhrnné versologické příručce /1923/ předkládá celý "model" /jak by to bylo nazváno dnes/ rytmické komunikace:

Básník si při vytváření záměru básně ukládá metrické schéma, které pociťuje jako jistou rytmicko-melodickou konturu, do jejíhož rámce se "ukládají" slova. Při realizaci ve slovech nachází rytmický impuls výraz v konkrétním rytmu jednotlivých veršů. Dříve než se vtělí do slova, prochází abstraktní formální metrické schéma stadiem pociťovaného "obecného" zformování v rytmicko-intonačním "nápěvu". Posлуhač vnímá rytmus v obráceném pořadí. Nejprve je mu prezentován konkrétní rytmus verše. Potom, pod dojmem opakování rytmické linie, jako důsledek vnímání série veršů, posluchač postihuje rytmický impuls, přivyká mu a hodnotí individuální rytmické konfigurace /chody/ ve srovnání s obecným nápěvem básně. Při ještě vyšším stupni abstrakce rytmické konstrukce odhaluje metrické schéma obnažené skandováním /str. 83/.

Poslední řádky vyvolávají nesouhlas. Zkušenost svědčí proti tomu, aby vnímatelova identifikace metrického schématu byla kladena až na sám konec procesu komunikace rytmu. Tomaševskij tu byl pravděpodobně veden tendencí - tak běžnou i v současných komunikačních modelech - k vytvoření ideálně symetrického schématu. Příslušné metrické schéma však vyvstává vnímateli zpravidla už při prvním

kontaktu s veršovaným textem, alespoň pokud jde o metrum v dané literární kultuře běžné. Jistým způsobem to platí i pro vnímání některého z obvyklých typů verše volného. Metrum, jak se ve vědomí vnímatelově ustavilo v průběhu předchozí zkušenosti s veršovanými texty a často i v důsledku elementárního /např. školního/ poučení o literárních normách, tvoří od počátku vnímání veršovaného textu pozadí, na němž se postupně rozvíjí představa o básníkově individuálním traktování metra, o rytmickém impulsu konkrétního díla; v opačném případě by vnímatel neměl ani podklad pro rozlišení mezi metrem a rytmickým impulsem básně. Tomaševskij ostatně už ve starší práci /1919, str. 142/ označil případ úplné předběžné neobeznámenosti posluchače s rytmem díla za "robinsonovskou" situaci, jaká se objevuje jen zřídka. Toto přirovnání k "přírodním" podmínkám vřduchu elementárních ekonomických schémat Adama Smithe a vědomí jejich vyjímečnosti ukazuje, že Tomaševskij nepomíjel nadindividuální kulturní tradice a normy jako činitele literární komunikace. Není snad třeba zvlášť říkat, že tyto složky tradice působí i v případě, že básník, čtenář nebo oba je nedovedou pojmenovat odbornými termíny poetiky a kdy vztah mezi metrem a rytmickým impulsem vědomě neanalyzují.

V protikladu k teorii sledující působení rytmu v obou fázích poetické komunikace stojí jeho jednostranné spojování s produkční fází, se stanoviskem mluvčího /básníka/. Krajním reprezentantem tohoto názoru byl mezi formalisty O. Brik, podle něhož "rytmický impuls, rytmické zaměření pohybu existuje ve vědomí ještě před každou jeho materializací" /1920, str. 170/.⁶ Brik tu vychá-

⁶ "Materializací" se tu nemíní, jak to bylo interpretováno /Hansen-Löwe 1978, str. 306/, reprodukce básnického díla v recitaci, ale uskutečnění předem daného rytmického impulsu v produkci samého básnického textu.

zí ze zkušenosti básnickovy, jak ji např. ve známém výkladu o vzniku básně na smrt S. Jesenina později popsal Majakovskij /1926, str. 97/.⁷ Sepětím s bezprostřední tvůrčí zkušeností teoretikových futuristických přátel se vysvětlují i četné programově estetické rysy Brikovy studie o rytmu a syntaxi, jejíž význam je v něčem jiném než ve vědecky konzistentním výkladu obecných kategorií rytmu, s nimiž tu pracuje. Je zajímavé, že přes toto sepětí s básnickou praxí si Brik neklade otázku individuálního charakteru rytmického impulsu, aspoň pokud jde o klasický verš, a mluví zcela obecně o impulsu jambickém, trochejském atd. Ale ani proces konstituce rytmického impulsu mimo vědomí básnickovo ho nezajímá, takže v rámci jeho modelu zůstává nejasné, odkud někdo jiný než básník ví, jak rytmus příslušného textu pojímat: informace získaná čtenářem z konkrétního rozložení přízvučných a nepřízvučných slabik nemůže být v rámci Brikovy teorie rozhodující, neboť "ta či ona síla slabiky nemůže být přírodní vlastností této slabiky, ale výsledkem jejího zpracování rytmickým impulsem" /str. 184/. Brik tu tedy voluntaristicky absolutizuje tezi, k jejímuž méně radikálnímu pojetí jsme se přihlásili i zde, v prvním oddílu; tezi o tom, že přítomnost rytmické intence je pro vznik rytmu závažnější než pravidelná organizace objektivně přítomná v textu. Brik jde dále, neboť odmítá otázku, zda zaměření na rytmus si musí najít ve zjistitelných a na rytmickém impulsu nezávislých zvukových vlastnostech textu nějakou oporu a potvrzení.

Protiklad mezi stanoviskem tvůrce a vnímatele se ve versologické metodologii zprostředkovaně odráží v konfliktu mezi arti-

⁷ Obdobně viz Schiller citovaný Sieversem /1912, str. 59/ a po něm Mukařovským /1923, 5/, který připojuje i podobný výrok českého básníka Machera.

kulačným a akustickým pojetím rytmu. V evropské versologii před formalisty jednoznačně převládalo akustické hledisko, zastávala je Sieversova škola. V polemice s ní Tyňanov /1924, str. 43/ argumentoval tím, že výhradní orientace na zvukový vjem není s to postihnout všechny jevy podstatné pro básnický rytmus a zároveň se zabývá jevy, které se na rytmu neúčastní. /Touto druhou námitkou se budeme zabývat v rámci jiných formalistických polemik proti ohrenphilologie./ Zkoumání omezující se na to, co je postižitelné sluchem, předem vylučuje z materiálu rytmické ekvivalenty, ať jsou to "vypouštěné" úseky textu nějak graficky vyznačené /které přes svou zvukovou nerealizovatelnost platí jako abstraktní kompoziční a rytmické celky s příslušným metrem, strofickým uspořádáním atd./, nebo ať jsou to rytmické jednotky z hlediska tradiční normy neúplně uspořádané, ale postačující jako znaky zaměření na rytmus /volný verš/. Z těchto důvodů Tyňanov /zejména v poznámce 38/ - v mimoděčném navázání na absolutizaci stanoviska mluvčího u Brika - proti akustickému přístupu jednoznačně vyzdvihuje "pohybově energetický" /tj. v podstatě artikulační/ moment. Nejde mu přitom o eliminaci vnímatele, spíše o to, aby i vnímatel byl pojat jako sui generis tvůrce a spolutvůrce veršového rytmu. Tyňanov dal motoricko-energetickému principu tak jednostranně přednost pravděpodobně proto, že mu byl sympatický jako zastánci dynamické, "energetické" koncepce umělecké formy, jejíž jednotlivé faktory stojí v neustálém zápasu a napětí; s jeho geniálními myšlenkami o sémantických modifikacích řeči vyvolaných rytmickým uspořádáním není však jednostranně pohybově energetická představa rytmu nezbytně spjata: jako východisko Tyňanovovy sémantiky básnické řeči postačí samostatný fakt členění této řeči na rytmické úseky, ať už je podklad členění jakýkoli. Ve versologovi vyvolávají pochybnost některé explicitě

vyslovené důsledky Tyňanovovy "energetické" koncepce rytmu; je to zejména pokus oslabit v pojetí rytmického prožitku závažnost času /v jehož zintenzívněném prožívání hledal naopak, jak jsme viděli, výklad rytmem navozené aktualizace Jakobson/ a nahradit čas vynaloženou energií. V energii není nic specifického pro básnictví, pod jejím zorným úhlem je stejně dobře možné zkoumat i umění výtvarná /prostorová/, zatím co od básnictví stejně jako od hudby je neodmyslitelný čas jako nejobecnější ekvivalent zvukové povahy těchto odvětví umění.

Ve svém temperamentním expozé ve prospěch motorického pojetí rytmu se Tyňanov několikrát dovolává Tomaševského stati /1922/. Není to zcela oprávněné, jak to ukazuje Tomaševského snaha o rovnováhu mezi produkčním a recepčním hlediskem /viz výše/. Potvrzuje to i Tomaševského recenze Tyňanovovy Problemy /Tomaševskij 1924/, na kterou vhodně upozornil Rudy /1976/. Tomaševskij souhlasí s kritikou výlučně akustického přístupu jako neschopného postihnout ekvivalenty rytmu, podotýká však, že stejné námitce je vystaven i pohybově energetický /artikulační/ výklad: předpokládat v ekvivalentech potenciální energii je stejně málo oprávněné jako předpokládat v nich potenciální zvuk. "Zřejmě je vůbec třeba se rozejít s fyzickým a fyziologickým traktováním veršového rytmu a vidět v těchto akustických a pohybově energetických momentech jen důsledek nějakých jiných vztahů, důsledek, který se realizuje v určitých podmínkách /např. v podmínkách klasického verše/."

Co mínil Tomaševskij těmito "jinými vztahy", bylo vlastně řečeno už v jeho metodologické stati /1922, str. 30 n/:

Komunikativnost je přítomna v samém procesu řeči. Řeč je to, co spojuje mluvčího s posluchačem. Mluvčí nejen pronáší slova, ale také jim naslouchá. Poslouchající není omezen na absolutně pasívní stav naslouchání: řeč je vnímána proto, že po-

sluchač ji ovládá, a proto zvuky vstupující do jeho ucha jsou pro něho signály, v nichž rozeznává řeč, kterou on sám by mohl vyslovit. Nejpasívnější poslouchání je vždy provázeno momentem jisté aktivity - vnitřní řečí. Akt řeči tedy nerozlišitelně zahrnuje jak momenty vnímání, tak momenty vytváření řeči. Podstatnými příznaky řeči jsou přitom pouze ty její stránky, jež jsou přítomny zároveň jak ve vyslovování, tak ve vnímání. /.../ Proto okruh jevů vyčerpávajících pojem umělecké řeči se z jedné strany nekryje s izolovaným vyslovováním nebo izolovaným nasloucháním, z druhé strany je značně užší než soubor všech momentů výslovnosti nebo než úplný obraz subjektivního vnímání.

Také tato pasáž je zaměřena především proti jednostranně akustickému přístupu, místo prostého přenesení důrazu na opačný princip však směřuje k hlubším předpokladům obou přístupů. Z důsledně uplatněného komunikačního hlediska vyplývá pro Tomaševského, že při studiu zvukové stránky básnického díla je nutná orientace na to, co je společné oběma účastníkům komunikace. Předpokládá se tu tedy implicitně přítomnost obecně přijatého systému fungujícího jako kritérium pro vydělení pouze a všech relevantních složek zvukové vrstvy básnického díla. O tom, která složka skutečně patří do systému, rozhoduje její rozlišující schopnost v rámci systému. To mimochodem také umožňuje, aby do procesu rytmu byly vtaženy také potenciální /akusticky ani artikulačně nerealizované/ jevy řeči.

Ukazuje se tedy, že také Tomaševskij, a to ve velice raném období, přispěl k objasňování užitku fonologických principů pro versologii. V tomto smyslu po létech hodnotí jeho přínos i Jakobson /1959/, který už tehdy /1923, str. 22; viz též 1936a, str. 148/ proti prozodii /rytmice/ kinetické⁸ a akustické sta-

⁸ Při kritice kinetické nauky o verši Jakobson ovšem nemyslí na Tynanova "Problema" nebyla tehdy ještě ani zveřejněna/, nýbrž na starší "fyzikální" teoretiky ze školy Westphalovy.

věi prozodii /rytmiku/ fonologickou.

Omezení na výlučné stanovisko mluvčího nebo vnímatele je tedy ve fonologické metrice překonáno vědomím systémem společného oběma účastníkům komunikace. Z tohoto hlediska není pak zcela vhodné vymezovat rytmický impuls s Mukařovským jako očekávání: v tom už se odráží vysloveně vnímatelská /a akustická/ pozice. Ale ani dvojice termínů očekávání - úkol /zařadění/ nevytahuje to, co je pro oba postojy /mluvčího a vnímatele/ základní a společné. Pro to se znovu nabízí slovo intence, jehož jsme použili na počátku těchto komentářů. K jeho konkretizaci pro oblast básnického rytmu vynikajícím způsobem přispívají Tyňanovovy myšlenky o fungování metra jako "progresivního" faktoru, ukládajícího mluvčímu připojení dalšího ekvivalentního členu k řadě členů předchozích a vyvolávajícího ve vnímateli očekávání takového členu /1924, str. 54/. Tyňanov, který tu rozvíjí Tomáševského připomenutou koncepci rytmického impulsu, popisuje toto působení jako kupředu odkazující metrickou "přípravu". Tato příprava si vynucuje metrické "řešení": nově nastupující úsek textu je uspořádán tak, aby očekávání /resp. úkol/ bylo splněno; v té chvíli se pozornost obrací "zpět". Tato regresivní složka rytmického impulsu už není specifická pro rytmus, ale objevuje se vždy, když si zpětně a dodatečně uvědomujeme vztah ekvivalence mezi následnými elementy textu /tedy např. i v případě opakujících se eufonických hláskových konfigurací/.

Nabízí se otázka vztahu těchto Tyňanovových myšlenek k Husserlově rozboru konstituce časových objektů, jmenovitě ke kategoriím protence a retence.⁹

⁹ Husserlův rozbor byl uveřejněn až po Tyňanovově knize /Husserl 1928/. Snad i zde - jako v řadě věcí jiných - prostředkoval Husserlův ruský žák Gustav Špet. - V jiné souvislosti ukázali na blízkost mezi touto Husserlovou analýzou a rozbo-

5. Komplexní pojetí rytmického impulsu

Rytmický impuls jako "princip sjednocující zvukové postupy" /Tomaševskij 1922, str. 25/ se v teoretické rovině stává Tomaševskému nástrojem k postižení individuálních rysů zvukové organizace charakteristických pro konkrétní text, básnickou osobnost. Tento zájem o individualitu se prosazuje v rámci formalistických prací, zaměřených především systémově, a vyzývá k novému kladení zdánlivě už rozřešených otázek. Má-li být individuálnost rozeznána nikoli až ve struktuře celistvého díla jako výsledku souhry celé řady složek, ale již v některé složce vzaté o sobě /např. v rytmu/, je nutné i samu tuto složku vidět jako složitou strukturu: pokud je pro badatele taková složka vymezena malým počtem přísně definovaných a dokonce i vzájemně se implikujících faktorů, množina možných kombinací těchto faktorů je příliš malá na to, aby se do ní mohla promítnout početná množina individuálních pojetí této složky. Otázka individuální povahy rytmického impulsu tedy nutně vyvolává teoretickou snahu o rozmnožení faktorů účastnících se na vytváření básnického rytmu.

Naprosto přitom nejde o faktory předem vzájemně spjaté a zharmonizované. Předpoklad relativní samostatnosti každého faktoru teprve badateli otvírá přístup k vnitřním konfliktům v rámci zvukové složky díla a tedy i k její individuální dynamice. Tyňanov, který kladl maximální důraz právě na zápas mezi složkami výstavby díla, i při celkovém nesouhlasu s ohrenphilologie si s radostí ocitoval ze Sarana pasáž o možném protisměrném působení různých faktorů rytmu a komentoval ji řadou ruských příkladů /1924, str. 53 a pozn. 29/.

rem dynamiky literárního textu, tj. Mukařovského modelem významové akumulace, P. a W. Steinerovi /1976/.

Rytmus jako komplexní jev zajímal přitom Tyňanovova vlastně jen okrajově. V centru jeho pozornosti stálo vzájemné působení rytmu a sémantiky, tedy dynamický vztah, do něhož vstupuje rytmus už jako konstituovaný, poté, co všechny jeho faktory byly integrovány k výkonu společné funkce vytvářet druhé členění řeči. Tuto funkci může zastávat i rytmus nesený výlučně uspořádáním slovních přízvuků nebo dokonce /ve volném verši/ pouhý jeho znak a ekvivalent. Proto také Tyňanov vychází z "minimálních podmínek" rytmu, ponecháváje jeho "maximální podmínky" /a tedy rytmus jako souhrn různých faktorů/ speciálnímu výzkumu versologů.

A právě k tomuto výzkumu zásadně přispívá Tomaševskij, když v citované práci zahrnuje do jednotné kategorie rytmu spolu s pravidelným rozložením slovních přízvuků také "rytmus intonačně větný" a dokonce i "rytmus harmonický", tj. uspořádání hláskových kvalit /eufonií/. Rytmičtý impuls se tak pro něho stává oním "principem sjednocujícím zvukové postupy" různé provenience, jak jsme citovali nahoře. Ani pro Tomaševského není toto sjednocení pouhou harmonizací. Intonace je sama komplexním jevem a je četnými svazky spjata s významem slov, významovou a syntaktickou stavbou výpovědi i se stylem a žánrem promluvy jako celku. Intonování odpovídá i různým typům řeči /v mimoestetických funkcích/, jako je řečnictví, intimní rozhovor apod., jakož i konkrétním formám básnického jazyka /zpěvnost, deklamaace aj./. Prostřednictvím intonace je tedy rytmičtý impuls v tomto komplexním pojetí nositelem stylistických /v širokém slova smyslu/ příznaků, které se stávají složkou významové výstavby díla. Kombinace těchto příznaků a různá míra jejich poměrného zastoupení a dále i různý jejich poměr k přízvukovému rytmu a eufonii dávají rytmičtému impulsu individuální /zvukovou i sty-

lovou/ podobu. Také "typ jazykového myšlení autora", jak to nazývá Tomaševskij, patří do tohoto okruhu jevů a promítá se do různého vztahu mezi prostředky uskutečňujícími rytmický impuls, který je takto mnohonásobně spjat s básnickovým jazykovým povědomím a širše s jeho individualitou. Na výběr těchto prostředků má dále vliv i předpokládaný typický způsob komunikace básnického textu /intimní četba, recitace apod./. Na základě těchto vlivů se některá ze tří složek rytmického impulsu /přízvukový rytmus, intonace, hláskové konfigurace/ stává dominantou určující charakter rytmu konkrétního díla, což může být i podkladem pro rytmickou typologii.

Tyto úvahy Tomaševského mají programatický ráz a mnohá z jeho tezí - např. právě ta o dominanci¹⁰ - vyžaduje dalšího propracování. Sám Tomaševskij zanedlouho /1923, str. 64/ revidoval názor, podle něhož k složkám rytmu patří také hlásková stavba: "Je zřejmé, že ne všechny složky výslovnosti vytvářejí veršový rytmus. /.../ Rytmus tvoří jen základní kvantitativní vztahy ve výslovnosti verše." Tyto kvantitativní vztahy jsou pak autorem jmenovány, je to přízvuk a intonace. Přes svou obecnou souvislost s rytmem, který vytváří půdorys pro uplatnění hláskových konfigurací, je eufonie vnímána až zpětně, postrádá progresivní zaměření /řečeno s Tyňanovem, viz výše/ neodmyslitelné od rytmického impulsu.

6. Rytmický impuls a "fonická linie"

Na místě naposled citovaném Tomaševskij zdůrazňuje také

¹⁰ Zdá se, že dominance některé z uvedených složek v rámci rytmu znamená jen posun a odstínění na základě dané hierarchií, která jednou provždy postavila do centra rytmu složku nezbytnou pro samu existenci /veršového/ rytmu, tedy v klasickém

to, že zvukové jevy tvořící rytmus musí být obecně závazné; do sféry rytmu nenáleží "zvláštnosti výslovnosti proměnlivé od jednoho přednášeče k druhému". Není však přitom vyjasněno, co z intonační výstavby textu /jejíž přináležitost k rytmu je zde obecně potvrzena/ plní podmínku obecné závaznosti a může být tedy přijato jako rytmický činitel. Tato nezodpověděná otázka vede k jádru problematiky, které je zasvěcena naše poslední kapitola.

Když začleňoval intonaci mezi faktory rytmu, vymezil Tomaševskij problematiku jejího studia takto:

Verš kteréhokoli básníka nezávisle na jeho stylu má svéráznou intonační konturu /raspěv/, která je tak či onak uvedena do souvislosti s metrickým členěním. Otázka polohy větného přízvuku ve verši, souhlasu větného členění s členěním veršovým, rytmické úlohy kadencí, otázka tempa řeči, pokud je spjata s jeho rytmickým pohybem - to je hlavní obsah tohoto oddílu rytmiky.

Tento obsáhlý program, kde studium intonace se stává zásadním příspěvkem k postižení rytmické individuality textu, se nutně musel vyrovnávat s otázkou obecné závaznosti zkoumaných jevů, jejich relativní stability, neproměnlivosti "od jednoho přednášeče k druhému". Tutéž otázku se nepodařilo vyřešit vlivnému versologickému směru, jehož cíle musel Tomaševského program ve své době každému nevyhnutelně připomenout - výzkumu veršové melodie Eduarda Sieverse /1912/. Není náhodou, že o Tomaševského úsilí o komplexní pojetí rytmu se J. Tyňanov zmiňuje právě na tom místě, kde započíná svou problematiku se Sieversovou školou /Tyňanov 1924, 177/. Rozšíření kategorie rytmu přitom

ruském verši rozložení slovních přízvuků, ve verši volném intonaci atd.

označuje za zásluhu a zároveň vytýká, že se Sieversova škola zabývá i jevy pro rytmus irelevantními. /Ejchenbaum, autor pojednání o melodice ruského verše, Tomaševského počín jednoznačně uvítal; viz 1923, str. 164./

V recepci a pozdější kritice E. Sieverse a jeho směru mezi ruskými formalisty /srov. Erlich 1955, 187; Stempel 1972, XXXIV^{ny}; Hansen-Löwe 1978, 105 a 312/ byla tematizována nejzávažnější a dodnes podnětná problematika vědecké školy, která ve zvláštní klauzuře kolem svého zakladatele zabíhala nejednou do podivínství a pracovala ne právě nejserióznějšími metodami /Ungeheuer 1964/. Byla to právě problematika individuálního charakteru veršové "melodie" a způsobů jejího studia. S ní uvedl Sievers do nauky o verši, do tud se utápějící v normativismu klasické metriky, něco zcela nového, co zpočátku působilo imponujícím dojmem i na ruské formalisty, alespoň na počátku jejich vývoje /Šklovskij 1917/. Sievers, osobně mimořádně citlivý na odstíny živého hlasu, vycházel ovšem z předpokladu, že všechny tyto odstíny v celé své komplexitě jsou nějak předem vloženy básníkem do textu a že tedy pro každý verš, pro každý text existuje jen jediný správný způsob intonování. Otázka jazykového podkladu tohoto způsobu intonování nebyla přitom vůbec kladena. Sievers neanalyzoval - kromě neurčité zmínky o výběru slov - předpokládané kauzální vztahy nutně prý vedoucí od jazykové podoby textu k jeho hlasové realizaci. Sievers místo toho usuzoval ex eventu: z experimentů s přednášeči se domníval dokazovat shodu mezi většinou deklamátorů při realizaci téhož textu, přičemž odchylné realizace byly diskvalifikovány jako výtvořiny "Selbstleser", jinačících individualistů. Zdá se, že způsobní "Autorenleser" mohli tak do detailů a jednotně uskutečňovat předpokládaný autorův záměr jen proto, že měli shodné školení nebo že se ochotněji poddávali sugerované jim představě samé-

ho experimentátora. Stejně subjektivní byl i další důkaz o nutném vztahu mezi textem a přednesem, totiž tvrzení, že kterákoli jiná realizace než ta, která je předepsána textem, se setkává s artikulačními, dechovými a podobnými potížemi /"brzděný hlas"/.

Za těchto okolností nebylo pro Sieversovy odpůrce /Heu-
sler 1912/ obtížné prokázat, že to, čím se Sievers zabývá jako
kvalitami díla, jsou ve skutečnosti textem nepředurčené vlast-
nosti recitačního výkonu. Ruští formalisté šli v této kritice
hlouběji,¹¹ neboť v základech sporu o objektivnost nebo sub-
jektivnost vědecké metody rozeznali protiklad v samém předmětu
studia, totiž kontrast mezi fonologickými zvukovými kvalitami
/jež představují obecně závazný repertoár sdílených prostřed-
ků, jimiž shodně disponují básník, vnímatel a přednášeč/ a ne-
fonologickými variacemi vytvářenými při tvorbě a každém vnímání
i reprodukci díla znovu a jinak a nepodílejícími se na básníko-
vě a vnímatelově intenci. Jakobsonův přínos záležející v uplat-
nění fonologie především na problematiku vztahů mezi fonologic-
kým systémem jazyka a systémem prozodickým /1923/ je dostatečně
znám /Ruďy 1976/. K záležitostem veršové melodie přistoupil
z fonologického hlediska, lingvisticky opřené především
o předchůdcovské práce L. V. Ščerby a Baudouina de Courtenay,
Sergej Bernštejn /1921, 1927; viz též Kovarskij 1928/. Na vztah

¹¹ Jinak byla motivována kritika, kterou proti Sieversovi namí-
řil B. Ejchenbaum /1922, str. 321/. Sievers je pro jednoho
z čelných mluvčích formalistické školy filologem nedbajícím
o estetickou stránku věci, tj. o umělecké využití zvukových
konfigurací. Jak správně ukázal Žirmunskij /1922, 97n/, od-
poruje tento soud skutečnému stavu v Sieversových pracích.
/Žirmunskij z ruských badatelů uznával Sieversovu autoritu
poměrně nejvytrvaleji./

mezi dílem a jeho přednesem se pokusil aplikovat také Christiansenovy myšlenky o vztahu estetického objektu a artefaktu /Christiansen 1909/. Bernštejn radikálně vyloučil z oblasti toho, co je dáno textem díla, všechny nefonologické složky zvukové vrstvy; ty jsou podle něho záležitostmi nezávislé tvorivosti recitátorovy.

Další výzkum složek zvukové stránky řeči ukázal, že toto rozlišení je striktní přes míru. Iniciativně to vytušil už počátkem třicátých let Jan Mukařovský /1931, viz i 1940/, podle něhož i některé nefonologické kvality řeči mohou být s větší nebo menší určitostí založeny v textu díla; vedle jeví jako timbre nebo tempo řeči, které buď zhruba vyplývají z tematické vrstvy textu /např. střídání timbrů v dialogu/, nebo dokonce jsou vyznačeny ve vlastnostech textu majících přímý vztah ke zvukové realizaci /proměny tempa řeči v závislosti na proměnlivé vzdálenosti mezi jazykovými nebo rytmickými předěly/, jsou tu i prvky jazykového systému, které postrádajíce vlastní fonologické funkce přece jsou průkazně a závazně spjaty s prvky jinými, které fonologickou funkci mají /český slovní přízvuk; podrobněji o tom viz Červenka 1968, 1981 b/.

Bernštejnův radikalismus se projevil i jinde. Další vývoj fonologie, především v pojetí R. Jakobsona a pražské školy vůbec, učinil značně pochybnou představu /která naopak ovládla Hjelmslevovu školu/, jako by fonologické jevy a především foném /hláska jako člen systému, identická ve všech výskytech bez ohledu na varianty výslovnosti/ byly pouhými soubory abstraktních opozic, pro něž je lhostejné, na jaké substanci se realizují; právě tímto způsobem však chápal Bernštejn fonologickou povahu složek básnického díla, takže dílo /v protikladu k výko-

nu recitačního umění/ se mu stalo ryze "mimomateriálním" jevem. Způsob, jakým se realizuje nejen mluvený i psaný jazykový projev, ale i fonologické systémové vztahy, je však zřetelně závislý na zvukové povaze substance formované jazykem; to má zásadní důsledky i pro povahu literárního díla jako artefaktu /Červenka 1981 a/.

A konečně Bernštejn - v souvislosti s velice raným stadiem disciplíny, o kterou se opíral - předem vyloučil z fonologie a z jazykového systému vůbec některé jevy, které tam úplně nebo částečně patří. Projevilo se to zejména v jeho kritice Ejchenbaumovy knihy o melodice ruského verše /Ejchenbaum 1922/, kde Bernštejn prohlásil za nefonologickou, recitační záležitost i intonační kadence spjaté s vysloveně systémovými vztahy, jako je protiklad otázky a zvolání. /Ejchenbaum pak podle Bernštejnova názoru nezkoumá intonaci "melodického" typu lyriky, ale prostě syntaktické uspořádání příslušných textů./ I když tyto kadence mohou být realizovány několikerým způsobem, příslušná melodická schémata /schémata, nikoli melodické útvary v plnosti reálného znění/ mají nesporně systémovou povahu /Jakobson 1963/.

Není přirozeně nejmenších pochyb, že uplatnění fonologie znamenalo pro studium zvukové vrstvy básnického díla nesmírný přínos. Teprve na jeho základě překonala tato disciplína své předvědecké stadium, ať už se realizovalo v normativismu subjektivisticky přizpůsobujícím jazykové předpoklady svým požadkům maximálního uskutečnění metra a oplývající předpisy pro básnickou praxi nebo v neméně subjektivistickém směřování zvukové vrstvy díla s osobními intuicemi o její jediné správné podobě.

Systémovou povahu větné intonace zdůraznil Tomaševskij, když v poslední své velké teoretické práci o verši koncipované z pozic formalistické školy /1925/ vyjadřoval stanovisko k několikaleté versologické debatě. Využil přitom i výsledků Jakobsonova uplatnění fonologie na prozodické otázky. "Významový systém větné intonace je vlastní - neméně než systém elementů rozlišujících slova - každému jazyku zvlášť" /str. 236/. Když odděluje a nadřazuje /asi pod Tyňanovovým vlivem/ otázku konstituce verše jako celku otázce jeho vnitřní organizace, spojuje Tomaševskij tuto konstituci s fonologií věty, především s intonací, vnitřní organizací verše s fonologií slova. Blíží se tedy tezi o specifické veršové intonaci jako základním činiteli básnického rytmu, i když v ní dosud vidí spíše jakousi idealizaci intonace větné. Tímto naznačeným směrem dále pokračil Mukařovský /1933/. Za obecným problémem intonace verše jako takové se však Tomaševskému ztrácí otázka individuální melodické formy příznačné pro jednotlivý text /dílo jednoho autora/. Pravděpodobně už seznámen s nepublikovanými pracemi S. Bernštejna dochází k názoru, že poukazy v textu básně na závaznou realizaci intonačních kvalit jemnějších než jsou elementární signály větné stavby nemohou být jednoznačné a že tedy pro interpretaci je tu větší volnost než u elementů slovní fonologie /str. 240/. Experimentálnímu výzkumu jsou dostupné pouze jednotlivé recitační konkretizace, a z nich je nutno "esteticky platnou" intonaci teprve "vyloupnout". Také opačná cesta vycházející z analýzy syntaxe /je tu míněn Ejchenbaumův rozbor melodiky/ se setkává s potížemi. "Rekonstrukce esteticky platné intonace verše je nicméně možná, byť i jen proto, že na ní je vybudována řeč ve verši, a tedy /tato into-

nace/ fakticky existuje." Tomaševskij ve formulaci ne právě zřetelné očekává pomoc od "studia metrických forem verše z hlediska větné konstrukce" /str. 242/. Nesdílí tedy Bernštejnovu skepsi ohledně možností objektivního výzkumu zvukové vrstvy díla v její individualitě a zároveň závaznosti, s metodami takového studia si však neví rady. Dnes v této věci jsme jen o málo dále.

Na tomto bodě, pokud je nám známo, úsilí o individuální a mnohvrstvenou zvukovou charakteristiku verše na půdě ruského formalismu končí. Prvé aplikace fonologie, která přinesla přelom v řešení prozodických otázek, znamenaly pro rozbor zvukové formy verše nezbytné čištění terénu. Byla učiněna přítrž směřování závazně platného znění díla se subjektivními představami, které sice nepostrádaly bohatství vnitřních rozlišení, ale prokázány v samém textu být nemohly. Vystoupily především obtíže tohoto výzkumu, nikoli nové podněty k jeho realizaci. Teprve další vývoj fonologie samé, jmenovitě v oblasti intonačních signálů suprasegmentální výstavby jazykového projevu a odstínů intonace spjatých s jeho sémantickou a stylovou rovinou, mohl vytvořit předpoklady k vědeckému řešení této tak přitažlivé problematiky.

Tento vývoj ani v rámci lingvistiky zdaleka není ukončen, přičemž versologie málo využila i toho, co bylo získáno v jeho průběhu.

Úsilí některých formalistů o uchopení zvukové kontury verše v její individualitě a v její plnosti, pokud je ovšem závazně vepsána do textu díla a představuje normu pro recitaci, našlo vysoce podnětné a samostatné pokračování v raném období pražského strukturalismu. Pro Mukařovského teorii verše

se individualita zvukové formy verše stala ústřední otázkou, o jejíž řešení zápasil od své publikované prvotiny /1923/ přes předstrukturalistickou studii existující dosud jen v rukopise /1928/ až po univerzitní přednášky z let třicátých. Jedna z jeho prvních strukturalistických studií /1929 b/ objektivně vymezuje kategorii fonické linie verše; je koncipována na základěⁿ dosažené fonologickou kritikou Sieverse a zároveň se záměrem demonstrovat řešitelnost problematiky Sieversem nastolené. Mukařovský přitom jde podstatně dále za Tomaševského obecné formulace, které jsme právě uvedli, neboť rozbor konkrétního materiálu a experimentem /nikoli sieversovským experimentem s recitátory, ale experimentem s textem samým/ usiluje o odhalení objektivně zjistitelných činitelů textu podmiňujících větný přízvuk a intonaci. Hlavní metodologickou směrnicí je mu přitom strukturalistická teze o mnohostranném vzájemném sepětí nejrůznějších složek díla. Je přitom zajímavé, že do centra pozornosti se takto dostávají v podstatě tytéž složky intonace, jaké chtěl učinit předmětem výzkumu i Tomaševskij, tj. zejména poloha větného přízvuku, kadence, poměr větného a veršového členění.

Jednotlivými poznámkami se k této problematice Mukařovský vrací i v pozdějších stadiích své vědecké cesty až do let čtyřicátých. Ani on nedospívá k definitivnímu řešení jedné z nejsvízelnějších otázek moderní versologie, pouze si k němu vyhmatavá cestu.

Rozbor Mukařovského přínosu však už tematicky nezapadá do této studie. Pro Mukařovského totiž nebyla fonická linie bezprostředně spjata s rytmickým impulsem /třebaže z odstupu můžeme toto spojení snadno rozeznat/, který byl předmětem na-

šeho zájmu v přítomném textu. Uvedenému motivu Mukařovského versologie jsme věnovali samostatnou práci /1982/; jedním z úkolů přítomné studie bylo vytvořit si k tomu předpoklady.

Kategorie rytmického impulsu - ve shodě s klasickým a méně náročným vymezením u Tomaševského - zůstává i dnes prostředkem popisu nikoli celého souboru zvukových kvalit verše, ale pojmenováním pro rytmickou konturu vyplývající z rozmístění přízvučných a nepřízvučných slabik, jmenovitě z různého stupně relativní četnosti akcentů na jednotlivých iktech v konkrétních textech /viz např. Červenka 1973/. Tato dynamická vnitrotextová norma sumující přízvukové konfigurace v celých řadách veršů je charakteristická pro skupiny textů /básnické školy, tradice/ i pro některé básnické individuality a její proměny jsou jedním z nejdůležitějších ukazatelů historického vývoje verše. V tomto kontextu je také rytmický impuls v desítkách prací slovanských versologů systematicky analyzován.

Literatura

Práce otištěné značně později poté, co už byly v užších badatelských kruzích nějak jinak zveřejněny, uvádíme pod datem tohoto prvního zveřejnění.

- | | | |
|-----------------|------|--|
| Bělyj A. | 1910 | Simvolizm, Moskva |
| Benussi V. | 1908 | Zur experimentalen Analyse des Zeitvergleiches II. Erwartungszeit und subjektive Zeitgrösse, Archiv für gesammte Psychologie 13, str. 71-139 |
| | 1913 | Psychologie der Zeitauffassung, Heidelberg |
| Bernštejn S. | 1921 | Stich i deklamacija, Russkaja reč' /novejšaja serija/ 2, Leningrad 1927, str. 9 - 41 |
| | 1927 | Estetičeskije predposylki teorii deklamacii, citováno podle Stempel /ed./ 1972, str. 338- 84 |
| Brik O. | 1920 | Ritm i sintaksis /poprvé tištěno 1928/, citováno podle Stempel /ed./ 1972, str. 162 - 220 |
| Christiansen B. | 1909 | Philosophie der Kunst, Berlin |
| Červenka M. | 1968 | Jiří Levý's Comparative Study of Verse, PTL 4, 1980, str. 587 - 99 |
| | 1973 | Ritmičeskij impul's češkogo sticha, in: Jakobson et al. /eds./, Slavic Poetic. Essays in Honor of K. Taranovsky, The Hague-Paris: Mouton, str. 79 - 90 |

- 1981 a The Literary Artifact, in: W Stei-
ner /ed./, The Sing in Musik and
Literature, Austin: Texas U. P.,
str. 86 - 102
- 1981 b Der versologische Band von Jakob-
son Selected Writings. Bemerkun-
gen eines Bohemisten, Wiener sla-
wistischer Almanach 7, str. 259-75
- 1982 "Foničeskaja linija" Mukaržovskogo
i intonacionnyj analiz sticha, Ru-
ssian Literature 12, 227 - 226
- Ejchenbaum B. 1922 Melodika russkogo liričeskogo sti-
cha, citováno podle Bakoš /ed./,
Teória literatúry. Výber z "for-
málnej metódy", 2. vyd., Bratisla-
va 1971: Pravda, str. 315 - 31
- 1923 Anna Achmatova, citováno podle Ej-
chenbaum, Szkice o prozie i poezi-
ji, Warszawa 1973: PIW, str. 125-208
- Erlich V. 1955 Russian Formalism. History-Doctri-
ne, s'Gravenhague: Mouton
- van Ginneken J. 1916 Allgemeine Sprachwissenschaft in
Bibliographie des Jahres 1915,
Indogermanisches Jahrbuch 4, údaj
č. 124
- Hansen-Löwe A. 1978 Der russische Formalismus, Wien:
Verlag der Oesterreichische Akademie
d. Wissenschaften
- Heusler A. 1912 E. Sievers und die Sprachmelodie,
Deutsche Literaturzeitung 33, č. 24,
str. 1477
- Holenstein E. 1975 Roman Jakobsons phönomenologischer
Strukturalismus, Frankfurt a. M.:
Suhrkamp

- Husserl E. 1893 - 1917 Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins /ed. M. Heidegger/, 1928
- Jakobson R. 1923 O češskom stiche preimuščestvenno v sopostavlenii s ruskim, Berlin: Opojaz-MLK
- 1925 Staročeskije stichtvorenija složennyje odnoryfmennymi četverostišijami /8a. 4/, Slavia 3, str. 272 - 315
- 1930 O překládání veršů, citováno podle Jakobson 1979, str. 131 - 4
- 1936 a Metrika, citováno podle Jakobson 1979, str. 147 - 59
- 1936 b Památce G. J. Čelpanova, Psychologie 2, str. 41 - 3
- 1959 Boris Viktorovič Tomaševskij, citováno podle Jakobson 1979, str. 545 - 8
- 1963 Boris Michajlovič Ejchenbaum, citováno podle Jakobson 1979, str. 549 - 56
- 1979 Selected Writings V. On Verse, Its Masters and Explorers, The Hague: Mouton
- Jankovič M. 1982 Die Inhaltsfunktion der Künstlerischen Form als offenes Problem in Steiner et al. /eds./, The Structure of the Literary Process, Amsterdam-Philadelphia: Benjamins, str. 243 - 284

- Kovarskij N. 1928 Melodika sticha, Poetika 4, Lenin-grad, str. 26 - 44
- Král J. 1923 O prozodii české I, Praha: ČAVU
- Majakovskij V. V. 1926 Kak delat' stichi, citováno podle Šklovský-Majakovský, Jak dělat prózu a verše, Praha 1940; Orbis, str. 81 - 120
- Matejka L. /ed./ 1976 Sound, Sing and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle, Ann Arbor: University of Michigan
- Mukařovský J. 1923 Příspěvek k estetice českého verše, Praha: Filozofická fakulta UK
- 1924 Odpověď na recenzi dra J. V. Sedláka, Časopis pro moderní filologii 10, str. 312
- 1925 O volném verši českém, zvláštní otisk z Časopisu Národního muzea
- 1928 O motorickém dění v poezii /rukopis/
- 1929 b Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších, citováno podle Mukařovský 1948, 1, str. 186 - 207
- 1931 La phonologie et la poétique, TCLP 4, str. 278 -88
- 1933 Intonace jako činitel básnického rytmu, citováno podle Mukařovský 1948, 1, str. 170 - 85
- 1934 Obecné zásady a vývoj novočeského verše, citováno podle Mukařovský 1948, 2, str. 9 - 90

- 1940 O jazyce básnickém, citováno podle Mukařovský 1948, 1, str. 78 - 128
- 1948 Kapitoly z české poetiky, 1 - 3, Praha: Svoboda
- Müller-
-Freienfels R. 1937 Psychologie přítomnosti, Praha: Laichter
- Pszczółowska L. - 1978 Słowiańska metryka porównawcza,
Kopczyńska Z. /eds./ Wrocław: Ossolineum
- Rudy S. 1976 Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics in Matejka /ed./ 1976, str. 477 - 520
- Sedlák J. V. 1929 K problémům rytmu básnického, Praha: Filozofická fakulta UK
- Schmid W. 1977 Der ästhetische Inhalt, Utrecht
- Sievers E. 1912 Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg
- 1924 Ziele und Wege der Schallanalyse, Festschrift W. Streitberg, Heidelberg
- Steiner P. a W. 1976 The Relational Axes of Poetic Language Postscript in Mukařovský, On Poetic Language, The Hague: Peter de Ridder Press
- Stempel W.-D. 1972 Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache in Stempel /ed./ 1972, str. IX - LIII
- Stempel W.-D. /ed./ 1972 Texte der russischen Formalisten 2, München: Fink
- Šklovskij B. 1917 O ritmikomelodičeskich opytach prof. Sieversa, Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka 2, Petrograd

- Taranovski K. 1953 Ruski dvodelni ritmovi 1 - 2, Beograd: Naučna knjiga
- Tomaševskij B. 1917 Ritmika četyrechstopnogo jamba po nabljudenijam nad stichom Jevgenija Onegina; poprvé tištěno 1923, citováno podle Tomaševskij 1929, str. 94 - 137
- 1919 Pjativstopnyj jamb Puškina; poprvé tištěno 1923, citováno podle Tomaševskij 1929, str. 138 - 253
- 1920 - 1921 Ritm prozy /po "Pikovoj dame"/, citováno podle Tomaševskij 1929, str. 3 - 36
- 1922 Problema stichotvornogo ritma; poprvé tištěno 1923, citováno podle Tomaševskij 1929, str. 3 - 36
- 1923 Russkoje stichosloženije. Metrika, Peterburg: Academia
- 1925 Stich i ritm. Metodologičeskije zamečanija; poprvé tištěno 1926, citováno podle Stempel /ed./ 1972, str. 222 - 270
- 1929 O stiche, Leningrad: Priboj
- Tynjanov J. 1924 Problema stichotvornogo jazyka; citováno podle Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka. Stat'ji, 1965, Moskva: Sov. pisatel'
- Ungeheuer G. 1964 Die Schallanalyse von Sievers, Zeitschrift für Mundartforschung 31, str. 97 - 124
- Wellek R. - 1949 Theory of Literature, New York: Warren A. Harcourt, Brace and World

- Žirmunskij V. 1922 Melodika sticha; citováno podle
Žirmunskij, Problémy poetiky,
1969, Bratislava, Tatran
- 1925 Vvedenije v metriku. Teorija
sticha, Leningrad: Academia

BEZRUČOVY DOPISY MATHESIOVI

Jak došlo k výměně dopisů mezi Mathesiem a Bezručem, vysvětlí hned z prvního dopisu /od Arne Nováka/, který uveřejňujeme. Šlo o překlady Slezských písní od A. Fotinského do ruštiny. Mathesius se snažil nejen seznamovat české čtenáře s ruskou literaturou, ale i ruské s českou. Stal se prostředníkem mezi Bezručem a Fotinským.

Pro Fotinského byl impulsem jeho práce rok 1927, kdy Bezruč oslavil své šedesátiny. Jubileum vyvolalo ohlas i v kruhu ruských emigrantů, zvláště v kroužku "Skit poetov", k němuž patřil i Fotinskij. Ten snad přeložil podstatnou část Slezských písní. Překlady měly vyjít v chystané antologii "Duša Čechii" spolu s překlady ostatních emigrantů z češtiny do ruštiny. Sborník zůstal v rukopise. O deset let později si rukopis Fotinského překladů vyžádal Josef Páta, vybral z nich básně "Kdo na moje místo" a uveřejnil ji spolu s překlady této básně do jiných slovanských jazyků v Časopise pro moderní filologii /r. XXIV, 1937, č. 1, str. 19 - 20/. Tento jediný publikovaný překlad zařazujeme jako přílohu k naší edici. Proti překladu lze mnoho namítnout, nicméně z jediné ukázky lze těžko soudit na kvalitu celého souboru. Zřejmě se s ním seznámil Mathesius, a dovolil-li si jej poslat Bezručovi, nebyl asi špatný. Bezruč je s překlady spokojen a souhlasí s jejich otištěním.

Bezruč překlady dostal v dubnu 1932, právě před odjezdem do Kostelce na Hané, podrobně je však prostudoval až v prosinci, kdy se vrátil do Brna.

Co se Fotinského týče, podařilo se mi jen zjistit, že se po roce 1945 vrátil do Sovětského svazu. Lze předpokládat, že

překlady vzal s sebou, snad i dopisy Mathesiovy, popřípadě i Bezručovy.

Korespondence mezi Bezručem a Mathesiem, která zásilkou Fotinského překladů začala, trvala celkem 20 let.

Ze souboru těchto dopisů se dá soudit, že Mathesius byl také v něčem prostředníkem mezi Rudolfem Fuchsem a Bezručem. Ptá se totiž, jak by měl Fuchs překládat lidové Hučín /spisovně Hlučín/ do němčiny. Fuchs přeložil Hültschin. Fuchs se postupně vyhnul některým nepřesnostem, měl na tom zásluhu jistě Bezruč sám, zřejmě však i Mathesius.

Po roce 1933 následuje pětiletá přestávka, ale s největší pravděpodobností korespondence pokračovala, není však zachována. Mathesius jistě musel Bezručovi vysvětlit, proč nedošlo k uveřejnění Fotinského překladů, a celou věc museli oba spisovatelé nějak uzavřít. V roce 1938 se Bezruč k věci znovu vrací, a opět k překladům Fotinského, takže když se neuskutečnilo vydání v r. 1932, přišel Mathesius s novým plánem. Zřejmě měla kniha vyjít tenkrát v SSSR, k vydání však opět nedošlo, aniž lze vysoudit nebo jinak zjistit proč. V témže dopise, ve kterém se Bezruč znovu vrací k Fotinskému, se zmiňuje o Michailu Obidném, který překládal Bezruče do ukrajinštiny, nepodařilo se mi zjistit žádný uveřejněný překlad - a Obidnyj brzy zemřel.

Z dopisu ze 6. 10. 1940 je zřejmé, že Bezruč poslal Mathesiovi poděkování za překlad Jesenina /Modravá Rus/. Dopis, jak vysvítá z narážek, mohl být velice zajímavý, nebyl však zatím nalezen.

V listopadu 1940 prosí Mathesius Bezruče o zaslání slezských lidových písní. Mathesius v nich vidí určité paralely ke staré čínské poezii, porovnává tedy lidovou baladu s nejkultivovanější poezií, kterou zná. I tyto souvislosti jsou dokladem, že

Mathesiovy Zpěvy staré Číny jsou parafráze inspirované i poučené lidovou písní. Mathesiovy parafráze mají asi blíž k původní poezii než např. Čelakovského ohlasy.

V letech 1943 a 1944 zasílá Bezruč Mathesiovi jen novoroční pozdravy. Nelze vyloučit, že korespondence pokračovala, ale nedochovala se, neboť v těch dobách jí mohl Mathesius ze strachu z prohlídek i pro jediné podezřelé slovo zničit.

Z Bezručovy korespondence Mathesiovi nebylo dosud nic uveřejněno, jediný pokus učinili Mathesiovi žáci Drozda a Franěk v připraveném sbroníku k Mathesiově úmrtí. Sborník však nevyšel, současně ovšem Bezruč vydání svých dopisů neschválil v dopise J. Fraňkovi, který rovněž přikládáme.

Mathesius se s Bezručovou tvorbou seznámil velmi záhy a Bezruč na něj silně působil. Můžeme to doložit např. ze zápisníku /uložen na Strahově/ z doby před první světovou válkou, kde poznamenává: "U Bezruče není nic k napodobení. Je a bude sám. To promluvil kraj. Je-li možný B., je nemožno přehlédnout propast mezi lidem a lit. Tento inteligent /!/ byl tak dokonale lidem, že se zřekl jména."

V časopise "Život a mythus" /I., 1914/ píše: "Nejlepší lidé této generace, Petr Bezruč /pseudonym/, celým dílem, Antonín Sova a J. S. Machar, periodami bolestně a čestně žitými, si zaplatili svůj dluh národnosti, ale českého životního hrdinství, typicky českého postoje k Evropě nestvořili."

Po první světové válce v článku "Funkce básníka" se Mathesius k Bezručovi opět vrací: "U nás, ještě v době před válkou, byl funkcí společnosti takový Bezruč a takový Machar. Nestarajíce se o svou posmrtnou slávu, dovedli horkou metaforou, dvěma třemi ostře řezanými verši zachytit do básnické zkratky celé

soubory zmatených citů, ideí a představ. Nebyli ani proroky, ani básníci šamány, ale bojovníky, hlasem a úkonem své společnosti."

Později, když se zabýval českým veršem, připomněl v článku "Bujný oř je mluva naše":

"Bezruč vedle respektu k daktylu přinesl několik skvělých tvarových a slovníkových provincialismů bez odezvy." A v náčrtu své stati O rytmu české poezie se Mathesius k Bezručovi vrací ještě jednou:

Daleko do nedozíráma
paskovské rybníky běží
Bezr. -vv -vv -vv
já: -v- -v- -v-

V dalších Mathesiových náčrtcích /např. o českém verši/, nalezneme Mathesiův obdiv k osvěžení básnického jazyka Bezručovými dialektismy, k Bezručově preferenci větného přízvuku před slovním, vyzvedání jeho ódičnosti, satiričnosti, antiliterátství, respektu k daktylu.

V Mathesiově pozůstalosti je koncept satiry Kam spěje česká poezie; jde zřejmě o odpověď na stejnojmennou otázku některé ankety. Bezruč je zde připomenut - satiru uvádíme rovněž jako přílohu.

Petr Bezruč se naučil rusky už ve čtrnácti letech. K ruské literatuře mu otevřel cestu jeho spolužák na filosofické fakultě Vilém Mrštík. Bezruč se seznámil s Puškinem, Lermontovem, Gogolem, Gončarovem, Tolstým, Čechovem. A seznámil se s nimi důkladně, je s to citovat z paměti verše a celé pasáže z ruské poezie.

Zasílal mu tedy Mathesius své překlady z ruštiny a němčiny nejen jako významnému básníkovi, ale i jako znalci těchto jazyků. A Bezruč se ukazuje nejen znalcem jazyků a literatury, ale i břitkým kritikem s originálním pohledem na otázky překladu. Daný soubor jeho dopisů je i příspěvkem, a to zcela osobitým, k teorii a kritice překladu.

Začátek dopisu Arna Nováka Bohumilu Mathesiovi

V Brně 13. 4. 32

Vážený a milý pane,

Petr Bezruč /má rád občanskou adresu Vlad. Vašek, vrch. pošt. správce a spisovatel/ bydlí v Brně, Falkensteinerova 46; jistě uvítá s radostí Vaši zásilku překladů p. Al. Fotinského /nechtěl byste o tom podat stručnou zprávu do Lid. nov.?!/ ale při jeho plachosti bude mu příjemno, dostane-li zásilku poštou.

Zůstává i v těchto věcech sobě stále věren.

1

Slovutný pane profesore,

děkuji Vám za laskavou pozornost, kterou Jste mi věnoval. Překlady jsou velmi dobré a já rusky rozumím. Panu Fotinskému jsem napsal list zvláště, jak se bude ruskému čtenáři líbit látka těšínská, ovšem nevím.

Přijmětež, vzácný pane profesore, vyjádření mé hluboké úcty.

Brno 16 - Hálkova 56 - 2/V 32

Vlad. Vašek

Pane profesore,

Ovšem je Váš výklad správný. Jakž jinak u Vás! Nechám = zapomenu! - Rudolf Fuchs ve svém jinak překrásném uměleckém překladě chybil. Chybil také např. v překladě: - "má z kapradin hledí" - den Farnen entragend místo Visier aus dem Farn; také drobné "tonkosti" jak praví Rusové, uniknou překladateli, když se i český člověk, méně bystrý, zmýlí. Ad vocem Hučín: nech přeloží, prosím, laskavý translator, jak jemu se lépe hodí. - Mně se ta strofa nechtěla dařit, sám jsem příliš nepokojný a neklidný, za literáta se nepovažuji, býval jsem věčný tulák, ovšem Tennyson, si licet parare... skládal svou nádhernou poezii právě na potulkách. Abych tak trochu o těch básnických trampotách promluvil a dal příklad. Ve verši /Tošonovice:/ stálo původně - promiňte, že Vás tím obtěžuji - na silnici dohonil jsem - švarné děvče z Tošonovic. Slovo dohonil se mi nepodobalo /nelíbilo/; cítil jsem, že by národ to řekl jinak. Ale jak? Léta jsem si tím lámal hlavu -: Až jednou, jda kolem Opavice, slyšel jsem pastyrskou děvuchu zpívat:

Šla děvuška do háječka,
do zeleného, do z.- do z.-
nadešla tam myslivečka
černookého... čern. - čern.

Vyskočil jsem radostí metr od země. ἔγρηκα! Snad Vás, pane profesore, bude trochu zajímat, jak Bartoš umravnil tuto překrásnou píseň?

Národ: - Něpovídaj, moja mila,

že jsem s tebou spal...

Bartoš ve zpěvníku: Něpovídaj, moja mila,

že jsem s tebou stál...

Ale to vše mimochodem, abych Vás jako vědce, trochu pobavil. - Jinak překladatelů vždy lituji; robota jejich je nadměru těžká. Máme u nás překlady Puškina, Lermontova, Goetha,... ale není to v češtině ani Puškin, ani Lermontov, ani Goethe, ač se čeští překladatelé - zvl. při Goethovi - namahali jak chtěli!

Přijmětež, pane profesore, vyjádření mé hluboké úcty!

Vyjde motýlisko /Stužkonoska/ v něm. překladě jako soukromý tisk. Přijmete jeden ex. na památku?

Kostelec na Hané

8/V 32

Vlad. Vašek

3

Vážený pane profesore,

kde jsem vzal výrazy: do nevrátima, daleko do nedozíráma?
- Kdybych věděl! - Jsem živočich beze sluchu hudebního: noty byly tak platny jako hieroglyfy a pamatuji se, že mne vzteklý kantor na normálce mlátil smyčcem, když jsem nedovedl zakrákorati píseň podle notové předlohy. - Ale mám - řekněme - hudební cit jazykový. Věřím, že obě slova jsou dobře tvořena. Podle starých vzácných participií zbylých v češtině ze starého jazyka /: známý, chromý, nevidomý, lakomý...:/ a žijících ještě v ruštině ap. - Kde jsem chytil výraz do nevrátima, nevím na-

prosto - že by vlastní výtvor?- nevím. Ale do nedozírání je nemýlím-li se v rukopise Králov. - Hanka znal dobře rusky, nevím, nevzal-li je odtamtud, ale jistě zní nadmíru krásně, plasticky i česky. Je také kdesi u Bartoše, nevím, vzal-li jej z české řeči moravské?

Chcete-li mne laskavě potěšit ruskou anthologií, prosím, bude mne velmi těšit. Neračte však posílat před Novým rokem, budu v Brně až do ledna 1933, toulaje se jinak po světě.

Ad vocem překlady. Je to věc těžká a krutá. Každá řeč má svoji zvláštní barvu, rytmus a spád, který lze nesnadno napodobit v druhé řeči. Čítal jsem Durdíkův překlad Oněgina, ale krása vysvitla teprve z originálu. Podobně Lermontov, podobně Goethe, ač čeští translatoři robí co jen mohou. A čert vezmi ta věčná deminutiva v češtině, dodává to řeči úžasné změkčilosti, rozlezla se zvláště v pražském nářečí. Na Moravě se smějí, že tu se jí chléb, žemla, pije pivo, káva, - ale v Čechách jen chlebiček, žemlička, /:houstička!:/ pivečko, kafičko, ... ovšem u Puškina stojí řadaška! - Neračte si myslet, že Vám mluvím do překladu /: autor ne ultra:/, ale já bych přeložil: můj strýček - už je to deminutivum, strýčinek je dem. na quadrát. -

Přijmětež, pane profesore, vyjádření mé zvláštní úcty!

Kostelec na Hané

7. VI. 32

Vlad. Vašek

4

Pane profesore, jsou

knížky, jež jsem s díkem vítal,

zavalen však robotou,
dosud jsem je nepřečítal.

18. XII. 32

Vašek

5

Vzácný pane profesore,

to není jen tak choditi pod jakýmsi chýrem. Vrátil jsem se z rezervace a v Brně nás vítal stoh korespondence a knih. - Přišel jsem 2/12 a teprv dne jaksi - taksi se dostávám z vody na povrch. Krom toho mám choré oči, takže někdy se dovolávám pomoci svého poštovského kolegy, který mi pomáhá v korespondenci - nech se tedy pan Alexej Fotinský nehněvá, já ho ostatně jaksi snad usmírím přiloženým motýliskem. Budete té lásky a dáte mu motýlisko? -

Právě před odchodem do rezervace jsem dostal pře klady pana F. od Vás. - Proletěl jsem je zběžně - bylo to v dubnu ke konci - teraz /dnes/ jsem je přečítal pozorně. Souhlasím naprosto s Vaším soudem, překlad je krásný. Chce-li si jej otisknouti, prosím. - Nic vyčítat nebudu, zarmoutil jsem jej nevhodným slovem, že rytmus je rozličný - ale to je rozdíl udarenija ruského, spádu řeči - a toku řeči české. Poláci právem mluví o "nemožném" přízvuku českém. - Ovšem, když poslouchají Pražáky! Na vých. a jižní Moravě je přízvuk pevný a barevný, slovanský.

Děkuji Vám srdečně a uctivě za překlad ruských autorů. No dojem různý, matuška Rus je široká. Zbožňování Lenina robilo na mne dojem poetů římských, kteří opěvovali divos Augustos.

- I u nás máme cosi podobného. Jak jinak se mi líbí čacký Georg Büchner pravíci: Es fällt mir nicht ein, vor den Paradedegäulen, und Bokstehern der Geschichte mich zu bücken!

Zároveň přijměte laskavě něm. přebásnění Motýliska.

Georg Mannheimer se zde nadmíru vyznamenal, ovšem on je básník sám.

Zůstávám se srdečným pozdravením oddaný

Brno 16 - 15/I 33

Vlad. Vašek

Hálkova 56.

6

Vzácný pane,

těšila mne velmi Vaše pozornost, báseň Puškinova, již jste přebásnil veršem lepším, zvonící mluvu originálu vystihujícím. - Sestra měla Puškina v originále, čítával jsem /: i s Lermontovským:/ zpravidla každou zimu. - Nemohl jsem pochopit, jak mohl P. přejít na index bolševický - no už to spravili, čili USSR se točí vpravo, jak mi řekl cestovatel, který tam byl. - "se sjedou volně po prostoře" nejsem si jist jaksi tímto veršem. Myslím, že jsem nenašel verše "povisly mosty nad vodami..." Rád bych se odvděčil drobnou prosou - ale nejsem si jist, nebyla-liž poslána. - Plete se mi v paměti Vaše "jiněčko" - jak říkali staří Čechové - pan Vilém M. - paměť kmetíků selhává.

Vidím, že sedíte v Praze; nelituji, za aktivity jsem též byl v Brně o feriích celé 2 měsíce rok co rok a nic mne to neobtěžovalo.

Zdráv ostávejte!

5/VIII 38 Hradec n./Opavou

Vlad. Vašek

7

Pane doktore,

tož tu prosu posílám - snad jsem ji poslal kolem nového roku. - Napíšete-li předmluvu k ruskému překladu, děkuji Vám. - Bude to patrně translace Fotinského, jehož jsem raz zarmoutil, podotýkaje, že translace nepřiléha /:rytmus!:/ -

Nejde mi ovšem dobře na rozum, že Ivan Ivanovič, kterému jsme tak lhostejní - jako osud Srbů lužických - chce verše vydati. /:Ale to jsem Vám už psal dříve:/ No nevím.

Zdráv ostávejte.

Michail Obidnyj, který chtěl pořídit překlad ukrajinský, zavřel oči, jeho úkol převzal Ukrajinec jiný v Polsce, ale tam to přece nepustí!

26/VIII 38

Vašek

8

Vážený pane,

děkuji Vám za pozornost, za krásnou knížku, z níž mluví duše staré Číny. - Rád jsem unikl tesknému dnešku k veršům starých básníků. Mohu se trochu revančovat. Posílám knížku vydanou k poslednímu únoru, ale psanou dávno za doby byzantské. Tiskli jsme jen v 20 ex., abychom nemuseli předložit cenzuře, která by sežra-

la bylinku v knížce. Proto sešit po přečítání zavřete na dno zásuvky. Ani ne za dvě neděle budou svátky velikonoční.

Buďtež pro nás

aspoň moudrou pod oblohou,

když veselé být nemohou.

Pozdravuji Vás ze srdce upřímného.

Brno 16 - 26/III 1939

Vlad. Vašek

9

Vzácný pane,

už zase jste na mne vzpomněl čínskou poezií. Obrázek čínské tváře je velmi půvabný a výmluvný. Nejlépe se mi líbily Nápis na domě, Pavilon, Vzpomínka na přítele, Návštěva, Staří blázni a lest, not least Návrat. V něm jsem našel také krásné starobylé slovo "den se přechýlil" - vymizelé už z řeči novější. Držel jej Kosina v Životě starého kantora a žije na Těšínsku: Vychyl tu stupku - /vypij tu sklenku/. - Když jsem Vám děkoval za Jesenina, vyžádal jsem si adresu z Prahy, nebo Vaše zmizela. - Dostal jsem ovšem adresu Viléma M. - ale jistě Vám list odeslal. -

Vidím-li, jak se Ivan Ivenovič v evropské krizi a bouři točí jak volek na ledě, jak praví Valaši, soudím, že ti, kdož se ve východní tváři nevyznají, by mohli vzpomenouti slov Macharových: "Básníci a filosofie formují duši národa" /:ona hledí s nár. pís- ní, dodávám já:/ - "I já jsem Asiat" - jak jsem Vám již napsal o Jeseninovi v písmě předcházejícím. Od obcí han. /:a myslím, i všude jinde:/ jsou žádány vysoké dodávky obilí a sena.

Pozdravuji Vás pěkně.

6. X. 40

V. V.

Kostelec na Hané

Vzácný pane,

děkuji za šumnou knížku veršů: nejvíce se mi líbily z pís-
ní Jezero pod horami, Jarní vzp. noc, Chladný večer, Nevím jistě,
švarný Litajpe... /:a moudrost Epiktetova:/

Ptáte se po písničkách těšínských: vím, že je vydal†Dominik
Mojžíšek, rector z Bluzovic, budou na knihk. trhu mor-ostrav-
ském. Posílám Vám též k nahlédnutí velmi zajímavé a švarné tě-
šínské písně, po přečtení raďte vrátit. Uvidíte, jak národní
poesie přelévá se z Moravy na východ. Nářečí je těšínské, nám
Šlonzakům tak blízké, Vám v Čechách už cizí a těžké.

Zdráv ostávejte.

10/XI. 40

Kostelec na Hané

V. V.

11

Vzácný pane,

děkuji za zpěvy půvabné Číny, - jichž polovici už znám z
prvního dárku - a za píseň o sm. kupci Kalešníkovi. Myslím, že
je to už třetí překlad, na nějž jsem narazil v lektuře. K první-
mu verši mám poznámku: lépe jej přeložil Čelakovský, jenž podob-
né charakteristické proslovy ruských bylin - zde tedy: och goj ty
esi car Ivan Vas. přebásnil: hoj an ty jsi car I. V. - Ve Vaší
translaci je ruská apostrofa setřena.

Se srdečným pozdravením a přáním zdraví do nového roku ostá-
vám

Vlad. Vašek

2/I 41 Kostelec n. H.

Těš. pěsničky došly. Aniž přeložil Čel. tu píseň, ale verš
 "Och goj ty esi..." v bylinách se vyskytující překládal: Hoj
 an ty jsi... což držím za přebásnění výstižné. - V. V. s poz-
 dravením

13. II. 41.

Vzácný pane,

našel jsem v Ostr. sborníku "Od Ostravice k Radhošti" v
 čl. "Ostravsko v hudbě a zpěvu" tyto řádky: "Josef Mojžíšek
 /:1862 - 1938:/ jehož zásluhou byl uchován poklad 570 písní,
 uveřejněných ve sbírkách "Těšínská jablíčka" Sl. Ostrava 1919
 a "Nár. písně a tance z Těšínska" Sl. Ostrava 1926. Josef Vo-
 chata⁺ sebral "Slezské svat. pěsničky ze Sedlišť a okolí",
 Frydek 1924; I. L. Mikoláš /:Raškovice pod Frydkem:/ sebral
 Slezské pěsničky a zpěvník". Na Opavsku sebral Frant. Myslivec
 /1874 - 1934/ "Slezské národní písně, tance a popěvky" - Opava
 1930. "Pěsničky Moravců z Hlučínska a Hlubčicka" Opava 1927. -
 Helena Salichova /:Kyjowitz bei Wagstadt Schl.:/ "Slezské li-
 dové písně svatební a jiné z Kyjovic" r. 1917 a "Nár. písně
 slezské" 1928. -

Jednou jste se mne otázal po těchto věcech, jak jsem je
 vypsál, jenž sám hudbě nerozumím, nemaje sl. hudebního.

Znal jsem Dominika Mojž.

+nyní v Praze při nár. instituci slovanské...

20. XII. 41

Kostelec na Hané

V. V.

s pozdravením

Mistře,

děkuji Vám pěkně za Vaše informace. Jsem Vám tuším dlužen vysvětlení, proč se o ty písničky tolik zajímám. Jsem také ne-muzikální, ačkoliv mám písničky rád; znám jich na sta a stále si je zpívám. Mně znějí a neumím napsat nejlehčích pár veršů, aniž bych si je zazpíval. Tajemství, kterého bych se chtěl dopátrat, říkám /sám pro sebe/ intonace. Muzikálně je to asi docela falešné. Je to ta věc, proč a jakým způsobem umí primitivní písnička nejjednodušším prostředkem, seřazením několika bezvýznamných slov, nahozením zcela prostého obrazu, vyvolat přesnou náladu. Slyšel jsem loni o prázdninách písničku, které začínala:

Čí pak je to pole,
pole neorané?
Pase tam Jeníček,
pase tam Jeníček
čtyři koně vrané.

Ta otázka v prvních dvou verších, to pole neorané, intonují baladu a celá písnička, jak jsem jí poznal, je balada. Tedy proč? Nejkultivovanější poesie, kterou znám, poesie čínská /stará/ dostává se intelektem, tradicí, přesným a jemným rozvrhem, podrobným a vyváženým volením výrazů k témuž cíli. Tedy musí zde býti cosi společného a tomu bych rád přišel na kloub. Písničky slezské mají skoro vesměs takovou zvláštnost intonace, i když traují motivy přejaté, neslezské. Proto jsem se domníval a domnívám, vyčerpav pro svou potřebu ono pole čínské /dověděl jsem se tam totiž všechno, co jsem chtěl/, že láskyplnou

prací nad těmi písničkami dostanu se o kus dál v tom, na čem mi záleží.

Mezi onou překultivovanou poesíí a lidovou písničkou je něco společného. Neumím o tom prozatím říci víc, než úspornost, náznak. To je tedy příčina, proč už tyto písničky tak dráždí. Není pravda, že jejich kouzlo je jenom v melodii, která slova provází. To je vysvětlení pohodlných lidí.

Kromě toho a současně pracuji už několik let o českém verši epickém. Načrtl jsem několik pokusů v druhé půli Lyrického intermezza a prozatím jsem se nedostal dál než k onomu verši, kterým jsem přeložil Kalešnikova. A konečně mne už dlouho dráždí verš mluvený, to je verš deklamační, zejména na divadle. V tomto směru jsem do jisté míry udělal výboj a prozatímní závěr v překladu Panny Orleánské. V několika týdnech mi vyjde a dovolím si ji Vám poslat, nezatežuji-li svými zásilkami příliš Váš čas.

Jsem, mistře, velmi uctivě Váš:

Boh. Mathesius

15

Vzácný pane,

těším se na Pannu Orl., ač, jsa ještě z těch starých ještěrů, kteří ovládali /:museli ovládat!:/ němčinu jako jazyk rodný, považují překlady z n. za jakýsi pleonasmus, ale vím také, že nynější mládež neumí německy nic! Franke - též jeden z hrobníků státu - posílal do něm. krajů úředníky a zřízence, kteří neuměli německy ani slova. Slyšel jsem na to stížnost od Němců loyálních. - /:Podobně si počínal ministr, tentokrát z

pravice - který měl pod sebou gendarmerii: /

Ovšem, po převratu byla němčina, které tolik potřebujeme, vedouce největší obchod s Něm. ze škol vyhazována a hrazena frančinou, které nepotřebujeme, chyba pro parádu. Francie od nás nekupovala! - To přece raději ruštinu a angličtinu, řeči n. b. lehké, kdežto frančina je poměrně těžká.

Chtěl bych, aby všechny zásilky, které "zatěžují můj čas" byly toho druhu jako Vaše. Musím stále čísti verše podprůměrné a bezduché prosy, které považují za Straflekturu. - Celý národ začíná vyrábět literaturu, ale už starý Wilamowitz-Moellendor f řekl svému národu: Lasst nur die anderen Kollegen lesen u. dicke Bücher schreiben: aber an Männern, die sich einsetzen, an denen fehlt's!

Zdráv ostávejte.

V. V.

28. III. 41 Kostelec na H.

16

Velikonoce 1941

Budiž krásný duben s Vámi,
s jarním slunkem za horami.

- 10. IV. -

Všechno bíle jako v zimě,
vidím, vinš se nedaří mně.

- 3 na teploměru,
to je Sibiř, na mů věru.

Jak na sv. 3 králíky,
balíme se v zimníky.

Vzácný pane, děkuji za překlady Lermontova. Myslím, že jsou dobré, jen že já mám Puškina i Lermontova v originále. Lví dráp je vidět v Borodinu.

/:ulany s pestrými značkami,
draguny s konskými chvostami,
vsě pobyvali tut:/

V překrásné ukolébavce kozácké -

/:moloděc ty buděš s vidu
a kazak dušoj:/

nelze zapomenout podobných veršů...

Potom Spor - Tamara...

Vzpomínám na 1 překlad /:Bendl:/

"tak jako by sešli se jinoši,
sto jinochů svěžích a žen
na oslavu svatebních rozkoší,
na tryznu o pohřební den."

Velmi pěkné jsou též Vězeň, Otčina, Sen...

Verše a mnoho veršů věnovaných ženám. - L. byl motýl, poletující od jedné k druhé - nu o těch platí přísné slovo Macharovo: "Ne-paměti do propasti..."

Velmi zajímavá je charakteristika Lermontova. Jasně je, co jsem již dříve čítal: L. vyzýval svůj osud! Podobné to bylo u Puškina, tonoucího stále v dluzích /:on i žena:/ - ač car je dvakrát zaplatil - potřetí po smrti básníkově. No, Rus... - Bohové vždy s Vámi!

Kostelec na Hané

10. IV. 1941

V. V.

Milý a vzácný pane, děkuji Vám za knížku překrásnou. Myslím, že všechny písně už znám, velmi mne zajímala předmluva Průškova, přibližující básníka čtenáři pozornému.

Vzpomněl jsem na studii Arbesovu: Nesmrtelní pijáci. - Je to dávno, co jsem ji čítal, vím, že tam byl Poe, snad i Burns. O bílé olivě tenkrát nikdo nevěděl, jak by tam zářila ve společnosti duší příbuzných! U nás nevím, koho bychom tam zařadili, ale každý ví, kde jej bota tiskne. - Listopad mírný končí, a 4 a 1/2 měsíce zimy ještě před námi. Zdá se, že je to poslední zima válečná? Ale jistě, ač nejsem dobrý věštec, příští rok rozhodne.

Je zde sochař Karel Otáhal, žijící též v Praze jako Vy v okrese XIX. Je zdejší rodák a má plné ruce práce s kreslením portrétů hanáckých živočichů.

Pěkně Vás pozdravuji a přeji dobré myslí.

27. XI. 1942

K. n. H.

Petr Bezruč

Do nového roku

Jak se mám? - Jak kmetík pravý.

Za pecem kostečky hřeji.

VÁM veselou mysl, zdraví

a budoucnost jasnou přeji.

Vl. Vašek

/30. 12. 1944. - Kostelec./

Do nového roku.

Chodí mi do říše temné
ti, kdož se se mnou stýkali.

Ale Vy, co jste mi psali,
všichni v zdraví přečkejte

mne

P. B. s pozdravením.

20

Vzácný pane B. M., nehněvejte se, nechci Vás zarmoutit, jsa
Vaším dlužníkem za všechna okna do ruské a čínské duše, /:zvláště
ten Sergěj J. je charakteristický pro dnešní Rus:/ - ale ne-
mohu souhlasit s žádným výborem či výtahem, i když krášleným
výtvarným doprovodem a medailonem. A všechny podobné věci bývají
doprovázeny velikým břeskem reklamy, což teprve nerad vidím - a
bez reklamy se těžko prodává. A což teprve ti cestující, jimž
závod prodej knih svěřuje... hrůza. - Ten vinš novoroční neměl
být smutný, ale život je nejistý, po výtce nejistý, pro kmetí-
ky, stojící na nejvyšším příčli žebře života. Ale každý nech
přežije ve zdraví dobu pochybnou.

Ale už jsme složili vinš velikonoční pro všechny gratulanty
a vzpomínající, ten bude veselejší, doufám, že autor bude čte-
náři pochválen. Keep smiling. Pozdravuji Vás pěkně, Vy jste nad
Vltavou na tom lépe než Moravci, kde už vane vítr Martův.

9/II 45.

V. V.

/28. II. 1945 Kostelec na Hané/

Velikonoce 1945

Čtenáři můj, v tomto roce
brzy jsou velikonoce:
tož nebudou teplé právě,
Ty nebudeš sedět v trávě.
Víra. Tvá však nech nehasne
v jaro líbezná a krásná,
čekající Tebe přece
a letící z Boží klece.

Dr. Pírek

P. B.

Výplaz na Lysu 1945

Jak ses, Lysa, vystrojila!
Šest let bylas zasmušilá,
ale v sedmém roce zase
v moravské se třpytíš kráse.

11. VIII. 45.

Old. P. B.

Pohl. lístko na Lysu nět!

Dr. A. Pírek

Mor. Ostrava 13. X. 45

/Podpis na pohlednici poslané z Moravské Ostravy a zobrazující

slezský ženský kroj z Opavska a Hlučínska.

Mezi dalšími nečitelnými podpisy./

24

Milý pane B. M., promiňte, že tak neskoro děkuji za Váš laskavý dar, za básně Lermontova - znám je v originále. Ale na mou nešťastnou hříšnou hlavinku se nasypalo tolik trestné korespondence - /:od 10/IX do konce listopadu 800, v prosinci 500 a kromě toho na 40 knih, že se všude opoždují:/ Dříve jsem jakž-takž stačil, pomáhaje si robotou půlnoční, ale umělé světlo už jaksi vadí. Tak celou lekturu nechávám na duben, na půvabnou zahrádku s Půvabníkem nebeským jarním. - Ovšem jsem Poemy už raz přečítal, ale to nestačí. K své velké radosti jsem našel Váš soud o rozdílu mezi mluvou lidu a "dialektem intelektuálů" v knížce Oberpfalcerově. Myslím si podobně, že je rozdíl mezi řečí rolníků, dělníků, řemeslníků, tříd pracovitých a užitečných - proti nim stojí mluva perohryzů, titulníků a neomylníků. Jak zní krásně prostá národní píseň, již hleděl se přiblížit Erben ve své Kytici! - Ani nevím už jistě, poslal-li jsem Vám obvyklý novoroční lístek mezi těmi 500... ne-li, přeji mnoho zdraví a zdaru do toho roku nového. Snad se pomalu přece vyhrabeme z toho zlého vzduchu na místo slunečné?

5/II 46

P. B. s pozdravením Kostelec na H.

Pohled s tištěným textem:

Lysá hora 1946

Za babku tě sešlú mají,
které praskla scvrklá kůžka?
Ale ve svobodném kraji
usmíváš se jak děvůška.

Petr Bezruč s pozdravením

Dr. Pírek

L. P.

1325 m Lysá hora

26. VII. 48

Už jsem zas na Lysé hoře!
Plul jsem skrze smrků moře,
- nebyla to cesta krátká,
předbíhala mne mladátka,
všecka od desíti let,
bo už jsem pomalý kmet.

Petr Bezruč s pozdravením

Dr. A. Pírek

Pane profesore,

děkuji za III knížku líbezná čínská poezie. Snad se mi podaří se odvděčit knížkou šesti povídek. Budeme-li puštěni? Ale i reálnost dnes naráží. Přeji Vám líbezných svátků a pevného zdraví přes celý příští rok, daleko do vesny, držím podle astronomů zimu do 21. III.

Petr Bezruč se srdečným pozdravením.

22/XII 49

Pane profesore, už dávno čekám na Vaši vzpomínku, čeká i knížka pro Vás nachystaná. Děkuji za "píseň o káře". Dobře to napsal pro robotný lid autor, ale myslím, že překlad je velmi nesnadný skrze č. slova jednoslabičná. - Už angličtina se svou brachylogií dá se těžko překládat. Útisk robotného lidu č. /:pachtýřů:/ byl dávno znám a křičel do nebe.

/:Hovorné slovo pražské "koukati" zní mi úžasně kakofo-nicky. - Něm. gucken, berlinsky "kick"...:/

Našel jsem v knížce i pro sebe zrno na str. 100.- "T. T. se pečlivě vyhýbá všem... mnohoslabičným novotvarům intelektuálního jazyka."

Posílám šest povídek, knížka, žel, byla vymýcena z prodeje, bezbožný autor pohladil proti srsti národ vyvolený na str. ... a přece je to jen překlad přísloví tuším ukrajinského... nevím, kde jsem tu lidovou moudrost čítal, je to dávno a nepoznamenal jsem si to. Kromě satiry svatopetrské jsou

všechny kresby reálné, osoby popisované žily. V Audienci je vykreslen vicechef pošt. úřadu v Brně 2, Ignatz Klein /:němečtí kolegové mu říkali Itzig Feikl:/ snažil se všemožně jako svědek nás dostat pod šibenici, /:jako pražský Frid. Adler:/ když jsme bručeli ve vídeňské base v r. 1915 - 1916. No, nepodařilo se.

Pozdravuji srdečně a žičím /:přeji:/ brzké vesny ... ale po italské zimě bývá velké a chladné jaro!

Prastarý P. Bezruč

26/III 52

29

I.

Kdy nás jaro polaská?
Vichry, chladna bez přestání.
Když je zima italská,
je sibirská vesna za ní.

1. IV. 52

II.

Ale už to pravda není,
všude slyšet zpěv,
konec zimního trápení,
vesna už je hev! /hev = zde/

11. IV. 52

Pane profesore, děkuji za laskavý list ze dne 6. IV. Měl jsem kolegu na poště, který byl operován na žal. vřed - a pak žil ještě 30 let /:do 77!:/ fajče denně 36 papiros, byl by žil

ještě déle, nebýt toho, bo jeho tatíček se blížil devadesátce. Myslím, že máte pravdu s tím přízvukem - ale já jsem pohlavčil udarenie bez milosti, jsa zvyklý na přízvuk na předposl. slabice. Budete na Radhošti o prázdninách? Možno nás zachytit v našem srubu /:stan. Ostravice zastávka:/ od 15/VII. Ale zda do 90ky přijímat musím dary vysokého stáří. Nevidím a neslyším. Přijde-li návštěva, kývám hlavou k její řeči a zachytím sem tam některé slovo. Mám-li při sobě dobrovolnou sekretářku, Miss Zdenku Ž. - sedí vedle mne a šeptá mi do slechů to co se mluví. Ale ona je na studiích, tak ji mám jen sem tam. V Kostelci není noclehu, konfiskovali zde tři hospody. - A já bývám o svátcích absorbován starým ctitelem drem P., který sem na 5 dní jezdí, prohání se po kraji a nás s sebou vozí, když dávná turistika padla. - Žičím /:přeji:/ líbezných svátků. -

11/IV 52

Prastarý P. B.

30

Milý prane doktore,

pan dr. B. M. mi psával a já jsem radostně čítal jeho listy a ovšem překlady z ruštiny a z jazyka čínského. Ale nemohu za ním poslat ani tetrastich, na něž se už omezují - jsem už naprosto mlčenlivý. - Věnoval jste pozornost mým písmům - ale myslím, aby to počkalo, až nás nebude, začínám se silně potácet. Nepovažují ty listy za zajímavé, Puškina a Lermontova jsem čítal v originále - už jako 14letý jsem se naučil ruštině a nové překlady mne vždy více méně dopalovaly /:a dopalují:/ - pracně jsem tam hledal - "udarenije", ton, akcent, spád ruské mluvy. Zrovna tak je to s překlady německými, ač je překládali

znalci jazyka něm. - ale na to nepadli ... ovšem je to těžké ... či lépe řečeno:

"věru je věc těžká
zabít pěstí ježka"

Když sám nepřekládáš, nekritizuj.

- Pozdravuji šumně, pluji pod hory na Ostravici na svůj srub.

7. VIII. 53

P. Bezruč

Dopisy Petra Bezruče Bohumilu Mathesiovi jsou vesměs uloženy v Památníku národního písemnictví na Strahově v pozůstalosti B. Mathesia, kde jsou uloženy i ostatní přílohy, které zde publikujeme. Pozůstalost utřídil a popsal J. Franěk - viz Soupis pozůstalosti Bohumila Mathesia, Acta Universitatis Carolinae, Slavica Pragensia V, Praha 1963, str. 111 d. /dnes jsou tam uvedené tři části pozůstalosti všechny uloženy na Strahově/. Stručný popis pozůstalosti vypracoval později Jan Wagner, pracovník Památníku.

Jde o celek osmadvaceti dopisů, k nimž připojujeme jediný dopis Mathesia Bezručovi a Bezručův dopis Fraňkovi. Tyto dopisy číslujeme 1-30 a podle tohoto číslování jsme pořídili následující komentář. Dopis Novákův a ostatní přílohy nečíslujeme.

Mathesiovy dopisy Bezručovi by měly být uloženy v Památníku Petra Bezruče v Opavě, podle několikerého sdělení není však v Bezručově pozůstalosti ani jediný. Mathesiův dopis uveřejněný zde pod č. 14 je vlastní Mathesiův opis, přitom nemáme ani jistotu, zda byl skutečně odeslán.

Dopisy přepisujeme prakticky diplomaticky, opravujeme jen naprosto zřejmé omyly, jako např. vynechaná písmena ve slově /např. v dopise č. 2 čeký člověk místo český/, nebo naprosto evidentní chyby /v dopise č. 1 Halkova ulice, všude jinde Hálkova/.

Dopis Arne Nováka. I karton bez obálky, psáno perem. Datum 13. 4. 1932, Brno. Stručnou zprávu do Lid. novin... Nenašla jsem v Lid. nov. žádnou podobnou zprávu nebo upozornění. Ani v bibliografii Petra Bezruče od A. Kučíka a V. Ficka není článek uveden.

1 Psáno perem, 2 listy 8°, bez obálky.

2 Psáno perem, 2 listy 8°, bez obálky, podpis Vlad. Vašek, Kostelec na Hané.

Rudolf Fuchs /1890 - 1942/, překládal Bezruče již od r. 1912. /Viz Kučík - Ficek, bibliografie I, položka 787a/. Chybil také např. v překladě: - "má z kapradí hledí..."

V básni Já /XI/Fuchs překládá ve svém prvním překladě z r. 1916 /die Schlesischen Lieder des Petr Bezruč. Leipzig, Kurt Wolff/ "den Farnen entragend". V dalším překladě je již oprava - "sein Visier bilden Farne" /jeho hledí tvoří kapradí/. Petr Bezruč, Schlesische Lieder. 1937 Leipzig - M. Ostrau, přeložil R. Fuchs. Oprava je provedena zřejmě na Bezručovo a Mathesiovo upozornění. Ovšem Tennyson... Bezruč v básni Krásné pole přirovnává Hanyse Hlubka k hrdinovi Tennysonova eposu Enochu Ardenovi.

Ve verši /:Tošonovice:/ stálo původně ... tento verš zní:

Z Frydku šel jsem do Těšína.

V srpnu bylo, teplo bylo,

na silnici nadešel jsem

švarné děvče z Tošonovic.

Vyjde motýlisko... Stučkonoska modrá, Das blaue Ordensband.

Přel. Georg Mannheimer /bez udání autora/, Grenzbote /Bratisla-

va/ Pokorný, September 1932. Výtisk s Bezručovým věnováním Mathesiovi se dochoval.

3 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8^o.

do nevrátima... V dál uletělo do nevrátima mé mládí; v básni Hučín.

daleko do nedozíráma ... Daleko do nedozíráma /paskovské rybníky běží; v básni Rybníky za Paskovem.

Je také kdesi u Bartoše ... nepodařilo se mi zjistit.

ruskou anthologii ... Mathesiův sborník Nová ruská poezie, 1932.

Durdíkův překlad Oněgina... Durdík Oněgina nepřeložil, jde nejspíše o překlad V. Č. Bendla.

autor ne ultra... lat. není autor proti?

stryčíněk... těžko zjistit, co měl Bezruč na mysli. Podle akademického slovníku Puškinova jazyka užil Puškin slova "đađuška" všeho všudy llx, z toho v próze 8x. Možnost Mathesiova překladu je jen jedna, Kapitánská dcerka, kapitola VII, jenže zde není "můj" stryčíněk, resp. stryčínku. Mathesius na tomto místě nakonec přeložil "strejdo".

4 Pohled Lysé, razítko Brno 18. 12. 1932. Psáno perem. Adresa Slovutný pán Bohumil Mathesius profesor na Smíchově, Smetanova 15.

jsou knížky... není mi známo, o které knihy jde.

5 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 4^o, nahoře vlevo natištěn červený ještěř s fajfkou.

přiloženým motýliskem... Stužkonoska modrá.

Děkuji Vám za překlad ruských autorů... Nová ruská poesie, 1932.

Es fällt mir nicht ein... v textu je malá nepřesnost, správně

Es fällt mir nich mehr ein. Česky: ani mě nenapadne sklánět se

před vznešenými mrchami a darmošlapy historie. Viz dopis nevěs-

tě z listopadu 1833, in: Georg Büchner, Werke und Briefe, Ge-

- samtausgabe, Wiesbaden 1958, str. 73.
- 6 Psáno perem, 2 listy 8^o, bez obálky, Hradec nad Opavou psáno tužkou.
báseň Puškinova ... Měděný jezdec - přeložil Boh. Mathesius, 1932 ELK, soukromý neprodejný tisk.
Jak mohl P. /Puškin/ přejít na index bolševický... Bezruč byl falešně informován.
se sjedou volně po prostoře... originál: Sjudá po novym im volnam / vse flagi v gosti budut k nam. Mathesius přeložil: Vlajky všech zemí o závod / se sjedou volně po prostoře.
Rád bych se odvděčil drobnou prosou... Petr Bezruč, Studie z "Café Lustig", Ostrava, duben 1938.
Vilém M. - bratranec Vilém Mathesius.
- 7 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8^o.
tož tu prosu posílám... Lolo a druhové, Borový, prosinec 1937 /novoročenka 1938/.
Michail Obidnyj - mukačevský kulturní pracovník, pořídil překlady Slezských písní. Byly uveřejněny 2 ukázky v pražské revue Nova Ukrajina 1926, kn. III - IV, Horník /Kovkop/ a Kdo na moje místo.
- 8 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8^o.
děkuji Vám za pozornost... B. Mathesius, Zpěvy staré Číny. Parafraze staré čínské poezie, Praha, Melantrich 1939.
Posílám knížku vydanou k poslednímu únoru... pravděpodobně jde o Paralipomena II., Praha, Prokop Toman ml. 1938. 20 výtisků bylo totiž neprodejných.
- 9 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8^o. Kostelec na Hané - připsáno napravo na konci dopisu tužkou.
Už zase jste vzpomněl čínskou poesií... Zpěvy staré Číny. Parafraze staré čínské poezie. 3. vydání, Praha, Melantrich 1940.

Kosina v životě starého kantora - J. Evangelista Kosina /1827 - 1899/, vzpomínkové dílo "Život starého kantora" r. 1899. Když jsem Vám děkoval za Jesenina... dopis se nezachoval v Mathesiově pozůstalosti, je možné, že bude v pozůstalosti jeho bratrance Viléma Mathesia.

vzpomenouti slov Macharových: "Duši zdravého a rostoucího národa formuje spisovatel a filosof. Právnick sebeslavnější, inženýr, chirurg, politik i kdyby nesli světová jména, na duši národa vlivu nemají." /Machar - Profily lidí, dob a poměrů, Praha, Aventinum 1930, článek "Českým spisovatelům", str. 129./ I já jsem Asiat - narážka se týká zřejmě zatím neuvěštěného dopisu.

10 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8°.

Děkuji za šumnou knížku veršů... Boh. Mathesius, Lyrické intermezzo, Praha, Novina 1940. Jde o básně: Jezero pod horami; To byla jenom jarní, vzpurná noc; Chladný večer po horkém dni; Já nevím jistě; Litajpe.

vydal je † Dominik Mojžíšek... - nejmenoval se Dominik, ale Josef Mojžíšek. Byl to známý sběratel lidových těšínských písní, nar. 1862; působil jako učitel na Těšínsku, naposled v Sl. Ostravě, kde 1938 zemřel.

11 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8°.

Děkuji za Zpěvy půvabné Číny... Nové zpěvy staré Číny, Praha Melantrich 1940.

za píseň o sm.kupci Kalešníkovi... Píseň o caru Ivanu Vasiljeviči, mladém gardistovi a smělému kupci Kalešníkovi. Přeložil Boh. Mathesius, Praha 1941.

K prvnímu verši mám poznámku: lépe jej přeložil Čelakovský... Originál zní: Goj an ty jesi car I. B. Mathesius přeložil: Care náš, Ivane Vasiljeviči, /o tobě jsme tu skládali píseň .

Čelakovský tento verš z Lermontova nepřeložil přímo, ale podobné apostrofy ruských bylin parafrázuje a překládá: Hoj an jsi ty /např.: Hoj an jsi ty Čurila Penkovič; Hoj an jsi ty Volha; Hoj an jsi ty dobrý mládec - anebo v překladech: Hoj, an tys to Surovec mládec; Hoj, an jseš ty Potok Ivanovič atd./

12 Pohled - fotografie Beskyd v zimě. Adresa Pan dr. Bohumil Mathesius, Praha XIX. Radeckého 49. Razítko má datum 14. 2. Psáno perem.

Aniž přeložil Čel. tu píseň... narážka se týká předchozího dopisu a zřejmě Mathesiovy odpovědi.

13 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8°.

14 Bohumil Mathesius Petru Bezručovi v březnu 1941. Opis dopisu strojem. Odpověď na Bezručův dopis z 20. 3. 1941. v překladu Panny Orleánské... knižně vyšlo v Novině, Praha 1941.

15 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8°.

Franke - ministr pošt a telegrafů od r. 1932.

Wilamowitz-Moellendorf /1849 - 1931/, něm. klasický filolog a překladatel řeckých tragiků. Vědecká pojednání a články uveřejňované ve filologických časopisech německých i zahraničních, jsou dnes vydány knižně /Reden u. Vorträge/.

Lasst nur die anderen Kollegen... "Jen nechte ostatní kolegy číst a psát tlusté knihy, ale lidí, kteří se dávají cílí, se nedostává."

16 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8°.

Budiž krásný den s Vámi: Kučík-Ficek, Bibliografie P. Bezruče, I. díl, položka 598.

děkuji Vám za překlady Lermontova... Lermontov, Borodino, Pour, Praha 1941, přeložil Boh. Mathesius, Kozácká ukolébavka, Pour, Praha 1941, přeložil Boh. Mathesius.

Ulány s pestrými značkami - Bezruč cituje Lermontova z paměti, protože vynechává verš - vse promelknuli pered nami - moloděc ty budeš' s vidu - u Lermontova je - Bogatyr' ty budeš' s vidu.

Vzpomínám si na jeden překlad /Bendl/.

V ruském originále tato sloka zní:

Kak budto v tu bašnju pustuju
sto junošej pylkich i žen
sošlisja na svačbu nočnuju,
na triznu bol'šich pochoron.

Překlad Mathesiův:

tak jako by v pusté té věži
sto jinochů vilných a žen
sešlo se k divoké řeži,
či v zásnubů vášnivých den.

Přísné slovo Macharovo: "Nepaměti do propasti" - jde o citát z Čelakovského Růže stolisté, scnet 83. "Nepaměti do propasti / klesne pustý darmochleb. / Blah, kdo pěstoval své vlasti / jednu růži, jeden štěp." Nepodařilo se mi zjistit, zda Čelakovského verše použil v nějaké souvislosti také Machar.

V překrásné ukolébavce kozácké... Mathesius přeložil:

S kozáky se budeš scházet,
kozák venkonce.

Ulány s pestrými značkami - Mathesius přeložil:

Hulánů blýsknou dlouhé píky,
dragounů koňské chocholíky -
my vítáme ty pacholíky
k nám na návštěvu tu.

M. Lermontov: Bratr smutek, Praha, Melantrich 1941.

17 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8^o, Kostelec na Hané.

Děkuji Vám za knížku překrásnou - Bohumil Mathesius: Li-Po, 23 parafráze starého čínského básníka. S předmluvou Jaroslava Průška "Legenda o panu Li-Po". Praha, Rudolf Kmoč, 1942.

studii Arbesovu... Jakub Arbes, Nesmrtelní pijáci, 1906, Záhadné povahy, 1909. Uvádí a rozebírá řadu zajímavých faktů o tvorbě a vytváří ucelené portréty významných postav světového písemnictví /Turgeněv, Poe, Hugo, Zola, Dickens/.

Byl tam Poe, snad i Burns. Poeovi Arbes studii věnoval, Burnsovi však nikoliv.

Zdá se, že je to poslední zima válečná?... 23. října 1942 vyrazili Angličané k úspěšné ofenzívě v Africe a 19. listopadu 1942 začala ofenzíva u Stalingradu. Dopis je tedy psán 8 dní po zahájení sovětské ofenzívy. Můžeme si jeho narážku vysvětlit i tak, že připouštěl vítězství Němců, ale je to málo pravděpodobné.

Je zde sochař Karel Otáhal... Nar. 1881, malíř architektur, krajin a podobizen. R. 1941 socha: Ještěr sedící na Lysé hoře. Pálená hlína, majitel Petr Bezruč. R. 1947 vypracoval reliéf Bezruče a J. B. Foerstera ve skále Na hradisku u Velkých Opatovic. R. 1947 - účast na výstavě [v Brně] Petra Bezruče.

R. 1953 návrh na sochu Petra Bezruče pro Frýdlant. /2. cena/.

18 Pohled, psáno perem. Razítko má datum 9. 1. 1943. Adresa: Pan Bohumil Mathesius Praha XIX, Radeckého 49. Kučík-Ficek, Bibliografie I., položka 187.

19 Pohled, psáno perem, Adresa jako č. 18, datum a místo na poštovním razítku.

Kučík-Ficek, Bibliografie I., položka 619.

- 20 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8^o.
Zvláště ten Sergěj J. /Jesenin/... Mathesius věnoval Bezručovi
sborník Modravá Rus. /Výbor z lyriky i z epiky, Praha, Odeon
1940/.
- Ten vinš novoroční neměl být smutný... viz číslo 19.
- 21 Pohled, psáno perem. Adresa: Pan Bohumil Mathesius, literát -
Praha XIX - Radeckého 49. Datum a místo na razítku.
Kučík-Ficek: Bibliografie I., položka 152.
- 22 Pohled, psáno perem, Adresa: Pan Bohumil Mathesius, literát
Praha XIX Radeckého 49. Razítko Ostravice, datum totéž.
Kučík-Ficek, pol. 622, je uvedeno pod názvem Lysá.
- 24 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8^o.
za básně Lermontova - Poemy, výbor z epiky, Praha, Melantrich
1945.
V knížce Oberpfalcerově: Krásná, čistá, svatá řeč mateřská,
Praha, Voleský 1945, str. 9.
- 25 Pohled s tištěným textem. Na razítku 2. [?] 9. 1946. Petr Bezruč
se nepodepsal, dr. Pírek ano.
L. P. napsáno písmem Petra Bezruče za slovy "ve svobodném kra-
ji..." Kučík-Ficek, Bibliografie I., položka 633.
- 26 Pohled, psáno perem. 1325 Lysá hora tištěno. Adresa: Pan dr.
Bohumil Mathesius z Prahy t. č. Frenštát p. R. hotel Pantáta -
rukou Petra Bezruče. Přeškrtnuto a cizí rukou: t. č. Lázně Te-
plice nad Bečvou Lázeňský dům.
Kučík-Ficek, Bibliografie I., položka 717.
- 27 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8^o, bez uvedení místa.
děkuji za III knížku... Třetí zpěvy staré Číny.
knížkou šesti povídek... Petr Bezruč: Je nás šest. Praha,
Čs. spisovatel 1950.

28 Dopis dodatečně zařazený, nevidovaný v soupisech pozůstalosti, nález M. Filipa. Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8^o, bez uvedení místa.

Děkuji za "píseň o káře"... Tchien Ťien. Píseň o káře, Praha, Melantrich 1952. /Poslední Mathesiova práce./

T. T. se pečlivě vyhýbá... Jar. Průšek: Na okraj Tchien Ťienovy Písně o káře. Doslov.

Posílám šest povídek... viz 27!

překlad přísloví, tuším ukrajinského: "Běda národu, kde pop, baba a Mojsej Abramovič vládne."

Kromě satiry svatopetrské... povídka Republika před svatým Petrem.

V Audienci... Audience je jedna ze šesti povídek.

když jsme bručeli... Bezruč byl zatčen a vězněn ve Vídni za podezření z vlastizrady od 4. září 1915 do 25. února 1916.

Bezručovy prózy vyšly souborně: Petr Bezruč, Povídky ze života, Praha Čs. spisovatel 1957.

29 Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8^o, bez uvedení místa.

Kdy nás jaro polaská... Kučík-Ficek, Bibliografie I., položka 764.

Datum 1. 4. 1952.

Budete na Radhošti?... Mathesius pravidelně jezdil do hotelu Skalíkova louka.

Miss Zdeňka Ž.... Zdeňka Kadlecová, Bezručova sekretářka.

Doktor P. - Dr. Ant. Pírek, Bezručův ctitel a přítel.

30 Dopis Petra Bezruče doc. Dr. Jiřímu Fraňkovi. Psáno perem, bez obálky, 2 listy 8^o.

Překlad Bezručovy básně "Kdo na moje místo" do ruštiny

Přeložil A. A. Fotinskij

Kto vmesto menja?

Tak malo krovi u menja, no ješče iz ust
tečet.

Kogda prorastet

nado mnoju trava, kogda ja budu gnit6,
kto vmesto menja,
kto podymet moj ščit?

Ja, okutannyj dymom vitkovskich pečej stojal,
noč6 gljadela iz glaz, iz nozdrej žar pylal,
sijalo li solnce, smerkalsja li večer,
il6 pylali il6 merknuli peči,
vzgljadom meril ubijc - sdvinuv brovi,
zadychajas6 od kašlja i krovi,
bogatejev židov, žadnych grafov iz šljachty,
ja - bol6noj rudokop, tol6ko tol6ko iz šachty.
Pust6 blistal u odnich diademy almaz -
každyj čujal moj vzgljad nenavidjaščich glaz,
krepko sžatyj kulak, moj upor,
gnev rudokopa Beskid i gor.

Tak malo krovi u menja - no ješče iz ust
tečet.

Kogda prorastet

nado mnoju trava, kogda ja budu gnit6
kto na mesto moje, kto straž,
kto podymet moj ščit?

Veršované hádání o tom, kam spěje česká poesie.
V českých verších a rýmech sesadil Boh. Mathesius.

Satira

Kam spěje česká poesie?
Redakce mějž za optání díky!
Spěje tam, kam posílával
Vojan kdysi ochotníky.

Neznalým tu anekdotu starou
vyložím, hle dvěma slovy skvěle:
do nebe ne, do pekla ne taky.
Kam pak tedy? - Inu

Česká poesie /mluví:/
/

Že se nestydíš, ty nezbedníku,
takhle mluvit o mně, staré paní;
vždyť mě neznáš. Zazpívám ti tedy
o sobě a o svém milování.

Zpívá:

Mrkávalo moc jich za mnou tenkrát,
ale jen tak pokračmu a maní,
Čelakovský, Erben a pak jiní
starší páni.

/Přeškrtáno/: Jenom Erben to vzal doopravdy:
prudce si mě, těžce zamiloval.
Konec všeho? Inu, u jezera
zelený si mužík poskakoval.

Třicet let, a žena plná vděku,
plná v pase, plná ve všem všudy,
zelený věneček nechala jsem
v mládenecké jizbě u Nerudy.

Do ciziny potom vozili mě,
Vrchlický a po něm jiných více;
Benátkami to vždy začínalo
a na konec byly Domažlice.

Chodívala jsem pak z ruky v ruku -
jenom jeden, jeden - ten byl jiný:
Někdy přece býval tuze hezký
vybílený pokoj u Březiny.

"Jenom jednou kolem mne šla láska - "
vzpomínka se dotěrně tak vetře! -
"jenom jednou kolem mne šla láska"
a tys nedbal - viď, Bezručí Petře?

Chodívale jsem pak z ruky v ruku;
zestárlá a docela nic hezká,
na čtrnáct dní, na noc, na hodinu:
Nejvíce mě trápil Neumann S. K.

Na čtrnáct dní, na noc, na hodinu,
někdy taky jen tak, přes otoman!
Bývali to někdy divní svatí:
Nejsmutnější býval Karel Toman.

Bezruká dnes babička a chorá
na cizí se lidí těžko zvyká;
jenom v tloušťce mám teď na vybranou
od Hory až po Viktora Dyka.

/Přeškrtnáno: /

Bezzubá jsem, poloslepá, stará,
a ta mládež! - inu pořád vilní!
Já jim říkám, že se nestydíte,
vždyť už je to skoro nekrofilní.

Dožívám tak pěkně dnů svých řádku
tváře scvrklé - kůže od jablíčka -
těším se, ať kdo chce co chce říká,
těším se už, těším do nebička.

Tato práce, vzniklá v mém semináři, je zde publikována
v maximálně možném zkrácení.

J. F.

NĚKOLIK POZNÁMEK O DĚJINÁCH LITERATURY

Předem je nutno poznamenat, že oba čerství šedesátníci, Mirek Drozda i Jirka Honzík, jsou literární historici, což má být jistým alibi pro autora. Mají ovšem ještě další profese. Můžeme vyjmenovat: literární kritici, publicisté, překladatelé, třeba i básníci. Ale literární historici jsou opravdoví, totiž nejen se zajímají o dějiny literatury, ale sami literární historii, totiž jako knihu, napsali. Mirek Drozda sice už před víc než dvaceti lety Ruskou sovětskou literaturu, Jirka Honzík s Radkem Parolkem Ruskou klasickou literaturu už taky před sedmi lety. Ale schopnost pracovat jako literární historik se nezapomíná lety tak, jako se nezapomíná plavat. Takže by se nám mohli hodit. Totiž nám bohemistům, tvrdošíjným až do morku kostí

Neboť, nutno si přiznat, nám obraz dějin naší české národní literatury jaksi nejde od ruky. Jediný, kdo v podstatě zvládl tuto úlohu, nepočítaje školní učebnice, byl mnoho kritizovaný Arne Novák. Jinak všechny ostatní pokusy zůstaly torzy. To je dost na pováženou, neboť tu nejde jen o řadu knížek, nýbrž o svědectví historické existence národa. Vždyť co svědčí o životě národa v dobách dávno minulých? Jsou to stavební památky, případně jejich trosky - a dochované literární památky. Pokud jde o tyto velmi dávné doby, nebylo by to s námi tak zlé. Jaroslav Vlček, Jan Jakubec i Arne Novák udělali už své. Ale dál je to asi velmi těžké. To ukazuje nově současná doba, asi posledních dvaceti, pětadvaceti let.

Jan Mukařovský, tísňen ve své funkci ředitele literárního ústavu, se koncem padesátých let pokusil o nový způsob psaní dějin literatury a současně jejich urychlení. Sám ovšem nic

nenapsal, ale měl možnost si vybrat autory. Až do druhého svazku to šlo, první a druhý svazek vyšly rychle za sebou v letech 1959 a 1960. Se třetím dílem došlo, částečně vlivem vnějších okolností, částečně nepřizpůsobivostí Karla Krejčího málem ke katastrofě. Ale situace byla násilím zvládnuta a dodnes se o tom nerada mluví, a tak i třetí díl vyšel v následujícím roce 1961. To bylo však všechno, tempo práce se nejen zpomalilo, ale vlastně zastavilo.

Vykládaná doba se totiž nebezpečně přiblížila současnosti a jako nový činitel vstoupil do hry pamětník. Vypadá to jako nesmysl, ale je to pravda, největším nebezpečím pro historii poměrně nedávné minulosti je pamětník, spisovatel, básník, kritik atd. Není nic ošidnějšího než lidská paměť a přitom nic člověk úporněji a divočeji nehájí než omyly své paměti. Dalo by se říci, že řešení je snadné, totiž zastavit se s historií pěkně daleko vzadu, kam už pamětníci nedosáhnou. Ale není to tak snadné. Právě tito tvůrčí lidé, spisovatelé, básníci, kritici, mají nesmírnou touhu se dostat do historie už za svého života - a pod vlastním dohledem. Kdo někdy dělal slovník žijících literátů /někdy stačí psát o současníkovi článek a zepat se ho o radu/, zná velmi dobře tu úpornou snahu postavit se do určité pózy, která nejvíc sluší, maskovanou tvrzením o údajné starosti, aby se nějaké nepravdy nedostaly do historie.

Ale ještě poznámku na okraj. Oba naši přátelé psali o ruské literatuře a Honzík s Parolkem svou práci skončili začátkem 20. století. Pamětníci však jsou ďábelsky vynalézaví. Nemusí si pamatovat přímo, ale pamatují si, co se o tom kterém říkalo. A vyhnout se historii současnosti, tak jako tu udělali Honzík s Parolkem, je taky podezřelé, možné, že ještě víc, protože asi něco tají, totiž ne něco, ale určitě nějaký nesprávný nebo do-

konce počouchlý /rozuměj mně: nepříjemný/ názor, že Puškin a Turgeněv jsou současnější než někteří současníci, nevadí, lidská fantazie je nepřekonatelná.

Vraťme se však k české literatuře. Bylo už něco řečeno o jakýchsi nových rysech oněch "akademických" dějin z konce padesátých a začátku šedesátých let. Jedna ta novost spočívala v kolektivnosti autorské práce, totiž, že autorů každého svazku bylo víc. Prosazovalo se to poměrně pomalu, aspoň první svazek je možno označit za Hrabákův, s mírným přitlačením Škarkovým a některých --dalších. Ale v ostatních dílech je skutečně již autorů víc a vývoj směřoval opravdu tímto směrem.

Toto zaměření má skutečně některé výhody, které ani Drozda ani Honzík s Parolkem nevyužili. Totiž literatury obecně přibývá, zvládnout ji je už skoro nemožné. Konečně to bylo zřejmé i dřív. Když Jan Jakubec chtěl rychle dokončit své Dějiny české literatury, pronásledován tuchou nevyhnutelného konce, požádal svého žáka J. B. Čapka, aby mu napsal kapitolu Mladé Slovensko. Čapek přislíbil a také napsal sto stránek textu. Napsat sto stran textu do cizí práce, i když učitele, je nesporně známkou dobrého charakteru. Aby sám někdo zpracoval obsáhlejší úsek dějin nějaké národní literatury sám, k tomu je potřeba celoživotního úsilí. A protože člověk nejen získává nové poznatky, ale také staré zapomíná, není vlastně autor nikdy dostatečně připraven. Takže kolektivnost práce je tu vlastně skorem nevyhnutelná.

Jenomže každá hůl má dva konce. Kdo neví, co to znamená dokázat, aby myšlenka, nápad, se realizovaly, objevily na papíře, v knize, nepochopí. Ta cesta se někdy podobá cestě oblázků v horském potoce. Až na to, že myšlenky jsou z mnohem zpracovatelnějšího materiálu než oblázky. Nápady se obrušují v kolekti-

vu autorů, obrušuje je vedoucí redaktor, nakladatelský redaktor, ředitel nakladatelství, šéfredaktor nakladatelství, to jsou jen ti, kteří zasahují oficiálně, ale jsou další, kteří zasahují jinak, a historiky o tom všem jsou přímo anekdotické.

Je pak namístě otázka, zda není dobré, když vedoucí redaktor takového díla je násilnická, ale přitom pracovitá povaha, která vnucuje ostatním členům kolektivu svou vůli. Pak jsou takové dějiny trochu jednostranné, ale jednotné, ne rozplizlé, bez tvaru, bez vůně a zápachu. Něco podobného, co provedl Jan O. Fischer se svými třísvazkovými Dějinami francouzské literatury 19. a 20. století. Tím se však oklikou dostáváme zpátky k jedinci, k jednomu autorovi.

Vraťme se ale k uvedenému příkladu spolupráce J. B. Čapka s Jakubcem. Jan Jakubec ovšem poctivě uvedl svého spolupracovníka, ale přesto - celek díla je jeho. Nadhazuje se tu zřejmě otázka původnosti. I to je věc poněkud složitější než se zdá prostomyslně uvažujícím. Dokonce ani naši přátelé tento problém neobešli. Uváděli jsme jako historickou práci knížku Mirka Drozdovy Ruská sovětská literatura, avšak Drozda má ještě jednu historickou práci, totiž rozsáhlé poznámky ke třem svazkům Dějin ruské sovětské literatury z roku 1965. Drozdovy poznámky víc než komentují překlad těchto ruských dějin, mnohdy jinak a přesněji vykládají jednotlivé autory. Ale v celkové koncepci se Drozda drží už zpracovaných Dějin a není to možné ani jinak. A nejen to. Původní text se stává impulsem pro rozvíjení dalších úvah. Poznámky jsou poznámky a jejich autora nelze z ničeho vinit. Avšak považujeme-li je za téměř samostatnou práci /zaujímají totiž 94 stran tištěných ve dvou sloupcích/, má otázka původnosti nepochybně svou zajímavost. Totiž je možno předpokládat, že autor jakýchkoliv dějin četl každou knížku, o níž psal? Jistěže ne. Jaroslav Vlček byl badatel nad jiné

vážný a seriózní, a přece je známo, že jeho Dějiny české literatury jsou v první části adaptací přednášek Gebauerových. Podobně také Nejedlého knížka Katechismus estetiky z roku 1902 je ve značně úzkém vztahu k přednáškám Hostinského. Je tedy mnohdy otázka původnosti, především právě u dějin jakýmsi přeludem a při honbě za ní dochází někdy k výsledkům velmi podivným. Jeden příklad za všechny: Dokonce soudně se snažili dědicové marxistických historiků, pomáhajících kdysi Vančurovi při psaní Obrazů dějin národa českého, dokázat jejich spoluautorství. Dokázali však především to, že texty, které tito mladí marxističtí historici poskytli Vančurovi, byly zas jen kompilací starších textů Novotného, Šusty a jiných. Doufejme jen, že dědicové těchto pozitivistických historiků už nebudou uplatňovat svá práva.

Tedy původnost a nepůvodnost je dalším kamenem úrazu na cestě za napsáním literárních dějin. Je jich - těch kamenů - ale mnohem víc, avšak máme spíš chuť už skončit, než tyto příklady rozšiřovat. Jen snad ještě jeden, a to otázka hlavních, někdy jak se říká dominantních literárních postav. Že některé tvůrčí postavy měly ve vývoji literatury větší význam než jiné, je běžně známo. V popisu jakýchsi grüunderských let té které národní literatury to celkem jde, i když ne zcela beze zbytku. Hlavní postavou první fáze našeho národního obrození byl dlouho vyhlášován Jungmann, realisté se pokusili nastolit na jeho místo Dobrovského. Ukázalo se však, že toto vyhlášování první osobnosti, jakési jedničky, je poněkud marná lásky snaha. Jungmanna například opět vyzvedli na první místo strukturalisté a o dvousetletém výročí o něm víc než lichotivě promluvil Jiří Taufer. A to jsme u samého začátku. Pokročíme-li jen o malinko dopředu, dostaneme se ke dvojici Mácha - Tyl a zde číslování první, druhý už vůbec nemá žádnou cenu. Něco trochu jiného se stalo začátkem

našich padesátých let. Totiž pokus o jakési posvěcení jednoho jediného autora, jímž jsou poměřováni všichni ostatní. Ale ani to není situace příliš příznivá pro psaní dějin. Nejde totiž o to, kdo je takto vyvolen jako ono iluzorní měřítko. Jestli to byl pro určitý úsek Neumann, pak nyní to může být pro jiný úsek dějin třeba Hašek. Je to zjištění sice velice podivné, bohužel však není nepravdivé.

Zdá se, že se podařilo oba milé, čerstvé šedesátníky vtáhnout do problémů, které je asi vůbec nezajímají. Nevadí, autorův úmysl nebyl zlý, ani potměšilý. Konečně dnes kdekdo píše místo dějin **traktáty** o nich. Tak proč by si také nepřidal?

KE DVĚMA ČECHOVOVÝM HRÁM

I. T Ř I S E S T R Y

Tři tituly

Racek, Tři sestry, Višňový sad, tituly spojované se symbolistní módou, mají v sobě něco dekorativního. Jsou pojmenováním vizuálního znaku. Významy, které znak sděluje, dlužno těžít z polárního napětí, jaké panuje mezi titulem a textem hry. Rozumíme jinak kusu textu, dešifrujeme-li význam titulu. Rozumíme jinak vizuálnímu znaku, dešifrujeme-li významy textu. Také Čechov míří k tomu, skrývat hloubku do povrchu.

Jistěže byl již titul první hry, Ivanov, iritující. Ivanov není hrdina v dramatickém slova smyslu. Čechov protestoval, aby se postava chápala jednoznačně kladně nebo záporně. Ve skutečnosti vrhl do středu kusu, takřka dvě desetiletí před Strindbergovými Třemi moderními povídkami, člověka, jehož jednota je zpochybňována. Svou podobu má Ivanov jen v pohledu a řečech osob, které jsou kolem něho v dramatu seskupeny: je to tedy řada podob, které nelze sladit, jinak řečeno, řada rolí, v nichž chce každý z účastníků Ivanova mít. Zatímco se podle pravidel má charakter hrdiny v dramate jedním vyjevit, u Čechova se charakter hlavní postavy během doby, co drama trvá, rozpouští. Jméno v titulu patří antipodu dramatického hrdiny, bezbrannému člověku. Všechno, co se v Ivanovi děje, je jen sled životních situací, střídání krajních poloh: výkyvů uvnitř anarchie života, unášeného časem. Problém Ivanovův, ale i půdorys hry, tj. seskupení osob kolem ústřední postavy, vydané na pospas bezradnosti a zrcadlené očima druhých pokaždé jinak, umožnil Čechovovi, aby

otevřeně zbavil drama jednotného horizontu. Se společným veřejným prostorem, místem jednoznačného činu, počítají Čechovovy kusy jen negativně: dramatický děj proto neskládají, jednání hrdinů v nich není možné. To co Čechov dosadil v Ivanovovi na místo akce do středu dramatu, je prostý čas vitální. Tohoto času jako by se dotýkalo i záhloví "dekadentního" kusu z roku 1896. I titul Racek je zavádějící. Vysvětluje se někdy jako poetické přirovnání Niny Zarečné, jež dívka v dramatu vymýšlí spisovatel Trigorin. Ale Čechov sám vede v textu hry přesnější odkaz, paralelu racka a havrana z Puškinovy Rusalky. Racek není tedy prost archaické symboliky, musíme v titulu spatřovat aluzi na agonii: zlověstnou nedostatečnost života, jemuž dominuje výtvor, ubývání života a smrt tam, kde je živé nahrazováno artificiálním. Ani ze dvou dalších titulů nelze vyloučit odkazy k archaickému, nebo alespoň k způsobu, jímž se v dobových literárních šifrách archaické aktualizuje, tím spíše, že si Čechov rafinovaně a nenápadně slouží ve svých textech archetypy.

Mezi asociacemi, které titul dramatu z roku 1900 tímto směrem rozvlňuje, nelze pominout staré pohádkové trojice sester. Je tak nevhodné připomenout si Moíry? Jedině tak nám však vystane podivnost, s jakou jsou tři sestry Prozorovovy v dramatu angažovány.

Téma sester je přece odjakživa polární, mluví o bytostech rodných, ale současně, právě proto, že nejbližších, si s sebou nese také svár, neboť souběžectví - la concurrence - vede k rivalitě. Pokrevné svazky jsou vůbec modelem napětí. V pohádkových trojicích sester jde pokaždé o odstupňování: jeho pozičním vzorcem je dvě proti jedné. Nadto jsme na konci a přelomu století nejen v dosahu rodinného dramatu, ale v dosahu studií věnovaným archetypickým rodinným schematům, objasňování moderní

psychiky z nitra rudimentárních konfliktů příbuzenských, jak je vydatně inspiruje i zkoumání l'ame primitive, analogie vedené mezi moderní masovou společností a společností archaickou, především však vůbec strhující rozmach entografie a folkloristiky v tomto období. Tím vším tedy zůstávají Tři sestry obdivuhodně nedotčeny, nic z hlubinného realismu a psychologie je nehyzdí. Obrněny proti konfliktům vystupujícím z temna věků a navědomí vykazují také dokonalou netečnost k skrytým a kdysi společensky šokujícím motivacím, které uvádějí v pohyb dramatické srážky: vzpomeňme jen sester v Johnu Gabrieli Borkmanovi nebo utajeného incestu v Rosmersholmu. A vznikají-li dohady o Čebutykinově vztahu k Irině, neboť o lékařově lásce k mrtvé matce sester se v narážkách dovídáme, nejsme ani v tomto případě na stopě utajeného konfliktu. Nezbyvá než se smířit se zvláštním, povrcho-
vým exponováním trojice v dramatu. "Tři hrdinky, každá musí být osobností a všechny tři jsou dcery generála. Děj se odehrává v provinčním městě jako Perm, ve vojenském dělostřeleckém prostředí..." Dělostřeleckým uniformám ve hře přikládal Čechov důležitost. Chtěl, aby byly přesné. Je to tato barevně, stejno-
kroji téměř operetně určená scénérie, do níž Máša, Olga, Irina od začátku vstupují: dekorativně, v předepsaných kostýmech a předepsaných barvách - černá, bílá, modrá - se objevují hned na začátku hry. Jakkoli jsou jaky postavy výrazně odlišeny - nepřehlédněme přitom, že každá z nich po svém si nese lehce dotčené, ale neklamné znaky "emancipované" - postupují přece jen celým dramatem v jedné neměnné konfiguraci! Táž konfigurace se vine jako vyražený vzorec plynoucím časem dramatu, v pokračujícím opakování, jako na secesním ornamentu. Dekorativně, v předepsaném seskupení stojí sestry na scéně na konci hry - scénic-

ká poznámka říká, že hudba slábne - a pronášejí své tři poslední promluvy do dálky času a prostoru. Co říci o tomto dramaticky nehybné trojici, jež kráčí vpřed, aniž její konstelaci naruší cokoliv zevnitř, ale aniž jí také otřesou jakékoliv nárazy, doléhající na ni zvenčí? Vášně, katastrofické děje, požár v městě, souboj, Natašino přivlastnění majetku, zničení Andreje, špatná pověst Andrejova ve městě, Tuzenbach zastřelený Solenným, nešťastná láska Máši a Veršinina - nic, pranic není s to vnést nepořádek do jednoho a téhož seskupení. Této trojice se zřejmě netýká pýtický výrok Solenného z počátku kusu, který nás chce upozornit na něco jiného než hru s čísly: dva lidé jsou silnější než jeden, tři mají větší sílu než dva.

Záporné a kladné postavy

Síla tří sester je ovšem problematická. Trojice nezmůže nic proti jedné. Tak se alespoň vždy chápe poměr sester k Nataše, v níž se spatřuje studie maloměšťácké nicotnosti, současně však také brutální element, jenž vpadne do sublimního prostředí, aby v něm vykonal dílo pustošivé: Nataša ovládne pole, připraví sestry o jejich dům, rozhoduje o novém praktickém hospodaření, má ryze účelový poměr k osmdesátileté chůvě, podvádí Andreje s Protopopovem a nadto ještě udává tón. Je pověřčivá, říká nám o ní paní Laffittová. Když jí v prvním dějství jemná a ušlechtilá Olga upozorňuje - "à mi-voix, avec effroi" - že se zelený pás nehodí k šatům rose-criard: Une ceinture verte! Ma chère, ce n'est pas bien! - odpovídá Nataša: "Serait-ce un mauvais présage?" Ale ve čtvrtém dějství se obrací Nataša k Irině s poznámkou o jejím nevkusném pсу, doporučujíc jí světlejší barvu.

Čím více se však Nataša hraje jako negativní, tím více tato postava vyniká. Jako by pak vycházelo najevo, že v sobě má jakousi zvláštní sílu. Kupodivu, a to je důsledek nekonflikt-
ní konstelace v dramatu, ustupuje ve stínu této síly do pozadí, že sestry jsou samy o sobě slabé, nevnímá se jejich jistá ste-
rilnost, spojená s kultivovaností. Natašin přerod z prvního
dějství je zachycen vstupní scénou z dějství druhého, v níž ^(nyní) už
manželka Andrejova prochází ráno domem se svíčkou v ruce: Če-
chov chtěl, aby výstup připomínal lady Macbeth. Vetřelkyně do
útočiště tradice, vzdělanosti a vyšších zájmů, zmocňuje se Na-
taša ne pouze hmotného vybavení sester, ale chce také domino-
vat jako rozhodčí o hodnotách, způsobech a věcech vkusu, ačko-
liv stupnice samy přejímá, jako při každé výměně moci a bohat-
ství, od jejich včerejších držitelů, a chápe se toho, co je u
sester dané a niterné, jako funkce ryze reprezentativní.

Soudy nad Natašou se nicméně dostávají do povážlivějšího
světla, jakmile interpret bezděky postřehne, že s nimi není
všechno v pořádku, a aby je podepřel, domáhá se rozhojnění ne-
gativních postav o Čebutykina a Solenného, to jest jakmile po-
lemizuje s tradičním pojetím dvou nesporně hlavních aktérů dra-
matu, jako milých a trpících lidí. Čebutykinovi se proto vytýká
jeho cynismus - ostatně zívá ve chvíli, kdy jde o život Tuzen-
bachův - a ničemnost - tratí čas, nepřečetl jedné knihy, koná
lékařské povolání a přiznává, že z medicíny nic nezná. Solennyj
se soudí za to, že zabíjí lidi v scubojích. Ač k otevřeným slov-
ním střetnutím nedochází, dávají prý sestry najevo svůj odpor
k těmto "nesympatickým osobám" svým přemáháním a nevšímavostí.
Tento radikální výklad nám po všech polovičatých omylech dovo-
luje konečně prozřít a dospět do středu věci: Záměrem Čechovovým
bylo vystříhat se srážek mezi postavami. Lidé nejednají ve Třebč

sestrách proti sobě, ale stojí vedle sebe, v řadě. Proto nemůže dojít na scéně k jejich konfrontacím. Nemají být proto poměřovány. Je nesmyslné vidět v Čebutykinovi a Solenném oponenty sester a tvrdit, že jsou oba přijímáni právě v tomto domě s netajenou nevolí a přemáháním. Sestry jsou upřímné, zavírají dveře před Protopopovem od začátku, nejsou společenské, v tomto ušlechtilém prostředí dýchá s nimi jeden vzduch jen ten, kdo je jim milý. Ale i Natašu, která přišla do domu zvenčí, zprošťuje autor toho, aby byla posuzována.

Chování sester si vysvětlují kritikové jako odříkání nebo jako aristokratický postoj. Meditace o tom, že se generálovy dcery nechtějí poskvřnit nízkými spory a neseoustupí proto na úroveň Natašiniých zájmů, jsou nadobro přebytečné. Čechov nebyl takto pruderní ve věci zájmů. Sestry jsou pouze lhostejné - jen Máša, která v domě nežije, přičiní občas poznámku na účet Natašin - k tomu, co vzrušuje lidi pachtící se za mocí a za majetkem. Olga je dotčena zákrokem proti chůvě. Ale i tento incident prozrazuje, že sestry se trápí něčím jiným než tím, co trápí kritiky. Pro poziční zápasy chybí těmto třem vzdělaným a jemným bytostem prostě smysl. Ani jedna netouží po metách, jichž se podle obecného mínění jako svého štěstí vzdává a odříká - bez velké námahy - v povolání nebo v lásce. Olga výslovně nestojí o jiné než řadové místo na gymnáziu, a Mášu nežene nic k tomu, aby zasahovala do Veršininova nešťastného osudu, ne proto, že je pro ni předem jakékoliv měření s jeho ženou jako nerovné vyloučeno, nýbrž že jí prostě podobná ženská aktivita vůbec nepřijde na mysl.

Jaké odříkání, když není prudkých hnutí srdce a mysli, jaké hrdinské překonávání sama sebe, když není s čím svádět zápas. Proč nadřazenost, projevovaná nevšímavostí, když jsme ve světě,

kde všechno platí stejně, všechno je jedno. Jaké rozdělování a odstupňování hodnot, když k němu v dramatu chybí jednotný horizont a otevřený společný prostor. Drama nepřestoupí stěny domu Prozorových.

Obracejí-li se sestry k čemu jako k záchraně, jež je s to pořádat bezvládní kolem nich, nad nimi i v nich samých, k práci, označují nejlépe samy rozměry, které mají k životu vyměřené a z nichž se marně snaží vysvobodit. Práce vyplňuje jinou sféru než oblast umožňující svobodné jednání, *vita activa*, práce může nanejvýš artikulovat čas dnů a nocí, vitální čas. Apostrofy práce ve Třech sestrách říkají, že tyto dramatické postavy mají k dispozici už jen tento čas. V tomto čase se neskládají děje, zato se v něm všechno vymazává z paměti. Události se dějí odděleně od života lidí, ve sféře všeobecné. A žité momenty se nezapíší do zkušenosti, mohou být však snaty reprodukčním aparátem. Scéna, v níž Fedotík a Rode fotografují dvě vteřiny z oslav Irininých narozenin, má v tomto dramatu místo sotva podřadné.

Zákonem, kterým vitální čas tomuto dramatu vládne, je nejvyšší růst a uvaďání. Vteřina a její zmizení. Produktem takového dramatického času je opotřebenost a únava. Na všechny Irininy nadšenecké promluvy o plánech, jak bude pracovat, se jako mnohonásobná ozvěna ozývají ze scény refrénovitě repliky o únavě. Olga i Irina přicházejí domů z práce a stěžují si, jak jsou unaveny, jak je práce vyčerpává, jak stárnou. Frekvence replik o únavě je v dialogu Tří sester přespočetná, a je v dramatickém dialogu věcí nebyvalou. Koresponduje však dobře s tím nejvlastnějším, co se v tomto kuse odehrává. Je to prostý růst. Jednoduše narůstá biologický čas. Sestry vadnou a přibývá jim let, Nataša porodí dvě děti. Tuzenbach přišel o život.

Hrdinou tohoto dramatického času je Čebutykin. Zasahuje do chodu věcí způsobem, jenž je dramatu přiměřeným, dadaisticky vykřikuje nesouvislé útržky vět z právě čtených novin a od půle hry se stává zjevně nositelem i rezonérem hlavní myšlenky dramatu. Jeho leitmotiv, "všechno je jedno", se vine od té chvíle dialogem, aby jej organizoval. Pohlížením na hodinky a také jedinou temnou scénou, která pojí drama hlouběji s minulostí než všechny řeči o ní, rozbitím hodin po nebožce matce sester, mimuje vlastní dění dramatu, postupující čas, v němž postavy žijí, chceme-li, chodí, jí a spí. On vyslovuje v jediném a klíčovém monologu hry jako by mimochodem a ledabyly to, co je muživým středem kusu. Čebutykin pronáší svá rozhodná slova ve třetím dějství, v jakémsi zlatém řezu dramatu, kdy je na scéně sám a mluví sám se sebou. Čechov neopomine napovědět důležitost tohoto výstupu scénickou poznámkou: Čebutykin "nevrávorá, je jako střízlivý". Muž jakoby střízlivý říká: "Možná, že vůbec nejsem, že se mi to jen zdá, že chodím, jím a spím."/Pláče./ A o chvíli později, opět na významném místě hry, když rozbil hodiny: "Snad jsem je ani nerozbil, snad se nám jen zdá, že jsem je rozbil. Snad se nám jenom zdá, že jsme, že žijeme, ale ve skutečnosti nejsme, nežijeme." Čebutykin vyrůstá do monumentální figury tohoto života, který je "prozatímní", o němž si jedna z osob neodpustí říci, že se žije jako by jen na nečisto, jako brouillon, než dojde k druhé, definitivní verzi života. Čebutykin nás vede k tomu, abychom lépe rozeznávali, proč jsou v tomto dramatu veškeré děje a katastrofy odtrženy od toho, co lidé v dramatu žijí, proč jsou události a příběhy odloženy za scénu, proč jsou srážky postav eliminovány, proč lidé v dramatu zapomínají a nepamatují se, proč je v něm všechno plošné a tři hrdinky skrze ně procházejí beze změny, v jednom seskupení, jako ornament. Neboť tato hra mimuje ubíhající ryzí přítomnost,

proud žitého času, a dramaticky organizující poslání v ní má vedle Čebutykina už jenom Nataša a ovšem Solennyj. Solennyj přesně tak jako puška namířená v prvním dějství /podle okřídlelého výroku Čechovova, správněji podle dramatické direktivy Němiroviče Dančenka/, z níž se musí na konci hry vystřelit. Vždyť Solennyj neříká v úvodu hry své "nebo se dopálím a vpálím vám kulku do lebky" Tuzenbachovi naplano, jakož není nic v dialogu Tří sester mluveno bez ekonomie a vnitřního řádu. Solennyj nevede své řeči, aby epatoval: on jediný se celý kus krok za krokem přibližuje ke chvíli, kterou se drama uzavírá. Tento kus, který předvádí samé milé a trpící lidi, trpí naprostým immoralismem.

Bití hodin, pauzy

Jak špatně se třem sestrám rozumí, o tom svědčí toto místo z Čechovova dopisu: "Nemohu svěřit Alexejevovi /tj. Stanislavskému/ č t y ř i odpovědné ženské role, č t y ř i mladé i n t e l i g e n t n í ženy" /podtrženo námi/. Dramatik mluví o čtyřech, není pro něho velkého rozdílu mezi třemi vzdělanými a jednou praktickou, mezi sterilními a uvažujícími a mezi vzestupem životné. Ale dramatik nezamýšlel mnoho jiných věcí, v nichž se dnes spatřuje - poslepu - důkaz, že nezaštaral. Je těžké souhlasit s tím, že Čechov nám představuje lidskou osamělost: všichni v kusu se pohybují v téže biosféře, když už ne v jediném, jednotném společném prostoru, a hlasy se na obdivuhodných místech dialogu mísí, proplétají, jeden přejímá a pokračuje v tom, co druhý nedopověděl. Cožpak není svědectvím o tom, jak je tento dialog pořádán, to, že Čechov nově distribuoval repliky, přepisoval je v rukopise z úst jedné postavy do úst postavy sousední? Neznáme proč se nám tvrdí, že osoby v tomto dramatu nežijí v přítomnosti, leč v minulosti, případně obráceně

do budoucna. Ale vždyť to, čím se ve Třech sestřích strádá, je bezčasí, stravování toho, co se žije v přítomnosti, která za sebou nezanechává žádné stopy. A tématem této hry je probíhající přítomný čas, jeho aktualizování na scéně. Je to tento čas, který se neskládá do děje, neusazuje se do paměti, v němž se nedělají zkušenosti - děje se v něm jen bezvýznamné, zatímco příběhy, katastrofy, události probíhají za scénou, mimo tento blízký život a nijak se ho netýkají. Jak mohou žít minulostí lidé, kteří přiznávají, že si nic nepamatují, a jediné, co v tomto okamžiku ještě vědí, jsou informace vyčtené z novin a zapisované do zápisníku. Zdá se nám, že právě ona místa, posuzovaná kdysi jako dramaticky nefunkční a považovaná jedině za dramatizování každodennosti, spory Čebutykina a Solenného o čechartmu a čerešmu, výkřiky-věty jako "Balzac se narodil v Berdičevu", jsou ve skutečnosti obtíženy významy a nesou vlastní téma kusu spíše než všechny promluvy o budoucnu, jež mají zesílit pocit bezčasí v přítomnosti.

Není rovněž pravda, že dialogy jsou řečmi vedenými do prázdna. Jsou pronášeny ve funkci vlastní přítomné situace, neboť slovo, jakkoliv je tu významné, se v tomto dramatu váže s viděným a slyšeným. Vizuelní se osvobozuje, jako se osvobozují zvuky, obojí intervenuje do situace, v níž se k sobě váží pohledy, křížují se a vytváří se hustá síť vztahů na scéně. Slovo dialogu, vizuelno, indikované slovem, zvuky, které konkurují slovům, si v této velkolepé skladbě odpovídají: stávají se postupně jedno po druhém nositeli významů. Stávají se jimi posléze sám prázdňý čas, pauza, nebo pouhé měření hodin.

II. R A C E K

Němiroviči-Dančenkovi vděčíme za nedocenitelná sdělení o Čechovovi a divadle. "Čechov neuměl radit hercům..., jemu se zdálo všechno srozumitelné.,Všechno jsem tam přece napsal,' odpovídal na dotazy." Ze své strany se Čechov v dopise týkajícím se Višňového sadu vyjadřuje o Němirovičovi a Stanislavském: "... jsem náchylný věřit, že ani jeden jej nečetl pozorně."

Co znamená však číst text hry pozorně? Flatí tu beze změny věta, že veškeré umění filologie spočívá v pomalém čtení?

V létě 1971 hraje v Praze švédský soubor Krejčovou inscenaci Racka. Spokojit se díváním, nerozumět významům mluveného slova!? A tu zjišťujeme rázem posun, který Krejčův výklad proti dřívějším inscenacím Racka prodělal. Najednou se stávají viditelné znaky, které až dosud ve hře jakoby nic nešifrovaly. Vizualně, barevně se sugeruje dekadentní aura, Máša je démonická, zlá, Nina Zarečná není žádnou nevinnou obětí, agresivita ženských postav dává vyniknout bezmoci muže, vznikají konfrontace téměř strindbergovské /jak nepřipomenout ostatně reakci Čechovova na Sacher-Masocha v dopise bratrovi z roku 1883, v němž se mluví o ženách a autoritě druhého pohlaví/. Na scéně se ovšem předvádí drama Trepljovovo, divadlo na divadle, předčítá se z knížky. Maupassantova povídka - mluví se o umění, o nových formách. Dva-krát pronáší Arkadina v pejorativním smyslu slovo dekadent. A pozornost na sebe strhují zvláštní Trigorinovy úkony s literárním zápisníkem. Je to on, kdo souběžně s tím, co se na scéně děje, mění empirii na náměty pro své povídky, "fotografuje" všechno, co druhé trápí, do své literární "paměti", mění gesta postav na scéně, jejich živá hnutí, na materiál výtvoru, uměleckého díla.

Ovšemže se tu jedná o konkurenci stvořeného a výtvoru, daného a umělého, života a tvorby, a to v oné vyhraněnosti, jak ji na postavách umělců a estetické existence tematizuje literatura konce století. A nelze jí rozumět tak bláhově, jak to činí v Racku Zarečnák, nebo bezelstní vyznavači "života jako umění", jakož i autoři, kteří závisle na estetismu vyměňují místa obou veličin a v díle spatřují sám život /úděl spisovatele odsouzeného k psaní/ a v životě vlastní umělecké dílo /Gundolfův Goethe/. Vždyť i samo heslo tvorby se z konce století, bez velkého domýšlení, o čem je vlastně řeč, rozšiřuje dále na úseky života a společenských aktivit, pro něž je zhora nepřipadné: mluví se o tvorbě společenské reality a dokonce i jen reality, bez podezření, že jde o vulgarizace estetismu, pakliže zde slovo samo neprozrazuje estetizování, rozuměj fikcionalizování, probíhající dlouho uvnitř veřejné sféry. Umění, láska, literatura, hovory o nich nefigurují v Racku přece pro kult krásy, k oslavě života v umění a tvorby. Naopak, mají poskytnout jakýsi image en creux životu: ukázat na jeho nedostatečnost, vyprázdňení, jeho nemoci a ubývání. Neboť jedno je jisté; co se žije, a právě to je předmětem Čechovova dramatu, nemůže být zjasňováno uměním a tvorbou, spíše jimi osvětleno jako pouhá časová řada, ať už ji pojmenujeme "každodennost", pouhý aktuální život bez transcendence, nebo jako stravování života. V jistém smyslu se pak v Racku váže zázemí ruské literatury devatenáctého století - život jako služba! - s obzorem po výtce dobovým. Do něho doléhají pak slova "člověka z podzemí": "Vždyť my dnes ani nevíme, kde se to živé ještě žije."

K námětu, který je majetkem literatury de l'époque sahá Čechov v Racku zcela vědomě - víme to z korespondence. Od La Faustin k Wedekindovu Komornímu pěvci má tento námět své takřka

anekdotické verze, v jiné poloze se objevuje ještě i u mladého Hofmannsthala pod etiketou "Kritika estetického člověka". Uprostřed období se mu dostává krajního vyjádření v Huysmansově "À rebours": odtud bude zparabolizováno a přeneseno do dějové konstrukce Doriana Graye. Základem pohádkového syžetu je v románě převrácený vztah přírody a výtvoru: umělecké dílo "roste", život se "dělá", člověk svou podobu tvoří podle literatury. Podobizna doznává organické procesy v čase, do tváře portrétu se vpisují neřestí a zločiny, do výrazu se stěhuje paměť. Živý model obrazu zůstává jako umělecký ertefakt nedotčen výkony přírody. Na věci nemění, že Čechov se chápe kolujícího námětu doby se střízlivostí, věcností, zdrženlivostí jemu vlastní: se subtilností, s níž už předem vylučuje jakoukoliv nápadnost. Čechov přece nic neideologizuje, hlasitě nepojmenovává, neresumuje. Ale právě proto, že téma samo zůstává nevyraženo v dialogické diskursi, dostává se mu zcela zvláštní naléhavosti. Je cele rozpuštěno v textu dramatu /tak jako život za nadvlády výtvoru je nepozorovaně celý pronikán sítí jemných prasklin, postupujících, neznatelných rozpadem/. Téma se u Čechova zachycuje jen v tříšti textových partikulí.

To, že Čechovův Racek může být vskutku přečten jen jako takováto "skladba" - tříště a trosek, z úloмок - ukázala Krejčova pražská incenace Racka z roku 1972. Jako by teprve nyní vynikla neomylnost prvního dojmu, který drama vzbudilo u svých prvních soudců: odmítali je přece pro jeho chaotičnost, nemocné a dekadentní rysy, a docela správně konstatovali, že scény jsou vrženy na papír jakooby náhodně, bez přísného sepětí s celkem a bez dramatické nutnosti. Ano, ale právě proto lze z takového textu číst "všechno", vždyť v něm autor zapsal víc než jen dialogy postav. Čitelný je v něm především souhrn představované herecké akce indi-

kovaný slovesně v dialogu, scénických poznámkách a pauzách. Čitelná je sama předmětná situace, z níž slovo vyrůstá. Často se při čtení odhaluje napětí mezi tím, co postava říká, nebo neříká, a co promluva vsutku znamená. Při takovémto pořádání dramatického textu je však tím více zřejmé, že téma teologizování umění míří v Racku dále než do jednoho historického prostředí, odkud bylo převzato. Znamená to, jak tvrdí současní vykladači, že Čechov, ale i tzv. kritika estetického člověka z devadesátých let, je přístupná pochopení jen z hlediska antropologie?

Od okamžiku, kdy Krejča rozpoznal v Racku princip uvolněné dramatické skladby a měl odvahu realizovat Čechovovu fragmentarizační metodu v tomto dramatu /tím, že aktualizoval dramatické segmenty, jinak řečeno tím, že je přeskupil, že jim dal nové pořadí/, osvětlily se také nově dosah a závažnost takřka drobnohledých textových částic Racke. Vždyť odedávna upozorňovali filologové na zvláštní ráz rčení v Čechovových dramatech, na roli maskovených literárních míst, průpovědí, zkomolených locutiones latinae. V Racku je však přítomná celá soustava přímých i šifrovaných narážek na dobovou literaturu, řadu jejích podivných citací. V Trigorinově credu z micasovského údělu spisovatele, jemuž se pod rukou mění všechno na psané slovo, se říká: "Tu vidím oblak podobný pianu. Přemýšlím, budu musit někde v povídce poznamenat, že plul oblak podobný pianu. Čichám h e l i o t r o p . Hned si vbíjím do hlavy: přesládlá vůně, vdoví květina, připomenout ji při popisu letního večera." Místo je ovšem plno ironie. Věty usvědčují Trigorina ze lži nebo sebeklamu, obsahují příznačnou záměnu vjemu a stylizace skutečnosti podle literatury. Převrácenosti estetického chování. Trigorin není schopen vidět oblak jinak než skrze dobovou básnickou metaforu, úžas z plein-airu přirovnat jinak než k objek-

tu interiéru a cítit vůni jinak než skrze výběr, diktovaný dekadentním zjemněním smyslů! Spisovatel Trigorin si na scéně sotva zaznamenává do sešitu původní senzace: výhradně to vnímá a naopak, co mu předepisuje literatura doby a k čemu ho "literární zápisník" nutí. Jediné slovo - heliotrop! - je usvědčující. Neboť slovo samo, a jen slovo, stěží ještě označuje určitou vůni, je však symptomatické, svým prostým výskytem přesně určuje příslušnost nebo přinejmenším relaci textu k dekadentní literatuře. Heliotrop - je jejím symptomem. Ale takto fungují v Čechovově Racku i jiná místa, jistě i výrazné exponování slova nervózní, a posléze i samo pojmenování "racek", odkazující dokonce k výbavě Des Esseintova interiéru z první kapitoly À rebours!

Racek je vskutku plný citátů. Vedle těch zjevných, kdy si matka se synem odpovídají větami - z Hamleta, jsou to místa, kdy postava sama se dovolává Gogola, Puškina, Turgeněva, ztotožňuje své prožívání situace s poetickými úryvky z jejich textů, neboli stylizuje sebe samu skrze literaturu, dožívá se nad sebou tím, že opakuje, napodobuje, reprodukuje city vyražené v uměleckém výtvoru. Jsou to nicméně citáty, kterými manipuluje v dramatu autor, a které dramatické postavy a ani kritika jako citáty nerozeznává. Interpret Racka je pokaždé znovu fascinovánincipitem dramatu, v němž se ostatně předpisuje Mášino kostýmování: "Proč vy chodíte stále v černém?" Replika zní: "Nosím smutek za svůj život." Snad právě proto, že se spojení této komedie s dekadencí nepovažuje za relevantní, nevzniká ihned podezření o tom, jak už první věty vstupního dialogu jsou citátem. Výrok o černém šatě, který nahradil barvy kostýmů z ancien régime, černém šatě, v němž jako by století nosilo smutek za svůj život, šedý a nudný, postupuje od Baudelaira až k Wildovi /The Decay of Lying!/, poprvé

ovšem vysloven v povídce Pétruse Borela. Ale na tato první vstupní slova, jež mají svou auru, navazuje ihned prozaická řeč Medvěděnkova, vyčísľující jeho měsíční rozpočet v rublech: výdaje na jídlo, pití, čaj, cukr, tabák. Takto fabrikovaný seznam je ovšem ozvěnou příznačných enumerací v literatuře osmdesátých a devadesátých let. A víme-li, že Čechov byl pozorný čtenář Huysmansův, vybaví se nám ihned přímý předchůdce Des Esseintův, hrdina z *À veau l'eau*, pan Folantin. Vždyť seznam, soupisy, výčty, ať se týkají nádobí, jídel, vybavení staromládeneckého příbytku staromládeneckého úředníka nebo vybraných předmětů Des Esseintova interiéru, ať se zabývají škálami drahokamů, latinských autorů, erotických perverzí, slouží zde jako opora proti agor-fobii, článkují prázdnotu, která pohlcuje denní život tu i tam, mezi úřadem a pařížskou ulicí na jedné straně, v estétské klsuzuře na druhé.

Také Trigorinovy akce s literárním zápisníkem jsou druhem citátu. Čechov je vyjímá z komedie Oscara Wildea, která měla svou premiéru v Londýně v únoru 1895. Hrdinka kusu chodí po scéně s deníčkem a činí do něho své zápisy. Také ona - jako Trigorin! - konkuruje notesem a tím, co se v aktuálním okamžiku žije. A podobně jako Trigorin, který si v okamžiku milostného vzplanutí poznamenává na papír námět na nevelkou povídku, píše si postava z anglické komedie ve chvíli, kdy je jí adresováno milostné vyznání, slovo za slovem, ba žádá, aby jí bylo diktováno. Neboť deník je naší pamětí, říká tato dívka, která prozíravě předpovídá nářky dvacátého století nad expanzí techniky, nad ubýváním zkušeností a nad ztrátou kolektivní paměti, zatímco "paměť zaznamenává většinou věci, které se nikdy nestaly, a je odpovědná za všechny třísvazkové romány..." Cožpak nám nad tímto trigorino-čechovovským pojednáváním estetismu nenapadne, jakým nedorozuměním

jsou všechny výklady, které v něm vidí poslední slovo devatenáctého století a ztotožňují ho s čistým kultem krásy, té, která se uzavírá před technikou, alejí vlastní technickou společností a opouje funkcionalistické společnosti a jejím odrůdám v našem století? Čechov si nevypůjčuje z cizí komedie duchaplné hříčky pro svého Trigorina, neboť Wildeova Cecily je na scéně prostě paradijním ztělesněním fonografu! Vynálezy z osmdesátých let, možnost snímání časového kontinua prostřednictvím hlasového záznamu, podnítily nejen řadu filozofických úvah o lidském vitálním čase, ale staly se paradigmatem pro některé otázky, které člověka období estetismu mučí a na něž literatura reaguje. Gramofon a fonograf se rovněž staly paradigmatem pro slovesně umělecký zápis uplynulého času. A tím se dostáváme na konec Trigorinových akcí v Raku, v tomto intenzívním i extenzívním dramatu prázdného času, dramatu bezčasí. Trigorinova zповěď o hektické činnosti, o spisovatelské posedlosti, je celá převrácenou výpovědí. Mluví o mechanickém víření, honbě ve vyprázdněném sledu každodenního života, plném úsilí a plném nenaplněnosti - v časové nepřetržitosti: "A tak pořád a pořád dokola..." Trigorin osciluje mezi rozkoší, kterou je pro něho sedět u vody a chytat ryby, představou pohybu, a mezi nezastavitelným, vyprázdněným cirkulováním "jednoho a téhož". "Tak tedy jedem? Zase vagóny, nádraží, bufety, kotlety a ty řeči..."

Novým aktualizováním segmentů /zdůrazněním přerývanosti, švů mezi úlomky textu, ale také málo "přísného sepjetí jednotlivých fragmentarizovaných výstupů a celkem - bez dramatické nutnosti"/ se podařilo Krejčovi uvolňovat z takovýchto a podobných rep-lik dvojí významový plán; dialogické partikule vážící se k věcem střízlivým, prozaismům, každodennosti, se staly roku 1972 u Krej-či emblematickými. Nabývaly zvláštní patetičnosti, oddělovaly se,

osamostatňovaly. Vytrhávaly se z proudu všedního dne, dostávaly své významy odjinud.

Na konci Racka hrají lidé na Serinově statku loto, Šamrajev přináší ze skříně vycpaného racka. V témže okamžiku, kdy zaznívá na scéně replika, po zamyšlení mluvícího ještě jednou opakovaná: Nepamatuji se. Nepamatuji! /nepřehlédněme, že jde podruhé o výkřik!/ - padne "napravo za scénou" výstřel. A hra dále pokračuje.

Lidé v této komedii - z níž stoupá stesk a smutek vůbec ne ruský, v níž se v inscenaci roku 1972 prolíná jezero, park s interiérem, uprostřed plein-airu je zavěšen benátský lustr a stojí klavír, v komedii s hrami a scenériemi takřka watteauovskými - nemají čas se zastavit a na nic se nepamatuji.

KODIFIKACE SPISOVNÉHO JAZYKA A ADEKVÁTNOST JAZYKOVÉHO PROJEVU

V souvislosti s každým jazykovým projevem je možno klást otázku vhodné volby výrazových prostředků; tato otázka má ovšem různé podmínky a konotace podle toho, zda jde o projev hovorový, odborný, nebo zase soukromý či veřejný aj., a nejzřetelněji ovšem vystupuje do popředí u projevů uměleckých. Po řadu desetiletí už se volba výrazových prostředků hodnotí především z hlediska funkčního, nepřihlíží se tedy zdaleka jen k otázce tzv. jazykové správnosti, tj. shody projevu s platnou jazykovou kodifikací. Často se dnes v naší lingvistice mluví o potřebě kultivovanosti projevu, význam tohoto termínu však nebývá jednoznačně specifikován. Taková specifikace je nezbytná zejména vzhledem k tomu, že při existenci různých strukturních útvarů a stylových variet nelze přihlížet jen ke korespondenci projevu se spisovnou normou, nýbrž je třeba hodnotit adekvátnost výrazových prostředků vzhledem k funkci projevu.

Rozvrstvení národního jazyka, v naší lingvistice soustavně zpracovávané od průkopnických prací Havránkových, může ovšem být posuzováno z různých hledisek, zejména je možné rozlišovat různý počet forem národního jazyka /např. Horecký, 1979, rozlišuje pět takových forem: spisovnou, standardní, substandardní, nadnářeční, nářeční/. Považujeme však za zásadní činit rozdíl mezi strukturními útvary, které se vyznačují svou samostatností a relativní úplností, a mezi funkčním jazyky a dalšími stylovými varietami, které jsou spíše atributy jednotlivých strukturních útvarů, zejména spisovných jazyků. Připomeňme také, že existence těch či oněch strukturních útvarů podstatným způsobem ovlivňuje vývoj

stylových variet. Právem se připomíná /Jedlička, 1979, s. 13/, že "jazyková situace každého jazyka je specifická, že každý spisovný jazyk má své specifické rysy a že i činnost v oblasti jazykové kultury musí tuto specifičnost vyjadřovat". Jedním ze známých specifických rysů jazykové situace češtiny je to, že spisovný jazyk tu ve svém vývoji neměl takovou oporu v centrálním nářečí nebo interdialektu, jako je tomu u mnoha jiných jazyků /zejména u většiny jazyků slovanských/. Po dlouhou dobu se středočeský interdialekt vyvíjel a šířil bez přímého spolupůsobení spisovného jazyka; k výsledkům tohoto vývoje patří rozšíření obecné češtiny v běžně mluvené řeči na většině národního území. S tím pak souvisí, že nová spisovná čeština je v běžném hovoru co do svého užívání omezena více než spisovné variety některých jiných jazyků, že v některých prostředích a typech hovoru se spíše užívá obecné češtiny, která se /zejména v tverosloví a v morfologii/ od spisovného jazyka značně liší. S tímto aspektem jazykové situace češtiny se ovšem naše jazyková kultura musí vyrovnávat a vyrovnává /viz zejm. Kuchař, 1980/.

Existence obecné češtiny jako strukturního útvaru sice nespisovného, ale rozšířeného na většině jazykového území, včetně jeho kulturního, průmyslového i administrativního centra, znamená, že rozložení strukturních útvarů českého národního jazyka je značně jiné než u jiných slovanských jazyků. V češtině musíme počítat alespoň s trojím strukturním útvarům: jazyk spisovný, obecná čeština a jednotlivé moravské interdialekty /které už zatlačily stará lokální nářečí do zcela okrajových pozic/. Tyto strukturní útvary jsou rámcem nejrůznějších stylových variet.

Je třeba tedy uvědomit si, že užívání obecné češtiny v běžném hovoru /i mezi vzdělanými lidmi/ není projevem jakési subjektivní nadbalosti nebo "jazykové nekultivovanosti" Čechů, nýbrž

že je to součást historicky vzniklé situace, se kterou je třeba počítat a kterou je třeba v rámci školní i mimoškolní jazykové výchovy vysvětlovat. Dosud bývá tato situace často spojena s nepochopením, které bylo nedávno lapidárně vystiženo těmito slovy umělce: "Moje žena - původem z Moravy, kde se hovoří, jak praví oni, čistší češtinou než v Čechách, ho /Vondru/ dokonce dost dlouho Ondrou nazývala. Tvar Vondra shledávala poněkud vulgárním, tak jako třeba: vosel, volejovky nebo vopratě. Byla to u ní jakási přebujelá potřeba čistoty, potřeba omluvitelná u učitelek, ale dost směšná jinde" /Horníček, 1980, s. 12/.

Rozkolísanost hovorového úzu v češtině, která s touto historicky vzniklou situací souvisí, má své důsledky i pro vyjádřování čistě spisovné a pro vztah mezi normou spisovné češtiny a její kodifikací. Tento vztah, který byl všestranně charakterizován v pracích Havránkových /1935 aj./, je ostatně obecně spojen s tím, že kodifikace neodpovídá vždy zcela přesně danému stavu normy. Kodifikace někdy vyžaduje jednotu tam, kde v normě je kolísání, ať už místní nebo funkční; takovým dílčím rozdílem mezi normou a kodifikací se nelze úplně vyhnout, patří právě k charakteristickým vlastnostem spisovného jazyka. I tam, kde v normě větší kolísání není, odchyluje se někdy kodifikace z různých příčin od normy samé. V takových případech může už jít i o slabiny kodifikace, o její dílčí nevhodnost, neadekvátnost. Dochází k tomu např. tam, kde se tradičně udržuje kodifikace podle stavu staršího, v normě už zřetelně ustupujícího; příklady takového "brusičského" přežívání tvarů a konstrukcí neživých, jen kodifikací vyžadovaných, jsou známy z bohemistických diskusí třicátých a čtyřicátých let /viz zejm. výše citovanou stať Havránkovu/. Dnes už nejde o tak zřejmou roztržku mezi kodifikací a skutečným stavem spisovného jazyka, přesto však jsou tu některé otázky,

kterých je třeba si všímat. I dnes platí, jak je to výstižně vyjádřeno už v prvních větách Slova a slovesnosti /Havránek a kol., 1935/ i v jedné z posledních Havránkových statí /Havránek, 1979, s. 10/, že jazyková kultura může normu podporovat dobrou kodifikací, nebránit tomu, co v jazyce skutečně existuje a co se vyvíjí.¹

Od dob Havránkových základních prací se o rozvrstvení našeho národního jazyka z různých stránek často uvažuje, domníváme se však, že jeho přístup a jeho závěry zůstávají dodnes platné. Bylo učiněno mnoho v různých ohledech, jak pokud jde o porovnání češtiny s jinými jazyky z hlediska jejich rozvrstvení, tak i pokud jde o vývoj situace v češtině; první z těchto aspektů je zejména důležitý pro otázky překladu, druhý pak zahrnuje rozsáhlou problematiku od otázek vzniku a rozvoje obecné češtiny /viz zejm. Porák, 1981/ až po problémy jazykové kultury související s potřebami dnešního rozvoje spisovného jazyka /viz zejm. Stichovy podnětné myšlenky o možném odstranění takových mezer v neutrálním spisovném vyjadřování, jako je l. os. plur. kondicionálu, instrum. plur. muž. a strř. substantiv, typ malé města byly ap., zejm. ve statí Krause a kol., 1981/. Pokud však jde o teoretický pohled na strukturní útvary národního jazyka, novější práce českých lingvistů spíše jen potvrzují Havránkovy závěry. Jednou z nejnovějších statí s touto tematikou je Utěšený /1980/; autor usiluje o co nejpodrobnější členění strukturních útvarů včetně jejich terminologického uchopení, ale zůstává v některých bodech jen na obecné rovině, bez potřebné exemplifikace, takže je těžko kontrolovat, kam klade hranice mezi jednotlivými postulovanými útvary a zda je tam klade oprávněně. Zejména lze pochybovat o tom, zda jeho "celonárodní běžná nespisovná mluva", podobně jako "hovorová čeština" jeho i badatelů starších, mohou být

považovány za samostatné strukturní útvary ve stejném smyslu jako čeština spisovná a obecná nebo moravské interdialekty; zdá se spíše, že tu od strukturních útvarů přecházíme do jednotlivých oblastí jazykového úzu, ve kterém se ovšem, jak je to právě pro českou situaci typické, prvky různých útvarů tím nebo oním způsobem mísí.

Složitost rozvrstvení češtiny souvisí, jak už jsme naznačili, s tím, že kodifikace spisovného jazyka je v obtížnější situaci než u jiných jazyků /i když ovšem např. francouzština tu má situaci z určitého hlediska češtině blízkou/. V některých bodech není snadné dosáhnout úplného souladu mezi spisovnou normou a jejím zachycením v kodifikačních příručkách, ať už proto, že norma sama je rozkolísána, nebo proto, že existují výše připomenuté "mezery", jako např. v l. os. plur. kondicionálu, kde bychom je knižní a bysme není plně spisovné, takže spisovný tvar stylově neutrální tu chybí.

Shoda jazykového projevu s kodifikací nemůže tedy vždy být naprostá. Volba výrazových prostředků se nemůže řídit jen zřetelům jazykové správnosti, nýbrž i uvnitř spisovného vyjadřování tu jde především o to, aby projev byl adekvátní svému určení, své funkci. V běžném neformálním hovoru je tedy přirozené, že se mluvčí i tam, kde se vcelku vyjadřuje spisovně, nevyhýbá tvarům jako bysme, lidma ap. Takové tvary tedy postupně v úzu /ať už to bohemistické příručky přiznají dříve, nebo později/ získávají povahu prostředků hovorových, tj. více méně spisovných /srov. tvary jako kupuju, mocť, zbyde², které už alespoň v některých bohemistických pracích jsou jako spisovné uváděny/. Užití takových tvarů může ovšem působit dojmem nedostatečné kultivovanosti, jde však o to, aby kultivovanost nebyla posuzována zjednodušeně, jako by byla založena především na kodifikaci.

Také pro vyjadřování umělecké je vhodné respektovat především požadavek adekvátnosti výrazových prostředků vzhledem k funkci projevu. Tento požadavek pak ovšem budeme vidět diferencovaně podle toho, zda jde o ten či onen žánr, o řeč autorskou nebo postavy, o prózu či drama, a to drama klasické nebo současné. Složitá situace v rozvrstvení jazyka, která je na první pohled především zdrojem obtíží pro jazykovou kulturu, školní výchovu i vyjadřovací praxi, poskytuje tedy ve skutečnosti bohaté prostředky ke stylovému rozlišení projevů různého druhu a je tedy jedním z projevů bohatství národního jazyka, které může být účelně využíváno v celé své šíři.

poznámky

1 Důležité je také, že se dnes i nespisovné vyjadřování "vřazuje do stylotvorného procesu, jehož doménou byl tradičně pouze jazyk spisovný" /Chloupek, 1980, s. 180/.

2 K tomuto tvaru viz Daneš /1964, s. 199 n/.

Literatura

Daneš F. /1964/ Malý průvodce po dnešní češtině. Praha.

Havránek B. /1935/ Mluvnická kodifikace spisovné češtiny. SaS, 1, s. 8 - 13.

Havránek B. /1979/ Retrospektivní pohled na jazykovou kulturu. In: Kuchař /red./, s. 9 - 11.

Havránek a kol. /1935/ Úvodem, SaS. 1, s. 1 - 8.

Horecký J. /1979/ Východiska k teorii spisovného jazyka.

In: Z teorie spisovného jazyka, s. 13 - 22, Bratislava.

- Horníček M. /1980/ Jak hledat slunce. Praha.
- Chloupek J. /1980/ 35 let nového vývoje češtiny. SaS, 41,
s. 178 - 184.
- Jedlička A. /1979 a/ O typologii spisovného jazyka a jeho teorii.
In: Z teórie spisovného jazyka, s. 23-31,
Bratislava.
- Jedlička A. /1979 b/ Teorie jazykové kultury dnes.
In: Kuchař /red./, s. 12 - 20.
- Kraus J. a kol. /1981/ Současný stav a vývojové perspektivy kodifikace spisovné češtiny, SaS, 42,
s. 228 - 238.
- Kuchař J., red. /1979/ Aktuální otázky jazykové kultury v socialistické společnosti. Praha
- Kuchař J. /1980/ Nespisovný jazyk z hľadiska jazykovej kultúry.
Kultúra slova 14, s. 193 - 199.
- Porák J. /1981/ Vytváření normy a její vztah ke kodifikaci v humanistické češtině, SaS, 42, s. 219 - 227.
- Utěšený S. /1980/ K rozrůznění českého národního jazyka, SaS,
41, s. 7 - 16.

ZÁHADNÉ POVÍDKY I. S. TURGENĚVA

Tzv. záhadné povídky zaujímají v rozlehlém a různotvárném díle I. S. Turgeněva zvláštní místo. Tyto poutavé, podivné a fantastické příběhy asi překvapí toho, kdo si vytvořil příliš zjednodušenou představu o ruském kritickém realismu a tvorbě jeho koryfeje Ivana Sergejeviče Turgeněva. Jsou méně vydávány a známy širší čtenářské obci než jeho díla, pokládána za hlavní, jako Lovcovy zápisky, souhvězdí jeho šesti románů či populární milostné novely. Nepřitahují valně pozornost turgeněvovských badatelů. Neoprávněně. Neboť vedle své vlastní hodnoty a půvabu mají značný význam pro poznání celého díla Turgeněva. Představují v jistém smyslu krajní výkyv jeho tvorby, v němž se vyhrotila jeho filozofie a poetika do extrémní polohy, a vrhají tím ostré světlo zpětně na dřívější jeho díla a pomáhají v nich obnažit podstatné, originální rysy jeho realismu.

Na počátku je dlužno připomenout, že malé a střední prozaické epické žánry - povídka, novela, románová novela - tvoří větší část tvorby ruského romanopisce, a že Turgeněva oprávněně řadíme k nejvýznamnějším povídkářům ruské a světové literatury. V povídkách se projevuje autobiografická základna Turgeněvovy realistické tvorby výrazněji než v románech - ne náhodně ve většině jeno povídek je vyprávění vedeno v nich-formě, i když osoba, v níž zjišťujeme autora, je nejčastěji v díle svědkem dějů, jejich pozorovatelem a vypravěčem, zřídka hlavní postavou. Turgeněvův zájem se v povídkách upírá převážně k otázkám existenciálním, psychologickým a charakterologickým, podloženým filozoficky, přičemž filozofie hluboko skrytá v obrezně tkáni zevnitř prozařuje věrně a plasticky zpodobené obrazy života; jen zřídka je

obnažena v přímé reflexi. V Turgeněvových povídkách se vypráví o osudech lidí, kteří podléhají působení sil stojících nad člověkem a v člověku, na jedné straně determinaci kauzálně působícího vnějšího prostředí, a na druhé straně - a to je pro Turgeněva specifické - moci živelných přírodních prasil v člověku, především lásky. Turgeněvova novela přerůstá v román tehdy, když hrdinové jsou pojeti a představení komplexně, když problematika existenciální se v nich spájí se společensko-historickou, příběhy lásky a smrti jsou zasazeny do širšího obrazu ruského života, duchovních proudů a společenských hnutí doby. Proto Turgeněvovy povídky a novely se organicky přičleňují k jeho problémovým románům, obklopují a doplňují je a při své umělecké samostatnosti často plní roli přípravných studií k románovým syntézám.

Ve svých prvních povídkách Andrej Kolosov, Rváč, Tři portréty se Turgeněv zaměřil na přímou diskreditaci romantického individualismu, což bylo téma velmi důležité pro celou jeho další tvorbu, zaujatou problematikou vyspělé lidské osobnosti ve vztahu ke světu a hledáním pravosti člověka a plnohodnotnosti lidského života. Autor v nich stavěl proti sobě dva odlišné typy: egocentristu pseudopečorinského typu a asociálního jednání a hrdinu sympatického svou opravdovostí, zosobnitele poetického ideálu člověka žijícího v harmonii s přírodou a lidmi. V Lovcových zápiscích patří k těmto hrdinům postavy rolníků, vyčnívajících z nevolnického prostředí, jako Kalinyč, Kasjan, Jermolaj, Lukerja, volné duše schopné splynout s nadosobním řádem přírody a odtud čerpat porozumění pro základní zákony životního dění a obecně lidské hodnoty. V Mumu k nim náleží němý bohatýr Garasim, symbol zvedající se lidové Rusi. V povídkách a novelách předcházejících Rudinu a Šlechtickému hnízdu se autor zaměřuje opět na dvojici protikladných postav, tentokrát na muže hamletovského typu, člo-

věka reflexe a slabé vůle, a na dívku silnou svou opravdovostí a rozdychtěnou po plnosti života a vyšším poslání. Milostný příběh v povídkách Korespondence, Deník zbytečného člověka, Zátíší, Faust, První láska, Asja a v pozdější novele Jarní vody spočívá na Turgeněvově filozofickém pojetí živlu lásky, jemuž autor přikládá platnost obecné zákonitosti života; odpovídá mu i jejich emocionální ladění a vyznění, typologie a vztahy mužských a ženských postav a jejich osudy. V přírodní črtě Jízda do Polesí, ve fantastické próze Přízraky a v elegické etudě Dosti, jež tvoří filozofický klíč k románu Dým, se Turgeněvovo metafyzické chápání přírody a s ním spjatá idea tragična v životě člověka i historii lidstva obnažuje v podobě přímých reflexí.

Další vlna povídek a novel zaplnila mezidobí mezi Dýmem a velkým společenským románem Novina, pohotově reagujícím na politické dění 70. let. Jejich dějiště přenášel do 30. a 40. let, ba až na začátek století, a jakoby si nekládl za cíl víc než předvést - vyjádřeno slovy N. N. Strachova -, "jak se v ruském životě projevovaly různé vášně, jak se v ní vyskytovaly příběhy více či méně romantické, více či méně podivné". Na tomto materiálu jakoby nehistorickém zkoumal "ruskou podstatu", stabilní rysy národní povahy, jež mu měly pomoci proniknout a porozumět pestré a chaotické současnosti. Řešení záhad ruské duše a ruského života hledá v psychologickém založení svých hrdinů, nezřídka podivných a výjimečných, ale charakteristických pro určité prostředí, národ, dobu. Považuje člověka za fenomén, jehož osud a psychologie závisí především na vrozených, rodových a národních vlastnostech osobnosti. Tato orientace na psychologii odpovídala duchu názorů H. Taina, spatřujícího funkci literatury ve zkoumání "psychologických zákonů řídících události", neboť "dějiny nejsou v podstatě nic jiného než psychologický problém".

Na základě této koncepce vytvořil Turgenev řadu povídek různorodých tematicky i žánrově. Ruské mravy, ruský život věrně a detailně v nich zobrazený vystává v celé své plastické malebnosti; různé jeho podoby se jeví jako do sebe uzavřené a izolované epizody a portréty dávno minulých epoch. Na nové vývojové úrovni se vrací k starým námětům a ideám v povídkách: Ťuk, ťuk, Nešťastná, Živé ostatky, Jakov Pasynkov, Jarní vody. Povídky jsou zabydleny postavami neintelektuálními, často z měšťanského prostředí, nejméně vhodnými být nositeli historického pokroku. Avšak vedle představitelů lidského průměru a konvence Turgenev tu vytváří portréty pevných charakterů, které si uchovaly demokratické názory i přes nepřízeň despotické doby a rány osudu /Punin a Baburin, Hodinky/. Mravoličné prózy jako Brigádýr, Stepní král Lear nelze chápat jen jako fresky zašlých nevolnických dob, neboť jejich smyslem je postihnout "základní živly ruského života", z jehož hloubi vystali vášnivci, posedlí, do tragických krajností zacházející Guskovové a Learové, zajímaví jako svébytné národní typy, jako modifikace ruské psychy.

Záhadné povídky, tvořící poslední a kulminační etapu Turgenevovy novelistiky, navazují na spirálu dřívější jeho povídkové tvorby a dále rozvíjejí její témata, motivy, typy, ideje, avšak v novém jejich pojetí a ztvárnění. Turgenev se v nich snaží proniknout do záhadných, neprozkoumaných oblastí lidské psychiky a fyziologie, o něž se začala v té době intenzívně zajímat evropská literatura a věda. Někdy nelze vlastní záhadné povídky ostrou čarou oddělit od mravoličných obrázků a črt. Příkladem tu mohou sloužit povídky Pes nebo i Podivná historie, kde gogolovská detailnost v kresbě specifických prostředí tvoří výrazný rys jejich poetiky. Avšak většinu záhadných povídek bychom mohli charakterizovat jako psychologické experimenty. Kulminuje v nich sklon k romanesknosti a k irracionalitě, vlastní Turgenevovu

vypravěčství od počátku tvorby a projevuje se v poutavosti, až bizarnosti syžetu, ve využití fantazijských prvků, v zobrazení snů a halucinací /Sen, Klára Miličová/. Stylizace vyprávění do lidového skazu /Vyprávění otce Alexeje/, renesanční italské novely /Píseň vítězné lásky/, umístění děje do exotiky jižního přístavu - mimo konkrétní čas a prostor, mají dodat psychologické problematice rázu všelidské zákonitosti.

Hlavní žánrová zvláštnost záhadných povídek Turgeněvových - záhadno, tajemno, nadobyčejno - je v menší nebo větší míře a koncentraci vlastně příznačná pro celou jeho tvorbu a pramení z jeho filozofické koncepce člověka a světa, je spjata s jeho způsobem zobrazení člověka i s jeho technikou vyprávění. Nadvláda historicko-sociální nevynnutelnosti a zvláště přírodních živelných sil, nezávislých na rozumu a vůli člověka, jeho bezmocnost a vědomí nicotnosti vůči všemoci přírody, náhodnost a osudovost v lidském životě, to vše hodnotil Turgeněv jako tragické, vlastní lidské existenci. Přistupoval k člověku a jeho životu s touhou zafixovat uměním jeho pomíjivou nesmrtelnost a dočasnou krásu, rozkvétající zvláště v čase vzplanutí milostného a v harmonii jedince s celkem přírody a lidské pospolitosti a proniknout takto k jeho tajemství, jež však do konce poznat a rozluštit nelze. S filozofickou plechostí před záhadou života souvisí i způsob uměleckého poňání člověka a světa, typ jeho vypravěčství. Turgeněvovi je vlastní pozice vnějšího pozorovatele, nestranného, citlivého a všechápajícího. Zdrženlivý takt v přístupu k tajemství lidské duše mu znesnadňuje přímé proniknutí do prožitků postav a omezuje i možnosti přímé psychologické analýzy. Odtud vyplývá záměrná nevyjasněnost, "neodhalenost" hrdinů ze strany vypravěče. S ní je spjat i moment jejich záhadnosti. Ze hranicí přímého rozboru zůstává hlavní tajemství lidských osobností předvedených v díle. Čeho se vzdal vypravěč, to je svěřeno čtenáři, který si

podle neúplných údajů a rysů dotváří sám postavu a její psychologii. Autor takto vtahuje čtenáře do vytváření uměleckého obrazu, podněcuje ho k fantazijní a emocionální spoluúčasti na něm. Postava v uměleckém světě Turgeněvově svou neúplnou objasněností získává relativní samostatnost a nezávislost na autor-
ském vypravěči, který k tomu přispívá omezením objektivních vysvětlujících sdělení, zdrženlivostí při hodnotících soudech; též přímé zamlčování a různé nedořečenosti znemožňují dešifrovat mnohá duševní hnutí hrdinů. Zatímco např. vypravěč L. Tolstého se alespoň na čas ztotožňuje s postavou, proniká do jejího duševního světa a nutí k tomu i svého čtenáře, postavy vytvořené Turgeněvem jsou odděleny od vypravěče i čtenáře svou záhadností, "neprůhledností", která se postupně rozvíjením syžetu odstraňuje, ale ne až do konce.

Tyto tvárné postupy a zobrazovací prostředky tajemna nalézáme v obnažené podobě a koncentrovaně v rané Turgeněvově povídce Troje setkání. Už její název signalizuje, že povídka je postavena na hře náhody, na neočekávaných setkáních vypravěče s dvojicí milenců - a náhodnost /nevysvětlená/ vždy vede do říše tajemného, iracionálního. Odhalení záhadné lásky krásné neznámé a cizince je svěřeno vypravěči, vnějšímu pozorovateli a náhodnému svědkovi tří rendez-vous; o jejich vztahu a duševních stavech se může vypravěč jen dohadovat podle chování hrdinů, jejich gest, výrazu obličeje, dle vnějších okolností, jež schůzky doprovázejí. Záhadnost, obestírající vášeň neznámých milenců, určuje kompoziční výstavbu díla a je umocněna lyrickou krajinomalbou /jižní italské noc a v ní tajemný zpěv, zapadlý kout Ruska/ a různými romantickými rekvizitami, jako starý opuštěný dům, podivný stařec, strážce domu, jenž posléze spáchá sebevraždu, maskární bál v sídelním městě, dáma v dominu/. Vypravěč spatřuje ve

vášni ženy něco nadobyčejného, co ho samotného silně vzrušuje a láká, ale co pro něho navždy zůstalo tajemstvím, ne zcela dešifrovaným, i když se z tajemné hrđinky "vyklubala" prostá, křehká, nestálostí muže zraněná bytost, a z muže donjuan a "mód-ní tyran" pseudopečorinského stříhu. Turgeněv, jenž mistrovsky ovládá všechny prostředky vyvolávající sugestivní atmosféru tajemna, pracuje i symbolikou snů, přechody od skutečnosti k polosnu, využívá řeči nápovědí a nedořečeností. Kategorie tajemného v plánu kompozičním, vypravěčském i psychologickém je tedy charakteristická pro poetiku mnohých děl a mnohých stránek Turgeněvových, i když ne vždy tak výrazně a zhuštěně jako v Trojím setkání.

Avšak v cyklu záhadných novel záhadné, tajemné přerůstá v novou kvalitu, ve fantastické, nadreálné. Vpád tajemné fantastického žívlu do poetiky Turgeněvových realistických děl je hluboce funkční; idea si tu našla svůj adekvátní výraz. Záhadno na úrovni nadobyčejného, nepravděpodobného, fantaskního se objevuje v jeho dílech tam, kde se stává prostředkem k poodhrnutí roušky z neřešitelných záhad bytí, anebo kde živými obrazy se pokouší ztvárnit své krajně pesimistické hodnocení světa.

To je případ Přízraků. Jejich ideovým jádrem je filozofická představa o člověku jako žalostném zrnku prechu, hříčce přírodních žívlů, celý život, historie se mu jeví jako řetěz strašných přízraků, omylů, oslepení zločiny, despotické tyranie a ponižující malomyslnosti. A marné jsou pokusy dosíci déle než na okamžik štěstí, krásy, lásky, jež dává životu smysl. Zvláštností umělecké struktury Přízraků i povídky Pes je střídání a kontrast ultrarealistických vidin, vtrhávajících do světa prozeické každodennosti a unášejících člověka v záhadnou sféru bezútěšné věčnosti. Přízračná Ellis, zosobnění krásy a lásky, vodí svého vyvolence na místa hrůzy přírodní i historické, než ji pohltí

smrt, symbolizovaná beztvarym hadem a apokalyptickým jezdcem. Pesimismus kosmický je umocněn pesimismem sociálním, který se konkretizuje v ostrých politických charakteristikách, pranýřujících současnou ruskou i západoevropskou skutečnost.

V záhadných povídkách činí hrdiny bezmocnými v životě ne slabá vůle /jako tomu bylo v milostných novelách a románech o zbytečném hrdinovi/, ale osud, základní záhada bytí. To určuje i celou strukturu povídky. Jsou to vyprávění o tom, jak do života člověka vtrhne jakási cizí síla, strhne ho do svého živlu, zmítá jím dle své vůle sem a tam a nakonec ho po katastrofě vyhodí na břeh jako žalostnou trosku. V kompozici povídek tohoto žánru jsou jasně rozlišitelné tři stupně: 1/ Zobrazení hrdinů v obvyklých životních podmínkách. 2/ Porušení životní normy vpádem nepředvídaných okolností, sil, jež nevyplývají z dané situace a přivozují katastrofu. 3/ Konec katastrofy a její důsledky. Tento kompoziční model je obnažen v povídce Sen. Osud tu zasahuje do života spořádané vdané ženy zčistajasna /v podobě důstojníka s uhrančivýma očima/, rozruší celý její dosevaďní život proti její vůli, dá mu plnost /dítě/ i utrpení. Vyprávěčem je tu syn, kterému prorocký sen prozradí tajemství otce, jehož mu matka zatajila. Sen, vyvolaný "hlasem krve", který se naplnil /syn objeví otce podle snového obrazu, ale znova ho ztrácí/. Ruce osudu si najde i viníka neštěstí /mrtvola otce na břehu moře po ztroskotání lodi/. Turgeněv v tomto díle takto řeší fyziologickou záhadu, působení tajemného a v té době nepochopitelného zákona dědičnosti, jeho vliv na psychiku a osud člověka.

Turgeněv potřeboval fiktivního vyprávěče; 25 z 35 jeho povídek a novel je vyprávěno v první osobě. Jeho vyprávěč není blíže konkretizován a snaží se zůstat ve stínu. Autor ho nepojuje do příběhu a neomezuje se způsobem jeho mluvy. Jen v nemnohých povídkách ho činí zároveň hlavní postavou. Tak tomu je

v Asje /z r. 1858/, v níž vypravěč ve vzpomínce rekonstruuje svůj nedovršený melancholický příběh lásky. Tvůrčí záměr pozdní Podivné historie si vyžadoval odlišnou vypravěčskou pozici. O osudech Sofi tu vypovídá postava epizodická, která pozoruje probíhající události ze strany. Marně se snaží pochopit, proč noblesní, přísná, zvláštní dívka opustila rodinu a své prostředí a stala se otrokyní primitiva se schopnostmi hypnotizéra. Podivná historie patří k záhadným povídkám svou extrémní psychologickou problematikou a v jistém smyslu je klíčem k psychologii typu "turgenevovské dívky" - Sofi je rodnou sestrou Jeleny a Marianny, příčinou jejího hrozného činu byla tatáž touha po sebeobětování ve jménu něčeho silného, nadosobního. Psychologický zákon u všech těchto žen působí stejně, ale diametrálně odlišné jsou cíle oběti, tím i její smysl. Podle slov Turgenevových "ze těchto podivnými historiemi, které se staly nebo mohly stát, se skrývá něco velmi důležitého, co ještě zůstává záhadou, ale jestliže podobné osoby žily, mají právo být zvěčněny uměním".

Turgenev se sám nazýval "tajným" psychologem; psychologický rozbor prováděl velmi zdrženlivě - k vyjádření stálých psychologických vlastností a reakcí, vyvolaných situací člověka a jeho povahou, ne tedy k zobrazování samotného psychologického procesu, nutného k postižení proměnlivosti lidské duše, jak to činil L. Tolstoj. S oblibou používal Turgenev snu k odhalení skrytých, tajných pohnutek lidské osobnosti. Sen jako literární postup v ruské literatuře hraje ohromnou úlohu, málokteré dílo ruské klasiky se obejde bez zobrazení snu. Turgenev v této tradici však zaujímá zvláště čestné místo. Alexej Remizov obdivoval Turgenevo oddávání se snům /nazýval ho "snovidcem"/ a popsal 30 snů v jeho povídkách i románech. V záhadných povídkách tento trend vrcholí: obrazy snů, vidin, halucinací, přechody od snu ke skutečnosti a naopak, hypnóze, somnambulismus tvoří základ nebo klí-

čové motivy jejich umělecké struktury.

V příběhu poručíka Jergunova, trochu exotické a trochu parodické povídky /připomíná Lermontovovu Tamaň/ spočívá těžiště syžetu v líčení snů a halucinací, vyvolaných omamným dýmem, přechody od skutečnosti k vidinám, do nichž se transformuje vše to podivné, co viděl a prožil prostoduchý poručík na schůzkách s půvabnou Emilií a záhadnou Kolibri v doupěti madame Fritsche. Snová vidění na úrovni halucinací a somnambulismu tvoří základní prvek fantastických novel Píseň vítězné lásky a Klára Miličová, rozvíjející motiv lásky po smrti. Turgeněv umocňuje dojem tím, že Kláru Miličovou napsal prostředky tradiční realistické poetiky, jako reálný je popsán i hrdinův fyzický styk s mrtvou, k němuž dochází v duševním traumatu, jenž končí posléze smrtí. Vlna spiritismu a okultismu zaplavivší Evropu od 80. let se v Turgeněvově tvorbě dotkla především Písně vítězné lásky. K milostnému spojení milenců tu dochází působením magie a v somnabulickém spánku. Mrtvého Mucia křísí k životu němý sluha Malajec, ovládající černou magii. Obě novely se zakládají na myšlence, že silný cit může zmocit i tajemné síly přírody, že "láska je silnější než smrt". Píseň je lokalizována do renesanční Itálie, Sen do jakéhosi středomořského přístavu; legendárním, abstraktně exotickým koloritem, vzdáleným čtenáři časově i prostorově, chce Turgeněv vyvolat pocit všeobecnosti zobrazovaných "polofantastických, polo yziologických" /dle jeho slov/ jevů. Zajímá ho tedy ne už "ruská podstata", ale podstata všelidského, určovaná živelnými silami přírody, jež podle metafyzické filozofie Turgeněvovy fatálně vládnu nad člověkem a určují jeho osud.

I. S. Turgeněv, umělec s hlubokým filozofickým vzděláním, citlivý k živým strunám své současnosti, byl spojen s duchovním a vědeckým myšlením své doby a vědecky hledal pro svůj životní

pocit a své umělecké koncepce oporu v evropské vědě a filozofii. Ve 40. letech byl v mnohém zavázán německé idealistické filozofii, zvláště Hegelovi, v době vzniku Přízraků a Dostí byl blízký Schopenhauerovi. Ale filozofické kořeny jeho životního názoru sahají ještě hlouběji, čas od času se dovolával antických filozofů, Seneky, i Pascala. V 60. letech, v době triumfu Darwinu, Taina, Spencera, dal se unést empirickým pozitivismem, který stíral hranice mezi jevy fyzickými a psychickými, což podnítilo i víru v materializaci duchů a vedlo k módě spiritismu i k přehnaným představám o síle hypnózy a magnetismu. Toto zaujetí zanechalo stopy především na Turgeněvových záhadných povídkách. Avšak v této souvislosti není neúčelné připomenout Turgeněvovo vyznání, napsané jako odpověď kritikovi, jenž ho obviňoval z mysticismu. "Shledáváte, že jsem se dal strhnout mysticismem - a jako příklad uvádíte Podivnou historii, Přízraky a Jergunova, ale mohu Vás ubezpečit, že mne výlučně zajímá jenom fyziologie života a pravdivá její umělecká reprodukce; ažek mysticismu ve všech jeho formách jsem naprosto lhostejný."

Úměrně s prohlubující se skepsí v možnosti vědeckého, racionálního poznání "fyziologie života" a jejích nepochopitelných jevů, na slovesné umění (přenášel) větší odpovědnost za umělecké poznání a zobrazení psychologických otázek, problému dědičnosti, a tím celého historického jednání člověka. A Turgeněv věděl, že do kompetence umění patří předvádět záhady života a ne je vysvětlovat. Nová zaujetí i zkušenosti nevyvolaly podstatné změny v jeho životních názorech, v jeho vidění skutečnosti, ale oživily jeho tvorbu tím, že zkomplikovaly a prohloubily v jeho vědomí podstatu bytí.

Při studiu žánrové specifičnosti záhadných povídek Turgeněvových je dlužno vzít v úvahu začlenění těchto děl do dlouhé tradice fantastické povídky v ruské a světové literatuře a li-

terární kontext doby. Řadou motivů /téma démona, upíra, spojení lásky se smrtí/ odkazují k jeho romantickým počátkům, konkrétně k byronské poémě Stěno. Např. Přízraky neměly jen reálné, ale i literární zdroje. Motiv fantastického letu hrdiny s tajemnou bytostí Ellis kotví zvláště v romantické tradici, a z ruské literatury bychom mohli tu uvést V. F. Odojevského, autora Sylfidy, Gogola jako tvůrce Strašlivé msty a Vije, Veltmana, Vl. Solloguba. Německá kritika poukazovala na společné motivy "fantasmagorií" Turgeněva a tajemných povídek E. A. Poea, jež vyšly r. 1852. Ke gogolovské tradici zesměšnění banální skutečnosti pomocí fantastiky je možné zařadit Turgeněvova Psa. Píseň vítězné lásky a Vyprávění otce Alexeje vznikly v Paříži ne bez vlivu Flaubertových legend a stylizací; Turgeněv poslal tuto historii nemocné ruské duše do časopisu Vestnik Jevropy spolu s Herodiadou G. Flauberta, kterou přeložil do ruštiny. V druhé polovině 70. let vznikl celý cyklus tajemných povídek Maupassantových s motivy hrůzy, halucinací a šílenství. Je známo, že francouzský novelista obdivoval Turgeněvovo umění vyprávět přesvědčivě o jevech pokládaných za záhadné a nepřirozené. V duchu sugestivního realismu Turgeněvova zpracoval ve svých povídkách hrůzy své fikce bez oné nevěrohodnosti, jež byla vlastní romantismu E. T. A. Hoffmanna, Záhadným povídkám Turgeněvovým se nejvíc přibližuje povídka Horls.

Zbývá nakonec dodat, že záhadné povídky I. S. Turgěněva našly mnoho pokračovatelů v ruské i sovětské literatuře. Namátkou uveďme povídky Čechova Spát jen spát a Černého mnicha, Čangovy sny od I. Bunina, Serafimovičovou Podivnou noc, Čerta od Mariny Cvetajevové.

LADISLAV FUKS REDIVIVUS

Když se na počátku sedmdesátých let ustavoval nový Svaz českých spisovatelů, zůstaly mu ze všech vyhraněných individualit jen dvě výrazné prozatérské osobnosti v plné tvůrčí aktivitě, jejichž rukopis neomylně rozpozná každý jen poněkud sčtělý čtenář: Ladislav Fuks a Vladimír Páral. /Bohumil Hrabal se vrátil do literatury až po čase./ Poetikou, viděním světa a lidského osudu i výběrem společenské problematiky se zřetelně odlišovali od toho, co se teď na spisovateli žádalo. Proto se oba brzy pokusili své osobité pojetí epiky zbavit dráždivé "jednostrannosti záporu", ale zůstat přitom sami sebou. Chtěli vyjít vstříc nárokům dobové kritiky především tím, že dají svým příběhům kladné vyznění, což bylo jejich původní koncepcí cizí. Mravní poselství jejich tvorby tkvělo totiž v sugestivně rozvinutém podoběnství rozkladných sil, destruujiících duši moderního člověka, čímž se v čtenáři probouzela vůle po zápasu s nimi, vědomí, že nelze žít bez hlubších etických principů. Neorganický vpád cizího prvku do světa jejich epiky měl za důsledek tvůrčí krizi, neboť znásilněný talent jako spoutaný živel byl sice poslušný a sloužil dál, ale ztratil svou hloubku, původnost a spár. Jejich rukopis si zachoval své charakteristické rysy, ale výpověď byla stále méně naléhavá, vytratilo se z ní kritické zaujetí lidskou problematikou pro ně příznačnou.

Ladislav Fuks, jehož posledního románu Vévodkyně a kuchařka /Čs. spisovatel 1983/ si tu chce všimnout, se v 60. letech prosadil jako prozaik na troskách tuhých předpisů socialistického realismu. V roce 1970 zaznívaly ještě v Myších Natálie Moosha - brové a v Příběhu kriminálního řady jeho staré "variace pro tem-

nou strunu", ale tyto dvě knihy zároveň uzavíraly období příběhů zla, ohrožujícího člověka. Následovaly prózy, jež očividně prozrazovaly úsilí o "přerod", snahu vydat svědectví o přítomnosti kladných sil v lidské společnosti a zejména ovšem socialistické. Nejprve přišla "malá humoreska" Nebožtíci na bále a pak utopie s filozoficky zaměřeným sporem dobra a zla Oslovení z tmy, nad nimiž snad bylo ještě možné věřit, že jde o ústrojně přehodnocování uměleckých východisek. Potom však se objevily dvě "angažované" prózy s takřka aktuální politickou problematikou Návrat z žitného pole a Pasáček z doliny, kde autor brutálně sáhl na hrdlo své písni a vší vůlí se nutil nasadit všem zřejmý tón pozitivnosti. Tato vůle ke kladu však byla zároveň ztrátou vůle být sám sebou, Fuks znásilňoval dispozice svého talentu. Meta bohů na sebe nedala dlouho čekat. Z jeho pera vychází vyprávění o dětství Julia Fučíka Křišťálový pantoflíček, úkol dobrý lede pro obratného publicistu, a pak propůjčuje své jméno jako spoluautor i na podřadnou detektivku Mrtvý v podchodu. Další sestup už byl sotva možný.

V úvodu k 2. vydání Myši Natálie Mooshabrové z roku 1977 se Fuks pokusil odvést pozornost od svého selhání tímto "teoretickým" vyznáním: ptá se, "jaký je vztah takto vytvořené historky o paní Mooshabrové například k socialistickému realismu?" A odpovídá si: "Popravdě, nikdy jsem se s těmito otázkami nerval. Nikdy mě snad /?!/ nedchnaly do umělecké krize." Už dávno před Freudem věděla lidová moudrost, že šídlo v pytli neutajíš. Proč si Fuks vůbec takovou otázku klade, když mu vztah k požadavkům socialistického realismu byl lhostejný a nedělal mu starosti a když mu veřejně nikdo nevytýkal "porušení" jeho zásad? Ovšemže, vnutily mu ji jeho vlastní pochyby, jeho rozvrácená tvůrčí jistota. Jako ďábla zahání slovo "krize", a přece se mu do textu vloudilo. Velkoryse však nabízí kritice jiné vysvětlení svého uměleckého

poklesu po nezdařeném pokusu zkřížit groteskně fantastické vidění světa s kladným principem: šlo prý o "hledání nových cest, možností a postupů", "nových a nebyvalých témat". A oficiální kritika se ovšem na tu vějičku chytla. Miloš Pohorský v doslovu k téže knize míní, že "po vrcholech... zpravidla následuje nutnost zkoušet zas jiné cesty", což prý Fuks dělá "pokaždé v jiném směru" v Nebožtících na bále, v Oslovení z tmy a v Návratu z žitného pole. Krizi, kterou si sám spisovatel zřejmě uvědomoval a kterou ovšem před veřejností tajil, kritik nerozpoznal.

Tehdy si už však Fuks přiznal, že horlivě přitakávat se může na schůzích, ale v literatuře že přece jen pořád nejvíc "záleží na tom, jak je to napsáno, záleží na postoji autora" /v témž úvodu/, což dobře věděl už když vydával Pana Theodora Mundstocka. Pro možnost tvůrčí obrody však bylo nezbytné, aby mu toto přiznání vrátilo jistotu, aby ho vedlo k vědomí, že má-li se znovu najít, musí se vrátit k výchozím dispozicím své tvorby.

Pokusil se o to v novele Obraz Martina Blaskowitze z roku 1980, jež byla tedy koncipována koncem 70. let, které - jak známo - poznamenaly zuřivé propagandistické výpady proti char-tistům a pak i proces s VONSem apod. Fuks v té době píše svou komorní novelu jako vášnivou obhajobu tolerance, snášenlivosti, porozumění a smíření. Přízračnost, známá z Fuksových knih 60. let, nemá tu ještě bývalou intenzitu, není tu tolik významových a motivických vrstev jako dříve a typické fuksovske postupy se zde vyskytují spíš jen v náznacích. Děj je soustředěn do jednoho večera, v němž chce vypravěč usvědčit přítomného spisovatele milostných románek z hanebného chování za okupace. Uchystaná pistole, jež hraje roli hororové rekvizity, je však nepoužitelná, hrozba zastřelením má onoho prodejního pisálka jen pořádně vyděsit.

V té chvíli však mrtvý německý přítel Martin jako by oslovil vypravěče naléhavou pochybou: a není možné vysvětlit si jednání tohoto muže také jinak, není tvá obžaloba postavena na falešných předpokladech? Není to místo spravedlivého "posledního soudu" jenom akt msty? A pak zazní v závěru tyto věty:

"... proč jsi to jen, Michale, chtěl provést. Postrešit ho, vystrašit, způsobit mu šok, s nímž by se táhl jak s železnou koulí celý svůj život, jak s prokletím... ale proč? Což by to nebyla také jako vražda? Jsou strašnější vraždy než vraždy těla, Michale, jsou to vraždy duše /podtrhl M. J./ . Máš právo... zlomit navždy nad někým hůl a vrhnout ho do propasti..., copak tolikrát žijeme v tomto světě, abychom si tak těžké břímě vkládali na svá bedra? Michale, člověk se dá lehko ohnout, ale těžko narovnávat, člověk se lehko zničí, ale těžko křísí..."

Není obtížné zaslechnout v těchto slovech hlas jiné mravnosti, než jaká promlouvala tehdy a jaká promlouvá dosud naší dobou, dobou bezohledné netolerance a fanatismu, je to nepochybně hlas humanismu nezdeformovaného žádným přívlastkem. A připomeneme-li si, že v ineditním románu Evy Kantárkové Černá hvězda z týchž let se výraz duchovní vraždy stává označením pro umlčení tvůrčích osobností v české kultuře, jen stěží se ubráníme dojmu, že Fuksova novela záměrně protestuje proti krutosti a pomstychtivosti doby, že celý příběh, jenž prý se udál "dávno, velmi dávno", míří do středu dobové polemiky. Vcelku jednoduchá struktura této komorní skladby /ich-forma/ neumožnila prolnout rozmanité motivické linie a tím vyvolat napětí, z něhož přirozeně vyplyne etické poselství, proto se Fuks uchyluje k přímému vyslovení myšlenky, jež může leckomu znít tezovitě.

Jako by touto drobnou kompozicí nabyt Fuks sebevědomí a zbevil se jakéhosi prokletí, vydává tři roky nato nejrozsáhlejší dílo své dosavadní tvorby, román Vévodkyně a kuchařka, který má

723 stran. Je neobyčejně složitě komponován a má všechny znaky jeho "staré" prozatérské práce, je to nepochybný, pokorný návrat na kruhy své. A snad chce Fuks po letech sebezřeknutí dokázat, že zůstal sám sebou a že nic nezapomněl ze svého umění, a tak hýří doslova vším, co tvoří podstatu jeho talentu, až virtuózně si pohrává s čtenářovou trpělivostí a zachází ve svých předůkladných popisech věcí na samu mez únosnosti, jen jediná další slovní zátěž do klenby příběhu a celá stavba by pukla v základech. Co by u jiného působilo jako rozvleklost, zachovává si tu napětí, zdlouhavé pasáže - například nekonečné citace z fantasmagorického traktátu o čištění zrcadel - čteme díky oscilaci mezi groteskností a mysteriózností s neutušeujícím zájmem. Na mnoha místech si uvědomujeme, že se s námi hraje bláznivá hra, ale ta bláznivost má svou sugestivitu a nepřestává nás poutat, neboť za její nesmyslností tušíme jakýsi zvláštní skrytý smysl, za ironií jakousi utajenou vážnost.

Amalgam smysluplnosti a nesmyslu, významu a bezvýznamnosti, pravosti a podvrhu, pravdy a klamu, naivity a rafinovanosti je vůbec pro Fuksův postup typický, ty dvě strany života a dějin nelze od sebe snadno oddělit, jsou na sebe vázány a svou "spleteností" svádějí člověka na scestí rezignace, nemyslivosti, vyprázdněného života bez vůle o jeho naplnění, znejasňující nám pohled na naše místo v dějinách a na sám smysl života. Protagonistka románu vévodkyně Sophia La Tallière d'Hayguères-Kevelsberg /bizarními jmény se román opět jen hemží/ píše hru o konci Říše římské a po jejím dokončení si uvědomuje, že se čehosi důležitého dobrala: "Nenapsala jsem hru přece jen i o tom, že život... přece jen má... nějakou cenu? Že kdyby ji neměl, k čemu by byl? Jaký by měl smysl? Smysl..." /str. 626, trojtečky autorovy/. Svým tvořivým aktem "rozpletla" tedy vévodkyně ony dvě spjaté dějinné tendence a dospěla k závažnému poznání.

Záložka by nás chtěla přesvědčit, že ústředním tématem románu je tušení neodvratného zániku rakouského mocnářství. Kdyby tomu tak bylo, přišel by Fuks se svým románem "tušení konce jedné epochy" poněkud pozdě, toto téma mělo svou naléhavost v době Musilova Muže bez vlastností, ale stěží ji může mít dnes. Fuksov román však směřuje hloub, proniká k filozofičtějším polohám, orientuje se v lidsky významnější problematice: snaží se ukázat, že člověk žije autenticky jen tehdy, uvědomuje-li si svou vřazenost do plynutí času, umí-li spojit "vteřinu" s "věčností", "okamžik" s "perspektivou", ví-li o pomíjivosti a marnosti, ale dokáže je překonávat vědomím, že jsou součástí trvání, předpokladem evoluce všeho živého i zhodnocování lidského bytí.

Stěží postihne nějaká kritická interpretace celou problematiku Fuksova mnohovrstevného románu, vždycky jí nutně mnoho podstatných rysů unikne a leckterý motiv musí prostě pominout. Ale obecně si troufám říci, že je to mohutně založený a v české literatuře ojedinělý pokus tematizovat základní existenciální otázky člověka, problém lidské situace, vztahu věčnosti a časnosti, opuštěnosti člověka ve vesmíru, jenž ho děsí svou nekonečností a mlčenlivostí. Románem se jako pevná nit spojující jeho dílčí témata v celek vine tázání po smyslu života, hledání odpovědi na otázku, k čemu je vlastně život, je-li všechno odsouzeno k zániku, je-li všechno přechodné, jsme-li všichni jen práškem v univerzu, okamžikem ve věčnosti.

Jedním motem románu je věta ze Solóná: "Celek se pozná až nakonec." Tento požadavek platí vlastně pro celou Fuksovu tvorbu, jež má po výtce parabolickou povahu, triviálně realistické "zrcadlové" zobrazení skutečnosti je jí vzdáleno. Proto nelze její jednotlivé části vztahovat k realitě přímo, k té se vztahuje jedině celek. Lidský osud zde není popisován tradičními prostředky klasické prózy, je však přesto vyjádřen v tom podstatném. Teto

tvorba je založena na silném subjektivním prožitku a vidění, jež deformuje záměrně realitu /například už tím, jak nás zavahuje "zbytečnými" informacemi o nejroztodivnějších věcech, aby až do konce zůstaly utajeny věci závažné/, dává jí jiné dimenze, a proto si žádá od čtenáře, aby ji vnímal jako moderní epickou báseň v próze. Musíme si k ní najít "klíč" jako ke každé "hře", která má svá pravidla - bez jejich pochopení může leckomu připadat tato próza jako podivínství a zmatenost.

Typickým Fuksovým prostředkem je například "hra s tajemstvím". V tomto románu ji rozvinul do velké šíře, jeho atmosféra je plna neustálého tušení čehosi záhadného, pořád je cosi ve vzduchu, něco nad člověkem hrozivě visí. Hajný Kneffl má vidiny, které všichni zesměšňují, ale vévodkyně je kupodivu bere vážně, dlouho se jimi obírá, chce jim přijít na kloub, za neivním viděním strašidel tuší věštbu - věštbu "konce naší epochy", což je právě její "téma". Po zemřelém strýci podědí barokní klekátko a od té doby slyší, tak jako kdysi u strýce, podivné zvuky i ve své komnatě, jež ji svou záhadností po dlouhý čas rozvracejí. Právě přijatá kuchařka Betty Barbelová, žena praktického, zdravého rozumu, však záhadu rázem rozřeší, pro ni totiž neexistuje nic tajuplného, nadpřirozeného, ji dosud nic záhadného nepotkalo, jak si u ní dotazem zjišťuje vévodkyně. Stačí jediný pohled a kuchařka zjistí, že v klekátku je - červotoč...

Jaký smysl má taková banální demystifikace mysteriózního tajemství, jeho odhalení jako nejvšednějšího přirozeného jevu? Bylo vůbec únosné zatěžovat čtenáře tak dlouho tolika náznaky, nedořečenostmi a nápověďmi? Jiné záhady /například zvuky kapajícího vodovodního kohoutku/ nechává autor zmizet "do ztracena", nepřikládá jim podstatný význam, jiné jsou spjaty s vedlejšími motivy. Proč si tedy tolik pohrával s tajemstvím klekátko a pak je tak banálně vysvětlil jediným kuchařčíným pohledem na chod-

bičky vyvrtné červotočem v dřevě? V této epizodě svedl dohromady dva základní životní postoje, jejichž protiklad tvoří ústřední problém vyprávění a jenž dal také knize název: postoj vévodčin a kuchařčin. Vévodkyně je si vědoma, že lidské bytí je záhada sama o sobě, ví, že vznik života a jeho přítomnost ve vesmíru je nerozluštitelným tajemstvím. Předznamenáním jejího "tématu" by mohlo být Pascalovo "nevím, odkud přicházím, nevím ani, kam jdu". Kuchařčin zdravý, praktický rozum však chápe svět jako beze zbytku propočitatelný a průhledný, ví si hned se vším rady. Ale opravdu se vším? Příběh s klekátkem ukazuje, že "zdravý rozum" lidské praxe je sice s to rozluštit dílčí tajemství skutečnosti, záhadu věcí, není však s to odhalit tajemství existence, existence života a člověka, "zdravý rozum" umí obratně manipulovat s věcmi /a žel i s lidmi/, je však bezmocný před tajemstvím lidské duše. Ale jde-li o něco, pak přece ne o věci kolem nás, ale o člověka, o nás. "Zdravý rozum" je tedy v koncích tam, kde narazí na podstatné, existenciální problémy člověka. A právě jimi se zabývá vévodkyně, ty ji uhranuly.

Jednou z podivných postav ro mánu je Číňan Wu-i-šen Wej-če, což znamená Ten, kdo nic nedělá kvůli životu. Po poradě s ním začala vévodkyně budovat poblíž Vídně hotel a zároveň panoptikální muzeum přechodnosti, dočasnosti a marnosti. Tento záhadný mudřec sem má zřejmě vnášet prvek orientální filozofie, rozjímání nad podstatou lidské existence, jemuž je vzdáleno lpění na věcech, na dočasném a nepodstatném, na všem, co je "marné", vnější. Nedělá nic kvůli vnějšímu životu, je zaměřen k životu vnitřnímu, duchovnímu. Zvláštní tajemství obestírá i vévodčina bratrance Berta, jehož strýc vydědil, prý pro zhýralství. Vévodkyně tuší, že za tím je něco jiného. A vskutku, je to opět kuchařka, která odhalí, že Bert žil inkognito jako pan Seibt na dvoře Ludvíka Druhého bavorského, podivína, romantika, snílka,

jenž "neměl zájem o hospodářskou situaci země", stavěl zámky a žil ve svých iluzích. Proto ho rodina chtěla dát do blázince, on však volil dobrovolný odchod ze světa. Bert byl viněn z toho, že ho k podivínskému životu sváděl a že byl příčinou jeho smrti. Ukazuje se, že Bert není žádný zhýralec, ale skeptik, rezignující na pozemské statky, jenž zřejmě marně hledal naplnění života, a proto si zoufal nad lidmi a společnostmi a touží po samotě. "Láskyplné pochopení lidských slabostí, nic vyššího neznám..., místo toho samá lež a přetvářka," svěruje se posléze vévodkyni. A ta si uvědomuje: "co říká, může být pravda" /str. 720/. I rezignace je jedním ze způsobů, jak čelit pocitu nesmyslnosti a marnosti, zhnusení nad společností, ženoucí se bezhlavě za ziskem a úspěchem... Jiným ztroskotancem života, jenž zdá se rovněž pocítil pascalovskou "hrůzu z vesmírných dálek" a byl jí přemožen, byl vévodčin bratr Viktor, skončivší sebevraždou. Vévodkyně mu "v tomto odporovala", protože podle ní "smysl našeho života na hřbitovech nekončí" /str. 719/.

V různých variacích, syžetových liniích a epizodách je tu tedy znovu a znovu opakován motiv hledání smyslu života, hledání, jež může mít rozdílné podoby i rozmanité výsledky, lze při něm podlehnout hrůze z nekonečných vesmírných prostorů a věčnosti, lze dojít k rezignaci na jakoukoli aktivitu a hledat samotu daleko od lidí. Jen moudrý pochopil, že neexistuje žádný spásný, absolutní bod jistoty, k němuž se můžeme vztáhnout a jenž nám smysl života vyjeví, jen moudrý ví, že údělem lidské existence je věčný zápas o smysluplnost života, úsilí o naplněnost, jež nikdy nekončí a v němž definitivní, poslední jistotou nikdy nenalezneme. Zoufalství ani rezignace není odpovědí důstojnou rozvinutého člověka, mírou jeho etické vyspělosti je schopnost oddělovat smysl od nesmyslu, význam od bezvýznamnosti, pravdu od lži, podstatu od zdání, čili žít život vědomě jako mravní úkol. Mno-

hovýznamnost a enigmatičnost, jíž jsou tak silně poznamenány i Fuksovy texty, je tedy jen odrazem vlastností bytí samého, člověk se musí orientovat v chaosu, jenž ho osudově obklopuje a mate, aby si zachoval svou tvořivou integritu a svobodu manifestovat své bytostné lidské síly.

Vévodkyně, která po seznámení s Čiňanem zřejmě poprvé narazila na existenciální otázky, musí ovšem jako každý žít i svou všednost, její den je naplněn malichernými starostmi, sháněním, obstaráváním, tlacháním, péčí o správně vybrané víno k určitému jídlu atd. Ptá se jednou sama sebe, "zda se celý ten její život neskládá ze samých hloupostí" /str. 593/. Fuks nemodeluje ženu filozofující, nýbrž ženu jednající, žijící běžnou každodenností, avšak zasaženou poznáním, že "všechno jednou pomine, skončí, zmizí v nenávratnu, jako je souzeno všemu, co žije, existuje, jest... Věčné jsou jen lidské duše a nebesa" /str. 683/. Od té chvíle usiluje o to, aby dokázala spojovat každodennost, "okamžik" s touto "perspektivou" evoluce všeho živého.

Její odpovědí na nároky, jimiž ji oslovila "věčná duše" a "nebesa", tj. cosi transcendentálního, je budování muzea přechodnosti a marnosti a pak psaní hry o pádu Říše římské. Její pečlivé obstarávání životního provozu na panství je pouze jevou stránkou, pod níž žhne touha přesáhnout samu sebe a pochopit to podstatné. Svou hru také píše "inkognito" v kavárně pana Wenzela Musila, o čemž ví jedině pan Wu-i-šeng wej-če, tedy v životě jaksi "odděleném" od své každodennosti. Muzeum tudíž nemá zachytit jen konec jedné monarchie /román také nekončí světovou válkou, nýbrž koncem století a zavražděním císařovny Alžběty/, ani zánik jednoho společenského řádu, jeho expozice se týká nadčasovější dimenze: konce celé epochy, z níž se vytratil zřetel k lidské duši, epochy, jež zabředla do slepé uličky mravního a duchovního vývoje, neboť v ní došlo k degradaci humani-

stického poslání lidské existence.

Když chce vévodkyně opatřit pro muzeum zimní zahradu s rozmanitými květinami, keři a stromy, navštíví pohřební ústav, jehož majitel ji provází rozlehlými prostorami a ukazuje jí nesmírně bohatá květenství, barvy a tvary známých exotických rostlin, které nezná "ani ten nejslavnější profesor botaniky" a které jsou ještě prostorově znásobeny zrcadly a podivným osvětlením. Popis této zahrady patří k nejpozoruhodnějším pasážím knihy, je nesmírně důkladný, "rozvleklý" a budí dojem kypivé hojnosti přírody. Vévodkyně i její společnice, komorná Justina, také patřičně žasnou nad tím, co vidí. Nakonec majitel pohřebního ústavu lakonicky podotkne: výhodou těchto květin je to, že se nemusí zalévat, jsou umělé... Když pak vévodkyně stejnou zahradu předvádí svým hostům při otevření hotelu a muzea, jsou rovněž všichni u vytržení. Umělost je vůbec nepřekvapuje, jsou na umělost zvyklí, je pro ně samozřejmá, pohybují se v ní neustále, umělý, nepravý je celý jejich život, žijí v bizarním světě zdání, v umrtvujícím ovzduší lhostejnosti ke všemu životně opravdovému, podstatnému. Tomuto světu chce vévodkyně Sophia nastavit zrcadlo, zachytit ho jako odstrašující memento pro potomky. Ano, v tomto muzeu přechodnosti a marnosti bude zachována podoba života nepravého, hluchého k požadavkům lidskosti. V závěru románu si proto vévodkyně klade otázku, zda se vlastně muzeum "nepromění v památník slepoty přespříliš silné a přespříliš velké nevíry - v člověka" /str. 722/.

Vědomí zániku jedné epochy vede vévodkyni k tomu, že se obírá pádem Římské říše, píše o tom hru, čte a dělá si výpisky z posledních římských císařů, filozofů, historiků - Marka Aurelia, Tacita atd. Proniknutím k rozhodujícím momentům této dějinné proměny dochází k jistému optimismu: všechno sice zaniká, padají tisícileté říše a odcházejí celé epochy, avšak nic nemi-

zí úplně, jisté hodnoty po nich zůstávají a oplodňují, ovlivňují a proměňují každý další vývojový stupeň kultury a civilizace. Řecko-římský pohanský svět například svým rozumářstvím "pomohl" křesťanství tím, že mu poskytl své intelektuální prostředky ve chvíli, kdy původní nereflektovaná víra v příchod Mesiáše se dostala do krize: křesťanství si vybuodovalo pomocí řecko-římské filozofie složitou konstrukci teologického učení.

Psaním hry o zániku Římské říše, tedy tvořivým aktem, spojuje vévodkyně "okamžik" s "věčností", jež je podle Šaldy "světem hodnot", a dochází k důvěře v smysluplnost lidské existence: "... život... přece jen má nějakou cenu. Kdyby ji neměl, k čemu by byl? Jaký by měl smysl? Smysl..." /str. 626/. Tato zážitá duchovní zkušenost je jejím pozemským vykoupením z existenciální trýzně, je pro ni filozofickým zdůvodněním dalšího zápasu s ohrožením nicoty: člověk má naději, lidstvo má před sebou budoucnost. Vždyť jen vědomí, že další evoluce má smysl, nás chrání před zoufalstvím z marnosti, dává nám mravní měřítko, základnu pro rozlišování mezi dobrem a zlem, mezi svědomím a destruktivními silami v nás.

Na konci románu se vévodkyně cítí "jako poutnice, které je třeba vykonat ještě mnoho přerozličných věcí, aby se její život na této pozemské slzavé pláni naplnil". Jejím hledání nebude konce. Na rozdíl od smrti je život nejistý, je nutno ho stále kultivovat, žít jej jako mravní úkol naplňováním humanistických principů, jako úkol, kterého člověka nezbaví žádná společenská proměna, žádný nový, sebedokonalejší řád. Je to úkol individuálně lidský.

Ladislav Fuks napsal svou Vévodkyní a kuchařkou mnohovrstevný román sugestivní síly, své vrcholné dílo, v němž zní základní existenciální otázky lidství i obavy nad vývojem společnosti. Dějové situování na konec 19. století a do šlechtické

Vídně je pouhá vnější dekorace, vyhovující Fuksovu způsobu psaní, avšak svým smyslem míří román k nadčasovým problémům člověka a naší civilizace. Magická moc této prózy tkví opět v tom, že v nás obraz negace, obraz ohrožení a ztráty lidského a dějinného smyslu vyvolává potřebu hledat pozitivní a smysluplné hodnoty, že toužíme popřít všechno, co ničí naši autenticitu. Román je protestem proti tomu, co odcizuje člověka sobě samému, co ho nutí zřít se sama sebe ve jménu konzumních ideálů a falešného pocitu štěstí, jenž plyne z rezignace na mravní nároky svědomí. Návrat k sobě samému, k původním dispozicím jeho talentu tedy rázem obrodil Fuksovy umělecké schopnosti a umožnil mu vytvořit dílo velké vnitřní pravdivosti a naléhavosti, jehož hlas vyzývá čtenáře, aby překonával svou vnitřní pustotu a neustále obnovoval svou tvořivou integritu, jistě v něm vědomí odpovědnosti za život důstojný člověka.

CESTA ESTETICKÉHO MYŠLENÍ JANA MUKAŘOVSKÉHO

Překonání formalismu v estetické koncepci Jana Mukařovského není a nemůže být výsledkem jakéhosi čistého dialektického automatismu. Ve vývoji od ruského formalismu k českému strukturalismu nejde o žádný teoretický samovývoj. Ve skutečnosti vstoupila do hry určitá skutečnost reálného kulturního a uměleckého vývoje v Čechách dvacátých a počátku třicátých let, kterou Mukařovský dokázal do sebe vstřebat a tvořivě využít.

Mukařovský měl sice osobně dál k české avantgardě dvacátých let než iniciátor formalismu Šklovskij k ruskému futurismu, nicméně obě vývojové fáze moderní obecné estetiky, tj. ruský formalismus a český strukturalismus, nejsou vysvětlitelné a pochopitelné, pokud není viděna jejich vnitřní genetická souvislost s těmito dvěma předními větvemi evropské avantgardy.¹

1/ U Šklovského je to mnohem zřejmější než u Mukařovského. Šklovskij ostetně byl futurista, Mukařovský nebyl členem "Devětsilu" ve dvacátých letech ani členem pražské surrealistické skupiny v letech třicátých, i když právě ve třicátých letech se tvářícími výsledky českých surrealistů intenzívně zabýval.

I když ani vztah tzv. ruského formalismu k ruskému futurismu nebyl dosud dostatečně objasněn /nebyla např. srovnána futuristická inspirace zakladatele formalismu Šklovského se způsobem, kterým z futurismu čerpá a o futurismus se opírá přední formalista R. Jakobson ve své práci "Novějšaja russkaja poezia", která vyšla v roce 1921 v Preze/, v případě Mukařovského je tato mezera ještě mnohem palčivější. Tak např. mohl Peter Bürger ve své práci "Theorie der Avantgarde" /Frankfurt 1974/ napsat, že "die interessante Bemerkung von K. Chvatík, 'es gebe eine innere Begründung für die enge Beziehung zwischen Strukturalismus und Avantgarde, eine methodologische und theoretische/Begründung'..., wird jedoch von diesem im Verlauf des Buches nicht weiter entwickelt" /srovn. l. c., str. 45/, i když z Chvatíkovy práce /jde v daném případě o Chvatíkovu knihu "Strukturalismus und Avantgarde" z roku 1970/ lze k danému problému mnohé vyzoomět a vyčíst.

Především však poukázal v sedmdesátých letech na inspirační úlohu české avantgardy vůči Mukařovského strukturalismu

Jsme přesvědčeni, že obě zakladatelské práce Šklovského, z nichž vzešel ruský formalismus, "Voskřešeniye slova" a "Iskusstvo kak prijem", vznikají bezprostředně jako pokus řešit problematiku nastolenou ruským futurismem.²

Obě tyto práce tvoří myšlenkový celek i v tom, že nastolují širokou problematiku vztahu umění - život, umění - skutečnost, i když zároveň obě naznačují, že těžištěm autorova zájmu bude otázka, jak je poetická řeč, řeč - stavba udělána. Nicméně klíčovým je zde jednoznačně p r o b l é m p o e t i c k o - e s t e t i c k ý v nejširším smyslu filozofickém, nikoliv otázka umělecké výstavby literárního díla, která se v pozdějších letech stane předmětem výzkumu ruské formální školy i Šklovského samotného.

Specifikum vzniku ruského formalismu spočívá tedy v tom, že ruská formální škola se konstituovala z ú ž e n í m z á b ě r u , který byl původně zakladatelem nastolen naprosto anti-formalisticky a v duchu avantgardního přístupu k umění, k životu a k realitě.

Objevná práce Renaty Lachmannové³ prokazuje, že Šklovskij ve svém pozdním díle rozvíjí a dotváří své dílo nejranější. Po analýze provedené R. Lachmannovou je možno říci, že pozdní Šklovskij, obírající se tzv. "nespornými" hodnotami ruské a sovětské literatury, žije stále ze základního impulsu, který sám

Hans Günther ve své práci "Struktur als Prozess" z roku 1973. Günther zde při analýze a hodnocení teoretických základů Mukařovského estetiky naznačil konkrétně to, co je pro její genezi nejpodstatnější; totiž to, že Mukařovský čerpá z poeticko-konstruktivistického konceptu Karla Teiga svou koncepcí funkcionalismu /srovn. k tomu 1. kapitolu Güntherovy práce "Die Funktionen des Funktionslosen", 1. c., str. 11 - 46/.

2/ Zcela evidentní je to v textu prvním. Text druhý pozoruhodným způsobem rozvíjí text první, ovšem Chlebnikov je již zmíněn jen jako p o s l e d n í případ poezie chápané jako

pro sebe stvořil jako mladý ruský futurista studií, kterou zahájil svou celoživotní badatelskou dráhu.

Vývojová křivka Jana Mukařovského má poněkud jiný tvar.

Především mladý Mukařovský nevstupuje na scénu jako teoretik či programátor určitého konkrétního avantgardního proudu, nýbrž jako badatel, kterého již od samého počátku upoutávají a přitahují **o b e c n é v ě c i b á s n i c t v í**.

V tom Mukařovský zapadá do vývojové linie české estetiky, ke které položil v 19. století základy herbartismus, jejímž prvním vrcholem je na přelomu století Hostinský a kterou ve 20. století završuje právě Mukařovský vytvořením moderní obecně estetické teorie.

Již ve svých "předformalistických" počátcích⁴ pracuje Mukařovský s klasickým českým básnickým materiálem a sleduje na něm problémy obecného rázu. Poetologické studie Mukařovského-formalisty z druhé poloviny dvacátých let pak již tvůrčím způsobem aplikují badatelské principy formulované ruským formalismem, o jejichž rozšíření do Prahy a do české literární vědy tehdejších let se zasloužil zvláště R. Jakobson.

ř e č b r z d ě n á ; brzdění, zdržování - pojem, který Šklovskij poznal u Kručonyče a převzal od něho - se stává " o b e c n ý m z á k o n e m ", přestává být tedy futuristickou parolou. Materiál k teorii ozvláštňení je vzat především z Tolstého a i jinak se pracuje s texty nikoliv avantgardními, ale "klasickými".

Zde se již projevuje rys příznačný jak pro ruský formalismus tak později pro českou strukturální estetiku: snaha dojít k obecným všeplatným závěrům, úsilí o formulování obecné teorie umění, která zdaleka neplatí jen pro umění moderní, umění avantgardní, ale platí u n i v e r z á l n ě .

3/ Objevnost práce R. Lachmannové /srovn. R. Lachmann "Die 'Verfremdung' und das 'Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij", "Poetica" Jhrg. 1970, München, str. 226 a násl./ spočívá nejen v tom, že patrně poprvé ukazuje na specifický antiformalistický obecně estetický smysl obou těchto prací zakladatele poetologie ruského formalismu /srovn. l. c., str. 226 - 234, 237/, ale zároveň i v tom, že poprvé přesvědčivě prokazuje

Není náhodou, že v této době vzniká v Praze také jazykovědný směr funkční lingvistiky, který byl rovněž silně inspirován lingvistickými pracemi iniciátorů ruské formální školy. Na práci pražského lingvistického kroužku, jehož členové zásady jazykovědného funkcionalismu propracovávají, má nemalý podíl rovněž Jan Mukařovský.

A zde začíná problém, který právě sledujeme: jde konkrétně o pojetí funkcionalismu u Mukařovského, v němž totiž vidíme klíč k pochopení jeho myslitelského vývoje.

Teorie jazyka jako funkčního systému postihuje důležité vlastnosti hlavního komunikačního systému, kterým člověk disponuje v procesu realizace svých životních funkcí. Jazyk je totiž nástrojem k realizaci lidských životních funkcí - nelze jej však s těmito funkcemi ztotožňovat. Ž i v o t n í f u n k - c e č l o v ě k a j s o u n ě c o j i n ě h o n e ž j a z y k , k t e r ý j e j e d n ě m z j e j i c h p r o s t ř e d k ů . Ž i v o t č l o v ě k a m n o h o n á s o b n ě p ř e s a h u j e j a z y k o v o u s f é r u .

Hledisko jazykového funkcionalismu ovšem umožnilo tuto služebnost jazyka vůči nejazykovým oblastem lidského života ostřeji vidět a přesněji postihnout. Hledisko jazykového funkcionalismu např. umožnilo ruským formalistům rozlišit jazyk praktický a jazyk básnický, jazyk emocionální a jazyk básnický v určitém dílčím záběru, který se dotýkal bezprostředního dosahu ja-

vnitřní kontinuitu mezi raným a pozdním Šklovským, to, že Šklovskij se nevzdal své teorie ozvláštňení, nýbrž ji dopracovával v onom estetickém antiformalistickém smyslu, který byl ve studiích "Voskřešeniye slova" a "Iskusstvo kak prijem" pouze telegraficky naznačen /srovn. l. c., str. 243 - 246/.

4/ "Předformalistickými počátky" rozumíme rané práce z doby, kdy Mukařovskému ještě nebyly známy principy a zásady ruské formální školy a kdy sám si ještě tyto zásady neosvojil.

zykového pojmenování, a postihnout tak např. důležitou bezprostřední funkci jazyka básnického, obracejícího pozornost na jazykový výtvar a v dalším důsledku na formovou výstavbu literárního artefaktu. Formalistům, zaměřivším se v daném případě na jazykové funkce v jejich bezprostřední ohraničenosti, unikla přitom - celkem přirozeně - hlavní funkce, kterou např. básnický jazykový znak má - totiž odkazovat j i s t ý m z p ů s o - b e m k určité skutečnosti mimojazykové. Rozdíl mezi "básnickým" a "praktickým" jazykem je totiž pouze r e l a t i v n í , absolutním se může zdát jen tehdy, ztratí-li se ze zřetele služební role jazyka vůči skutečnostem nejazykovým, která je podstatným a tedy bezpříznakovým rysem jazyka jako systému lidské komunikace. Tuto totalitu vztahu básnického pojmenování viděl Šklovskij ve svých raných pracích a pochopil řeč umění jako způsob n o v é h o v i d ě n í ⁵ /tedy záležitosti m i m o - j e z y k o v é /, ovšem toto totální hledisko bylo - jak jsme již poznamenali - v zápětí formalisty i Šklovským samotným opuštěno.

Problém vzniku vědecké estetiky, která svou první inspiraci našla v ruském formalismu, byl tedy i problémem přechodu od jazykového funkcionalismu k funkcionalismu totálnímu, neboť i problém estetična přesahuje problém jazyka a týká se celé totality životních funkcí. A to je právě hlavní problém postupného formování estetické koncepce Jana Mukařovského.

Mukařovský ještě na přelomu dvacátých let sdílí formalistickou koncepci poetické /či estetické/ funkce, která je - máme-li užít výstižného termínu H. R. Jausse - "selbstreferentiell".⁶

5/ Tento termín byl oprávněně vyzvednut do postavení základního pojmu pro uchopení teoretické pozice raného Šklovského cito-

Když se pak začátkem třicátých let ocitl v ohni marxistické kritiky⁷, seznává, že musí uskutečnit další krok. Ale jak dál? Jednou cestou mohl být návrat k ranému Šklovskému a dopravování jeho koncepce "nového vidění". Tuto cestu však zatemnil sám Šklovskij svou vypjatou formalistickou aktivitou; byla to cesta, kterou asi mohl jít jen Šklovskij sám, pokud k tomu najde v budoucnu síly.⁸

Mukařovský třicátých let a Šklovskij šedesátých let se dostávají do obdobné polohy: oběma jde o to, uchopit celek uměleckého procesu. Ovšem stejně jako pozdní Šklovskij nezná vyvrávajícího Mukařovského třicátých let, nepředstavuje ani vznikající estetická koncepce Jana Mukařovského logické domýšlení raného Šklovského.⁹

vanou prací R. Lachmannové.

6/ Srovn. H. R. Jausse "Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik", München 1977, str. 167.

K této práci Jaussově a k celému problému typologie funkcí srovnej mou úvehu "Zur Typologie der Funktionen und zum Problem eines totalen Funktionalismus".

7/ Vedle Konrada byl to především Závěš Kalandra, patrně první Mukařovského marxistický kritik vůbec. Felix Vodička, který se naposledy nejpodrobněji zabýval kritikou Mukařovského, která proběhla v roce 1934 /srovn. Vodičkovu studii o Mukařovském z roku 1966, uveřejněnou ve Vodičkově knize "Struktura vývoje", Praha 1969, str. 314 - 320/, zdůraznil oprávněně, že Kalandrovo vystoupení předcházelo vystoupení Konradovu a že se Kalandra jako jediný marxista zúčastnil s referátem na schůzi Pražského lingvistického kroužku věnované kritice Mukařovského, kde rovněž Mukařovský v závěru na tuto kritiku reagoval /srovn. Vodička, l. c., str. 316, 319/.

Marxistická kritika Mukařovského, provedená v roce 1934, nebyla přes dobovou omezenost, kterou trpělo tehdejší marxistické myšlení, kritikou ledajakou. Kalandra i Konrad - a rovněž Karel Teige, o němž bude řeč dále - vyrostli během svých krátkých životů ve špičkové české marxistické teoretiky první poloviny 20. století.

8/ Odkazují k tomu znovu na citovanou práci R. Lachmannové, kde je kontinuita mezi raným a pozdním Šklovským prokázána.

9/ Pozdnímu Šklovskému jde o určitý konkrétní estetický model /odtud souvztažnost Šklovskij-

Cestu k překonání jednostranností formalismu a cestu k vytvoření vlastní estetické koncepce nachází Mukařovský, který byl v uplynulých letech jedním ze spolutvůrců pražské školy funkční lingvistiky, v o b e c n é m d o m ý š l e n í p r o b l é m u f u n k c í a v r o z p r a c o v á n í o t á z k y d i a l e k t i k y f u n k c í . A zde mohl sáhnout k jiným pramenům a mohl najít bezprostřední inspiraci již doma, v č e s k é a v a n t g a r d ě , jak jsme na to poukázali již v roce 1966:

"Zdá se nám..., že pro proměnu formalismu ve strukturalismus mají... přímo konstitutivní význam podněty jiné, podněty, které přeměnily zejména z f u n k c i o n á l n í a r - c h i t e k t u r y . Klíčový pojem funkce, bez něhož je strukturalismus nemyslitelný právě jako strukturalismus, pochází zřejmě odtud. A nejen to. Je možno vyslovit i domněnku, že pojetí vztahu praktických funkcí a estetická ve funkcionální architektuře je jistým předobrazem ústředního strukturalistického hlediska v pojmání estetická jako fenoménu rozplývajícího se ve funkcích mimoestetických. Vnucuje se vůbec domněnka, že krajní antiestetická a "protiumělecká" poloha, v níž byly formulovány avantgardní umělecké programy a která je základním symptomem avantgardního hnutí jako celku, umožnila strukturalismu, bytostně reagujícímu na moderní umění, dospět k jeho převratnému pojetí vztahu estetických a mimoestetických hodnot."

-Brecht, která přitahuje zcela přirozeně pozornost současné německé literární vědy/ a Šklovskij tak mimoděk i v pozdním období utvrzuje svůj profil programového estetika, i když program je nyní poněkud jiný, než byl v mládí. Je možno říci, že raný Šklovskij /zejména svou studií "Iskusstvo kak prijen"/ učinil nesrovnatelně větší krok k o b e c n é estetice než pozdní Šklovskij, domýšlející Šklovského raného.

Odtud základní odlišnost mezi Šklovským a Mukařovským, neboť zralý Mukařovský třicátých let domýšlí a rozvíjí podněty

To, co bylo v roce 1966 řečeno obecně, je tedy nyní třeba doložit konkrétně.

Zdá se nám, že cesta Mukařovského jako estetika začíná studií "Básnické dílo jako soubor hodnot" z roku 1932. Ve svém dřívějším badatelském úsilí se Mukařovský realizoval jako lingvista, poetolog, literární teoretik a literární historik. Zde, ve studii "Básnické dílo jako soubor hodnot", je patrně ostře tematizován problém vztahu estetických a mimoestetických fenoménů, ústřední problém Mukařovského estetiky.

Je charakteristické, že se Mukařovský na tuto studii odvolává ve třetí kapitole své jediné estetické monografie, která vyšla o čtyři roky později.¹⁰ Z odvolání však není patrné, jaký krok dál Mukařovský za ta čtyři léta udělal. Pro pochopení geneze Mukařovského estetické teorie je proto užitečné srovnat oba texty a oba stupně myšlení.

V roce 1932¹¹ je sice problém estetických a mimoestetických hodnot již hlavním tématem, Mukařovský vidí, že obojí druh hodnot spolu úzce souvisí, přesto však v pojetí vztahu převládá jistý paralelismus, autor je ještě spíš poetologem, který vidí význam mimoestetických hodnot, než estetikem z roku 1936,

avantgardy do obecně estetické polohy. Mukařovskému jako teoretikovi šlo od samého počátku vždy o obecné věci básnictví.

10/ Srovn. "Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty", knižně Praha 1936. Citujeme dle "Studií z estetiky", Praha 1966, str. 40: "Estetické hodnocení... posuzuje jev v celé jeho složitosti, neboť i všechny mimoestetické funkce a hodnoty přicházejí k platnosti jako složky estetické hodnoty /srv. náš článek Básnické dílo jako soubor hodnot. Jízdní řád literatury a poezie.../."

11/ Studie "Básnické dílo jako soubor hodnot" byla naposledy otištěna ve "Studiích z estetiky", str. 140 - 143.

který vidí totalitu obou afér. Pojem umělecká výstavba a díla, jehož zde Mukařovský užívá, je poplatný stanovisku poetologa či stanovisku formalistickému: "Mimoestetická funkce básnictví není vlastně problémem poetiky, nýbrž sociologie básnictví. To však neznamená vyloučení zřetele k funkci díla při rozboru jeho umělecké výstavby..."¹² Rozlišuje se zde mezi poetikou, která provádí strukturní rozbor výstavby básnického díla, a sociologií umění, která se zabývá mimoestetickými hodnotami a funkcemi. Je zde ještě cítit, že klíčové postavení má rozbor umělecké výstavby - který musí přihlížet i ke sféře pro rozbor umělecké výstavby druhé.

Pohlížíme-li na tuto studii jako na určité předznamenání vrcholového stadia Mukařovského myšlení z let bezprostředně následujících, jehož výchozí základnou je funkcionální konstruktivismus české avantgardy, pak je možno inspirační ovlivnění z tohoto zdroje tušit již při koncipování této studie. Jestliže ovšem soudíme, že nasání tohoto vlivu působí již na formulování problému v tomto textu, pak je to ovšem čistá hypotéza, pro kterou není konkrétního podkladu ve studii samé. Pouze přesvědčení, že k tak radikálnímu vyostření problému estetických a mimoestetických hodnot nedávají podnět ani protostrukturalistické téze Tyňanova a Jakobsona z roku 1927¹³, ani

12/ Srovn. tamtéž, str. 142. Daly by se uvést i další doklady z této studie.

13/ E-úvodně "Novyj LeF", 1927, č. 12, slovensky "Teória literatúry", Trnava 1941, str. 101 - 103.

Mukařovského semiologie sama, motivuje a ospravedlňuje snad tuto hypotézu.

Kniha "Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty" z roku 1936 představuje již kvalitativně jinou polohu. Estetický a sociologický rozměr uměleckého díla s p l ý v a j í v d i a l e k t i c k o u t o t a l i t u estetické výstavby a mimoestetického smyslu a dosahu uměleckého díla.

A rýsuje se již konkrétně i inspirace.

Mukařovský, který se stává estetikem, musí vykročit a vykračuje z jediného pole literatury do širších polí umění. A charakteristickým rysem způsobu, jímž různé sféry umění vstupují nyní do zorného pole estetika Mukařovského, je to, že p r v n í m í s t o v oné škále zaujímá najednou architektura.

Začátek knihy ve své úvodní kapitole o funkci nenechává pochyb o tom, že polaritu a proměnlivost estetických a mimoestetických fenoménů a problematiku funkčních vztahů může autor nejlépe demonstrovat na architektuře¹⁴, že tato problematika se stává pro estetika Mukařovského problém číslo 1 a že do postavení prvořadé sféry, kde lze tyto otázky zkoumat, se vyšvihuje architektura se svou klasickou polaritou funkcí: "Některá umění tvoří součást nepřetržité řady, v které se nacházejí také jevy mimoumělecké, ba mimoestetické. Jako příklad jsme uvedli architekturu; zcela podobné postavení má však i literatura. V architektuře s funkcí estetickou konkurují funkce praktické /např. ochrana před změnami povětrnosti atd./, v literatuře funkce sdělovací."¹⁵

14/ Srovn. "Studie z estetiky", str. 20.

15/ Srovn. l. c., str. 21.

Připodobnění literatury k architektuře je třeba brát s jistou rezervou - autorem studie je přece jen literární vědec, který teprve o rok později vystihne plně onu výjimečnost architektury pro teorii funkcionalismu, a tím i pro svůj funkcionální strukturalismus.

Ovšem o tomto inspiračním zdroji je třeba promluvit již na tomto místě. Na hlavního mluvčího české avantgardy a na hlavního teoretika konstruktivistického funkcionalismu Karla Teiga se sice Mukařovský v první kapitole své estetické monografie odvolává jen jednou, a to nikoliv ve věci zásadní¹⁶, ovšem lze důvodně předpokládat širší a hlubší znalost Teigových studií a knih k teorii konstruktivismu a funkcionalismu, které vyšly v letech dvacátých a na počátku let třicátých, kdy se Teige na problematiku konstruktivismu a funkcionalismu jako vůdčí český teoretik architektonické avantgardy vyloženě koncentroval.¹⁷

V čem tedy avantgardní konstruktivistický funkcionalismus předpracoval funkcionalistickou koncepci Mukařovského ze třicátých let?

16/ Srovn. l. c., str. 24.

17/ Nelze zde všechny tyto práce citovat, není ani možno se zde blíže zabývat Teigovým dílem s mimořádně závažnou "konstruktivistickou" etapou a komponentou tohoto díla. Je nutno zde snad jen zdůraznit, že dvojpólný program poetismu a konstruktivismu je specifickým českým příspěvkem mezinárodnímu avantgardnímu hnutí. A pokud jde o onen konstruktivistický pól, který nás zde speciálně zajímá, je zde nutno uvést alespoň to, že některé své studie k problematice a teorii konstruktivismu vydal Teige knižně již v roce 1927 /srovn. K. Teige, "Stavba a básně", Praha 1927/ a že na začátku třicátých let vydal několik monografií k problematice architektury a konstruktivismu /uvádíme zde alespoň knihu "Moderní architektura v Československu", Praha 1930, a knihu "Nejmenší byt", Praha 1932/. K Teigovu dílu srovn. třísvazkový "Výbor z díla", z něhož ovšem vyšly jen svazky dva: "Svět stavby a básně", Praha 1966, a "Zápasy o smysl moderní tvorby", Praha 1969 /editoři: J. Brabec, V. Effenberger, K. Chvatík, R. Kalivoda/. Zde je možno nalézt řadu materiálů, podrobných údajů i dílčích analýz editorů, z nichž je možno

Především konstruktivismus vyhrocuje problém funkcí, rozpracovává vlastní antropologickou polohu funkcionalismu; člověk je zde mírou věcí a tedy zdrojem všech funkcí. Funkčnost je i rozhodujícím kritériem v umění a pro umění. "Funkčnost umění /nikoliv nějaká forma, obsah, tendence, pověry německé inhaltsestetiky/ je prvním a nejdůležitějším kritériem. Nebudeme tedy již napříště plýtvati marně abstraktními slovy o formě a obsahu a jejich poměru: správně postavená otázka ptá se po funkci. Namísto dosavadního uměleckého formalismu - všecko umění bylo formalistické - konstruktivistická doba funkcionalismu. Nejde jí o formy, ale o skutečnosti maximální funkčnosti. A v tomto bodě rozcházíme se nadobro s tradičními estetikami a s takzvaným uměním. ... Moderní život... vytváří své produkty nikoliv podle předpisu teorií estetických a etických, ale na míru člověka. Proti všem slohovým a estetickým měřítkům staví konstruktivismus své lidské měřítko. ...Konstruktivistům je člověk mírou všech věcí. Architektura, města, stroje, sport, to vše je podle lidského měřítko. Člověk je mírou pro všechny krejčí. Je tedy i slohovým principem veškeré architektury, neboť nejsou-li naše obydlí podstatně další součástí našeho oděvu?"¹⁸

učinit si jistý obraz o Teigově přínosu k teorii konstruktivismu a funkcionalismu v české a mezinárodní avantgardě.

18/ Srovn. K. Teige "Konstruktivismus a likvidace umění", uveřejněno v roce 1925, naposledy v K. Teige "Výbor z díla I, Svět stavby a básně", Praha 1966, odkud citujeme ze str. 135. Proložení v textu provedl K. Teige.

Právě na tyto myšlenky mohl navázat - a jak ještě uvidíme i navázal - Mukařovský při koncipování obecně funkcionalistických předpokladů své obecné estetiky.

Tím, že vyčlenil architekturu z oblasti umění a postavil ji proti umění, vyhrotil konstruktivismus zároveň problém umění a neumění a problém krásy: "Mluvíme-li o estetice stroje, nutno upozorniti, že nehodláme kázati zbožnění stroje. ... Přenášeti strojové tvary, jejichž krása je v preciznosti a funkčnosti, zevně a dekorativně do obrazů či architektur, jak se dělo kdysi v jugendstilu a děje se dodnes, je činem felešného a neuvědomělého mašinistického romantismu a základní blud.

... my konstatujeme, že kdykoli v dostane se konkrétnímu úkolu a problému dokonalého, co neekonomičtějšího, co nejpresnějšího a nejúplnějšího naplnění a vyřešení, dospívá se bez všech vedlejších estetických zámyslů k nejčistší moderní kráse. Nelze říci, že tato krása začíná tam, kde končí dokonale naplněná účelnost; není tu prostě možné rozlišení mezi krásou a účelností tvaru. Nelze říci, že architektura začíná tam, kde končí konstrukce. Nelze to říci, protože v té chvíli, kdy dospíváme všestranné, účelné dokonalosti, dospíváme zároveň a automaticky ke kráse. "19

19/ Srovn. tamtéž, str. 139 a 140. Proložil K. Teige.

A ve studii "K teorii konstruktivismu"²⁰ precizuje Teige principy konstruktivisticko-funkcionalistické estetiky: "Namísto tradičních ideálů umělecké krásy klade konstruktivistická estetika jako požadavek maximální funkčnost, tedy princip věcné dokonalosti. Nezná krásné formy o sobě, nýbrž formy vztažné k určité funkci..., ví, že dokonale konstruovaná a maximálně fungující forma je krásná. Konstruktivismem přichází znovu k platnosti antické přesvědčení, že užitečné / = dokonalé/ jest krásné. ... Konstruktivismus chápe krásu jako epifenomén věcné a účelné dokonalosti, jenž vzbuzuje v nás pocity harmonie."²¹

20/ Uveřejněno v orgánu čl. architektů "Stavba", roč. VII, 1928. Studii zařadil pak Teige do závěru své monografie "Moderní architektura v Československu" z roku 1930. Citujeme dle K. Teige "Výbor z díla I, Svět stavby a básně", str. 365 a 366.

Je možno snad zde dodat, že tato zásadní studie byla v revui "Stavba" uveřejněna zhruba právě deset let předtím, co v tomto orgánu čl. architektů uveřejnil svou zásadní studii "K problému funkcí v architektuře" Jan Mukařovský.

21/ Hans Günther, který ve své práci "Struktur als Prozess" vyzvedl význam architektonického konstruktivismu pro genezi funkcionalismu Jana Mukařovského, postihl kriticky i vliv Teigova konceptu konstruktivismu a Teigova "harmonizačního" konceptu člověka z "poetistických" dvacátých let na formování Mukařovského uměnovědy.

Güntherova kritika onoho "harmonizačního" momentu v Mukařovského přístupu k umění /srovn. "Struktur als Prozess", str. 28 - 32/ oprávněně poukazuje na jeden z důležitých otevřených a dosud zcela naujasněných problémů v Mukařovského názorovém systému. Neboť je-li harmonizační tendence v konstruktivistické teorii teigovského typu **f u n k - č n í**, je naopak v o b e c n é estetické teorii, kterou vytvořil Mukařovský, **d i s f u n k č n í**. Umění - a zejména moderní umění - vyjadřuje skutečnost v její rozporné mnohotvárnosti a ve svých konkrétních přístupech směřuje i k p a r c i á l n í v y h r o c e n o s t i. Některé Mukařovského formulace znějí však téměř klasicistně a nejsou právy "disharmonickým a parciálním obsahům", které musí implikovat obecná teorie umění.

Toto dosti důležité problematické místo v Mukařovského uměnovědné koncepci zůstalo doposud zcela bez povšimnutí, Güntherův kritický postřeh - starý již deset let - ne-

"Forma o sobě, ani krásná, ani ošklivá, je lhostejná: do-
jímá naši senzibilitu a zajímá naši vitalitu jen tenkrát, je-li
sdružena s nějakou přesnou funkcí."²²

Srovnáme-li konstruktivistickou teorii s Mukařovského es-
tetikou v jejím vrcholovém projevu, který v této chvíli ze se-
be vydala, v 3. kapitole estetické monografie z roku 1936,
shledáváme, že jak konstruktivismus, tak Mukařovský dospívají
k anihilaci krásy. Jestliže v konstruktivismu je krása pohlcena
a anulována dokonalým provedením účelné konstrukce, pak Mu-
kařovskému "se estetická hodnota rozplyne v jednotlivé hodnoty
mimoestetické a není vlastně ničím jiným než úhrnným pojmenová-
ním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů".²³

Nicméně v tomto bodě zdánlivého splynutí nastává právě
i rozpojení, a Mukařovský vytváří zorný úhel pohledu na jevy
umění a sféru estetická, který je jeho nejvlastnějším teore-
tickým přínosem.

V rámci výkladu o této otázce je však třeba pojednat o
studii, ve které Mukařovský již zcela nepokrytě a otevřeně od-
halil "konstruktivisticko-funkcionalistické ledví" své estetic-
ké teorie a vytvořil si zároveň odrazovou základnu pro své es-
teticke-filozofické usilování období válečného.

našel odezvu.

Ačkoliv smyslem našeho výkladu není řešit tuto záleži-
tost a jde nám zde o všeobecné ujasnění geneze Mukařovského
chápání estetické funkce, upozorňujeme zde na tuto otázku,
protože jde o zásadní problém, který není vázán
na nějaký místní či časový kontext, ale je naopak zcela
obecným problémem obecné teorie
umění. A je také jedním z pozoruhodných aspektů vztah-
u konstruktivismu jakožto konkrétního avant-
gardního programového postoje k názorovému systému Jana Mu-
kařovského jakožto k obecné estetické a uměnovědné
koncepti.

22/ Srovn. l. c. (pozn. 20), str. 365 - 366, 367.

Jde o již zmíněnou studii "K problémům funkcí v architektuře", která vznikla a byla zveřejněna rok po vydání Mukařovského estetické monografie.²⁴

Tato studie, jejíž název mýlí i nemýlí, má zásadní význam pro vyvrácení estetické teorie Mukařovského a jeho koncepce funkcionalismu, přičemž vůbec není náhodou, že příslušné formulace, dalekosáhle přesahující rámec architektury, byly napsány právě ve studii vztahující se k architektuře a její teorii.

Především v úvodu studie formuluje Mukařovský svou funkcionalistickou koncepci způsobem, který již později nebyl překonán, a dospívá přitom k položení problému, který se stane klíčovým problémem jeho esteticko-filozofického hledání: k problému obecného antropologického ustrojení člověka. Již o rok dříve ve své knize ve studii o normě na tento problém narazil a spokojil se tehdy ještě jen s elementárními fyzickými životními předpoklady, s krevním oběhem a dýcháním.²⁵ Nyní už se odvažuje mnohem dále a přímo již předjímá svou typologii funkcí z dob války, svůj nejfilozofičtější text vůbec, ve kterém se odvážil o konkrétní řešení problému a překonal svou skepsi k takovému počínu: "Dospěli jsme tedy ke stanovisku, z kterého se nám funkce jeví jako historicky proměnlivá struktura sil, řídících celkový postoj člověka vůči skutečnosti. Jsme zde již daleko od jedinečného vztahu mezi konkrétními věcmi a konkrétním cílem; nutno však

23/ Brown. "Studie z estetiky", str. 51.

24/ Brown. časopis "Stavba" roč. XIX, 1937 - 38, str. 5 - 12.
Brown. k tomu i pozn. č. 20.

25/ Brown. "Studie z estetiky", str. 23.

postoupit ještě k další generalizaci: netoliko jednotlivé lidské akty, ale i jednotlivé detailní funkce, jež tyto akty bezprostředně řídí, mohou být redukovány na několik nejzákladnějších směrnic, funkcí primárních, kotvících v samém antropologickém ustrojení člověka. Můžeme předpokládat, že ať jakkoliv proměnlivé jsou postoje, které člověk v nejrůznějších dobách, na nejrůznějších místech a za nejrůznějších sociálních předpokladů ke skutečnosti zaujímá, něco je jim všem společné: ve způsobu, kterým člověk na skutečnost činně reaguje a přetváří ji jako odpůrce i pomocníka v svém zápasu o existenci, uplatňuje se - třebaže v podobách bez ustání se proměňujících - několik základních směrnic, daných faktem, že psychofyzické ustrojení člověka je v nejhrubším obryse konstantní. "26

Z dalšího výkladu, který přechází již k problémům teorie architektury, se stává zřejmým, za co vděčí funkcionalistická teorie i obecná estetika na funkcionálním myšlení založená

26/ Srovn. "Studie z estetiky", kde byla tato úvaha Mukařovského naposledy přetištěna, str. 197, proložil. R. K.

Z citované pasáže je patrné, že k problému typologie funkcí, který Mukařovský řeší o čtyři léta později ve studii "Místo estetické funkce mezi ostatními" a který je především problémem obecné teorie člověka a problémem filozofickým, nebyl Mukařovský přiveden fenomenologií, nýbrž svým funkcionalistickým myšlením třicátých let. To je velice důležité vědět. Mukařovský, filozof "proti své vůli", byl dotlačen na filozofické pole kladením a řešením problémů nefilozofických - typický to případ konkrétního vědce, který je nucen a odvažuje se řešit obecné problémy své vědní disciplíny a který nemá hlubší filozofické zázemí. V případě Mukařovského k tomu přistupuje i ta okolnost, že Mukařovský nepracuje ani s Freudem či s jinou obecnou teorií člověka, že postrádá i marxistickou filozofickou antro-

právě a jedině architektuře: "Architektura je typický příklad produkce mnohofunkční, právem chápou moderní teoretikové architektury budovu jako soubor životních procesů, jejichž je dějištěm... Architektura organizuje prostor, který člověka obklopuje, jako celek..., architektura se vztahuje k člověku celému, k úhrnu jeho potřeb fyzických i duševních."²⁷ A pregnantně je vyjádřena koncepce **t o t á l n í h o f u n k - c i o n a l i s m u**, jak si dovoluujeme označit teoretický postoj Mukařovského, vyvozený z architektonického konstruktivismu v těchto větách: "Rozbor funkcí v architektuře nás tedy dovedl k závěrům, že architektura se vždy, ve všech svých podobách, dovolává **č l o v ě k a c e l é h o**, všech složek jeho existence, počínaje obecnou a společnou antropologickou základnou a konče individuem determinovaným jak společensky, tak i svou vlastní jedinečností; ... Není tu funkční jednoznačnosti..."²⁸

pologii, která neexistuje a kterou mu ani Teige, ani jeho marxističtí kritici Kalandra a Konrad nemohou nabídnout. Neboť Mukařovský byl vždy nejen instinktivně, ale i uvědoměle noetickým materialistou.

Z této situace pak plyne Mukařovského hledání, tápání a labilita při koncipování jeho typologie funkcí, jeho koncepce totálního funkcionalismu, kterou za války načrtl svou studií "Místo estetické funkce mezi ostatními", z roku 1942, která je však zároveň logickým vyústěním jeho funkcionálního myšlení druhé poloviny třicátých let.

K problematice typologie funkcí a k obecnému problému totálního funkcionalismu, který Mukařovský svou válečnou studií nastolil, srovnej mou studii "Zur Typologie der Funktionen...".

27/ Srovn. "Studie z estetiky", str. 198.

Specifickou povahu Mukařovského funkcionalismu, **pojatého a zaměřeného výlučně a n t r o p o l o g i c k o - s o c i á l - n ě**, vyzvedl již H. Günther ve své práci "Struktur als Prozess", str. 12, ad., str. 32.

28/ Srovn. l. c., 199, Proložil R. K.

K citovaným vývodům Mukařovského je vhodné a užitečné připomenout Teigovy formulace z jeho monografie "Nejmenší byt":

I pokud jde o esteticko a obecnou teorii umění, má tato stať význam zcela zásadní. Je precízně a naprosto jasně řečeno, že "funkce estetická však, ať se projeví kdykoli a kdekoli, čím silnější bude, tím více bude činit účelem věc samu, to znamená bránit jejímu praktickému užití... Estetická funkce, jakožto dialektické popření funkčnosti vůbec, tvoří protiklad ke každé funkci jednotlivě i ke každému souboru jednotlivých funkcí."²⁹

A v závěru studie pak nacházíme formulaci, kterou lze charakterizovat i jako úplné přiznání barvy jejího autora: "Teorie funkcionalismu vyslovila názor, že estetická funkce je důsledkem nerušeného působení a dokonalé koordinace funkcí ostatních. Průbojná stránka této téze byla ta, že nazírá na umělecké dílo jako na souhrn mimoestetických funkcí a příslušných k nim hodnot; toto axióma platí i pro umění jiná a pro estetickou funkci vůbec, kdekoli se vyskytuje."³⁰

"Architektonický obsah je organizace procesů životních, individuálních i kolektivních, nebo procesů výrobních /továrna/, jež se dějí v určité budově, a organizace psychických procesů člověka, pokud ovšem na ně může mít architektura budovy vliv; obsahem bytu je biologická, sociální a kulturní potřeba člověka, psychická a tělesná hygiena; posléze: životní tonus člověka" /proložil R. K./.

29/ Srovn. "Studie z estetiky", str. 200. Proložil R. K.

30/ Srovn. l. c., str. 203. Proložil R. K.

Avšak právě v tomto bodě provádí Mukařovského myšlení onen již zmíněný obrat, který je možno označit jako geniální.

Zatím co konstruktivistická teorie s onou typickou jednostranností a krajností avantgardního myšlení dospěla nejen k oprávněnému vyloučení architektury z oblasti umění, ale i k proklamativní negaci umění vůbec, je schopen Mukařovský logiku funkcionalismu objektivně obchatit o další funkční dimenzi: estetické jako negace funkčnosti /i to je konstruktivistické!!/- nabývá samo funkce - a to funkce vlastně téměř nedozírné: je schopno tematizovat všechno to, co člověk ve své praxi bezprostředně provádí a čím žije - a ještě navíc: touto estetickou tematizací je schopno téměř neomezeně rozmnožovat a znásobovat životní obrazy, které v reálné životní praxi jsou svázány a omezeny právě touto reálnou životní praxí. V tom je obrovský praktický význam a dosah fiktivních uměleckých hodnot, o nichž Mukařovský pojednal ve 3. kapitole své estetické monografie³¹: jím propůjčil rozměry konstruktivistické axiologie a konstruktivisticky tak zničil konstruktivistické zničení umění.

Mukařovský totiž odmítá chápat krásu jako dekorum a jako metafyzickou entitu, jako formu bez účelu; v tom je stejně nekompromisní jako konstruktivismus, domýšlí však konstruktivistickou stupnici krásy a nekrásy pochopením role estetická

31/ Srovn. "Studie z estetiky", str. 45 - 46.

jako prostředku, který izolací oživuje a umocňuje svět lidských účelů, lidských hodnot a lidského snažení.

Jesliže avantgarda provedla frontální útok na umění ve jménu života, pak Mukařovský využil tohoto útoku k tomu, aby prokázal elementární smysl umění v životě a pro život.

A jestliže ruský formalismus odkryl hlavní mechanismus estetického principu, ukázal Mukařovský, jak tento mechanismus reálně funguje, tj. objasnil v základních rysech jeho funkci v komplexu životních procesů společenského člověka.

Dialektickou polaritu a totalitu umělecké výstavby a mimoestetického, mimouměleckého smyslu a dopadu uměleckého díla se Mukařovskému nepodařilo detailněji a systematictěji popsat a vyložit.

Proto existují stále základní nejasnosti ve výkladu díla Mukařovského, způsobené ovšem i nepříznivými vnějšími okolnostmi; chybí i delší a zřetelná tradice konkrétní uměnovědné práce v duchu zásad strukturálního funkcionalismu. V tomto smyslu je estetický strukturalismus jako směr a jako badatelský program stále ještě ve stavu zrodu. Poetologie Mukařovského zatím nesrostla s jeho estetikou.

Dnes je již Mukařovského dílo rozšířeno v celém kulturním světě. Podobnou průbojnou sílu nenabyl ještě žádný výtvor novodobé české vědy.

DENÍK JAKO ROMÁN

Nad Sekyrou poznamenal Ivan Klíma, že "literatura, to je pro Vaculíka svět viděný mýma očima, můj příběh, mé zážitky, mé pocity - zatím nic víc". To nic víc musíme ovšem dnes číst trochu jinak, zdá se, že to bude všechno a navždy. Klíma tehdy postřehl, že toto vidění platí i pro prvotinu Rušný dům. Pod literární konvencí a úpornou snahou uvést do soulaďu skutečnost s autorovým projektem je v Rušném domě skryt tůž vypravěč, s nímž se později setkáme v Sekyře. Tam se přestal skrývat za někoho jiného, hrál svou roli v širším příběhu, který spínal život generací.

V Morčatech se Ludvík Vaculík překvapivě obsadil do nezvyklé role bankovního úředníka. Poprvé tu hrdina příběhu vystupuje jako někdo jiný, kým autor nikdy nebyl. V Rušném domě měl jenom jiné jméno, životní příběh i povolání patřily autorovi. Přesto se Vaculík v Morčatech odchýlil od principu, který si vypracoval v Sekyře, jen zdánlivě. Určitá stylizace vypravěče v Morčatech jde na vrub příběhu, základní vlastnosti si vypravěč ponechává, s vědomím ovšem, že "jen nepatrně jsem se každý den odchýlil a jsem celý život jinde", a zejména s důsledky tohoto poznání. Ani po Morčatech není třeba korigovat starou Klímovou charakteristiku.

Už po Sekyře Vaculík napsal, že si je vědom úskalí otevřené výpovědi, autor je v ní ztotožněn s hrdinou a do jeho života vstupují lidé, které tam nezval: "Věděl jsem od prvního momentu, že zkažení psychoanalytikové mohou z mého textu přečíst o mně věci, jež nemám v úmyslu zrovna jim svěřovat, ale

nešlo to kroutit a schválně maskovat."

Poslední Vaculíkova kniha *Český snář /sny roku 1979/* je ještě nezastřenější než *Sekyra*. Autor se nejen neskrývá za někoho jiného, ani se neukrývá mezi postavy románového děje, které mohou být konec konců pouhou románovou fikcí, třeba vypadají, jako kdyby byly z jiného života, ale odhodlává se k nejtěžšímu gestu: osou knihy činí nezastřeně sebe, svůj život, a do něho teprve dává vstupovat všemu ostatnímu - lidem, věcem, myšlenkám.

Český snář odráží situaci, kdy autor nemyslí v první řadě na to, jak napsat román, co a jak jím vyjádřit, ale myslí na cosi mnohem základnějšího: Jak dnes žít svůj život. Sám to v úvaze o fejetonech a deníkovém záznamu formuluje až provokativně: "Tam /rozuměj ve fejetonech/ myslím na čtenáře, tedy na sebe. Čtenář mých fejetonů, bude-li náhodou číst tyto zápisy, může být znechucen: tak který obraz platí a jaký jsem? Jsem jeden." Pochybnosti, které se ho začaly zmocňovat při redakci textu, zahání otázkou: "Je mi bližší příští čtenářova četba, nebo můj minulý život?"

Velmi nápadně je Vaculík básníkem jazyka, v celém dosavadním díle velice myslel na jazyk, styl a formu. Po *Rušném domě*, který respektuje tradiční požadavky na výstavbu románového příběhu, je příběh *Sekyry* veden mnohem složitěji, rafinovaněji a jeho smysl je zaklet do osobitého jazyka. Už v úvodu je záměrně vytvořeno napětí mezi rámcovým příběhem, který je až anekdotický /román je začat a zakončen jako vyprávění o návštěvě mladšího bratra na Moravě, a závěrečná věta románu "Příště navštívím bratra, který je na Slovensku" anekdotičnost jen podtrhuje/, a mezi tragickou výpovědí o tom, jak člověk, chtě-

je osvobodit sebe i jiné, pracuje na ještě větším zotročení.

Největší formové úsilí je v Sekyře věnováno jednak práci s epickým časem, jehož prolínání a náhlé přeskoky dopředu i dozadu zasahují až do jednotlivých vět, jednak jazykovému stylu. S jednotlivými vrstvami jazykového stylu nakládá autor podobně jako s epickým časem, prolíná je násilnicky i v nejmenších celcích, v jednotlivých promluvách. Originalita Vaculíkova básnického jazyka nespočívá především v estetickém ovzvláštění, ale v promyšlené hře významů.

Morčata znamenají oproštění kompoziční i jazykové, nápadné a ostentativní: autor předstírá, jako by psal knížku pro děti. Je to ovšem fígl. Máme dobře v paměti obdobný kompoziční trik v Sekyře: návštěva bratra jako motivace a základní prvek vnější kompozice knihy. V Sekyře není tohoto parodického způsobu využito ve vnitřní výstavbě románu. Zato v Morčatech Vaculík využívá parodických postupů důsledně, parodie zasahuje až do syntaxe a slovníku. Tím větší je pak napětí mezi oproštěnou formou s rafinovanými primitivismy a fatálností poselství.

Kritika si všimla, že dvě kapitoly se v Sekyře vymykají z jazykového stylu knihy, jsou to ty, v nichž Vaculík umisťuje vyprávění do Prahy. Autor tehdy na výtky odpověděl: "Je to věc odstupu. Od dětství odstup mám, od Prahy a svého nynějšího způsobu života ne. Nejraději bych byl vypustil ty pražské události. Jenže to je vlastní život vypravěčův, s nímž chodí po rodném kraji a z něhož také díl viny dává otcí. Takže to tam být muselo, nějak. Jenže jakmile mluvíš o Praze a o novinách, musíš užít slova porada, plenárka - a cítíš úplně sám na jazyku, jak se ti jazyk znechutil. Je v tom však předsudek a

alergie. Opravdová schopnost by i toto překonala. V mém případě nástraha je už v tom, že ten nechutný pražský svět stojí proti krásnému, barvitému světu dětství a venkova. A pak: na poli a v lese se dějí věci a nemusí při tom padnout věta. V našem prostředí se však méně skutečně děje a více mluví."

Ve slovech opravdová schopnost by to překonala je program, který Vaculík od Sekyry nepřetržitě uskutečňuje.

Morčata se odehrávají výhradně tam, kde ony dvě pražské kapitoly, které by byl Vaculík ještě před několika lety ze Sekyry nejraději vypustil. Tady, v proměně prostředí, myslím, je i příčina radikální proměny jazyka a v proměně jazyka je pak hlavní jinakost Morčat.

V Morčatech nezní onen zvláštní a barevný jazyk jako v Sekyře, protože Morčata se dějí v "nechutném pražském světě", a ne ve krásném venkovském světě dětství. Oproštěný jazyk a styl - na místech, kde se vypravěč obrací ke čtenáři, zjednodušený až k parodii primitivní didaktičnosti učebnic - je právě onen fígl, kterým začal Vaculík ryze jazykovými prostředky zdolávat úskalí "vlastního života vypravěče".

Další fází zmáhání "vlastního života vypravěče" jsou fejetony. Jazykově jsou ovšem mnohotvárnější než Morčata. Mají sice stále téhož vypravěče, ale řadu různých prostředí. Protože pro Vaculíka je základem tvorby bohatě individualizovaný jazyk, proměňuje se jazyk fejetonů i podle prostředí, témat, figur, aniž se přitom ztrácí osobitá autorova syntax. Aby však fejetony vyjádřily kromě autorova postavení ve světě, jeho názorů na věci, kromě příhod hlouběji i jeho vnitřní svět, jsou tématem příliš vázané na svět vnější, příliš samostatně komponované, uzavřené, a kromě toho jsou navzájem příliš izo-

lované. Dokonce tím izolovanější, čím větší formální i jazykovou péči jim autor věnuje. Každý Vaculíkův fejeton je uzavřený celek, vnitřně komponovaný až k závěrečné pointě. Myslí v něm především na čtenáře, na účín, jak píše v Českém snáři. Soustředěnost k tématu a formální uzavřenost jednotlivých fejetonů stojí trochu v cestě vyjádření spisovatelova vnitřního světa jako dění, světa jako nepřetržitého trvání. Na to je fejeton forma přece jenom malá. Nehledě k tomu, že formální uzavřenost fejetonů zvětšuje jejich izolovaná existence. Jsou jako jednotlivosti psány i čteny. Dokud je jejich autor neshromáždí do komponovaného celku.

V Českém snáři opustil Vaculík tradiční románovou formu docela a zvolil pro svůj "snímek roku" deníkový záznam. Mohlo by se tu namítnout, že román ve formě deníku, podobně jako román v dopisech jsou formy už dávno tradiční. Ovšem deníková podoba Českého snáře není především literární forma, deníkový záznam, z něhož je vystavěn nový Vaculíkův román, je zápis autentický. Zmiňuji-li se v úvaze o Českém snáři o autentičnosti, chci připomenout, že autentičnost literárního díla není nikdy čistá, literární dílo sebeautentičtější má vždy různou míru stylizace jak ve výběru látky, tak v jejím podání. Už samo vyjádření jazykem je gestem stylizace.

Nefiktivní deníkový záznam jako literární tvar, určený k zveřejnění, je tradice nepříliš stará. Česká literatura má před Ludvíkem Vaculíkem rozsáhlé dílo Jakuba Demla, dosud nepublikované deníky Jana Hanče a zejména deníkové cykly Jiřího Koláře. Jméno tohoto českého básníka je uvedeno v dedikaci Českého snáře, a nejde jen o běžné připsání.

V rukopisném deníku Přestupný rok formuloval Jiří Kolář

své pojetí deníku, a v úvaze nad Vaculíkovým Českým snářem je na místě je uvést. "Deník je podmíněn nespokojeností s veřejným traktováním skutečnosti, kterou mohu nejen číst v knihách, novinách, slyšet v rádiu, vidět v biografu, sledovat v televizi, zaslechnout v klubech, kavárnách, na ulicích nebo shromážděních, ale nespokojeností se vším, z čeho by si mohl kdokoli jakýmkoli způsobem přivlastnit právo na vyslovení odpovědi na otázku Co jsem žil a jak jsem žil?"

Deník nesmí být vytrhávání a prezentování toho, co se domnívám, že je pro určitý čas podstatné, co se mně podařilo zvládnout, ale musí být přiznáním ke všemu, co pro mě život znamenal a co jsem schopen z něho vyrvat.

Rok deníku je rokem zápasu proti tomu nejdivočejšímu, co existuje, proti skutečnosti, a zároveň rokem boje o to nejdivočejší a nejfantastičtější, co existuje, o skutečnost."

Tyto Kolářovy formulace pocházejí z padesátých let a jsou ukryté v básnickových rukopisech-denících. Vaculíkův deníkový Český snář je podivuhodně totožný s etikou básnického gesta Jiřího Koláře.

Hlavním rysem tohoto gesta je antiiluzivnost, antiliterárnost, gesto je namířené proti poetizaci skutečnosti, proti tomu, aby tvárné záměry a ideové projekty předcházely životní látce. S tím souvisí Kolářův požadavek závaznosti chronologie zápisu: "Spravedlivou básnickou formu činí z deníku jedině nemožnost odkladu zápisu." Na Českém snáři se znovu prokazuje, že chronologie je nejroostší, ale zároveň výsostný kompoziční princip: život se děje v čase, den po dni, rok po roce.

Tvorba deníku je zápasem o přisvojení vlastního života, ne pouhou snahou o jeho zobrazení. Už vůbec nejde Kolářovi o využití formálních možností, které skýtá deníkový zápis.

Český snář má ve svém východisku neiluzivnost, sled záznamů jako výpověď o sledu prožívaných dnů. Stojí na stejných zásadách, které před léty formuloval Jiří Kolář.

První věcí, která spojuje Vaculíka s Kolářem, je etika práce. Chce-li autor zaznamenat, "co jsem žil a jak jsem žil", musil nejprve najít sílu k tomu, aby dílo bylo "přiznáním ke všemu, co pro mne život znamenal a co jsem byl schopen z něho vyrvat". A z téže etiky věci vyplývá i požadavek neredukovat zápisy jenom na to, "co se mně podařilo zvládnout". Deníkový záznam není fabulace příběhů, třeba byly reálné, je otevřený v tom smyslu, že každý záznam je určitou možností dalšího děje, a ne každý pak děj skutečně rozvíjí. Text nesmí být dramatinizován tvárnými prostředky, dramatičnost textu nespočívá na zákonech dramatické stavby, nýbrž v tom, že dílo staví čtenáře před tvůrce, který neukazuje, jak životní látku zmohl, ale jak ji zmáhá, a ne vždy s úspěchem.

Zde se dostáváme k druhé věci, k tvaru díla uskutečňovaného bez předběžného literárního projektu. Kniha, která vzniká jako spisovatelův deník, má jinou, autentičtější osnovu, odvozenou z charakteru autorovy osobnosti, z jejího jednání. Proto se texty Kolářovy od textů Vaculíkových výrazně liší, třebaže se ve východiscích shodují. Rozdílná povaha tvůrčí osobnosti, rozdílná poetika klade důraz na jiné věci. Deníková reflexe Jiřího Koláře míří k objektivaci jednak záznamem událostí, příhod, útržků cizích osudů, snů, hovorů více než vlastních intimních zážitků, a v nich pak především takových, které souvisejí přímo s básníkovou tvorbou, jednak nepřetržitým úsilím zobecnit a zformulovat svou tvůrčí zkušenost. Subjektivností výpovědi, v níž objektivní děje jsou tlumočeny přes

filtr básnickovy intimacy, má Ludvík Vaculík blíže k Jakubu Demlovi než ke Kolářovi. Od Koláře se také liší tím, že síla jeho prozatérského naturelu proměňuje deníkový zápis ve svéráznou, nefiktivní síce, ale přece jen tvorbu románového charakteru.

V našem případě osnovu vyjevuje autor v deníkovém textu před čtenářem tak, jak den za dnem reflektuje svůj život, myšlení, snění, jednání, setkávání. Je to jiné tajemství, než ono, které před čtenářem vyjasňuje vědoucí autor, takové, které stojí i před básníkem.

Jiří Kolář v citované úvaze vylučuje z deníku uskutečňování určitých projektů, dokonce od deníku neočekává, že mu "ukáže nějakou cestu, není to cílem deníku, to by byl poetický akt, deník je cesta sama, přesně omezená časem a hluboce podmíněná nepředvídatelností".

V zápisu z 11. června v Českém snáři čteme: "Ale jaká je tato knížka? Když jsem začal, v lednu, nevěděl jsem, co se stane jejím hlavním tématem, neznal jsem všechny její příští postavy a neměl jsem žádný úmysl. Tak když teď mě hlavní téma přišlo žrát a postavy se dostavily, mám je zapírat nebo přiodívat? Víím já, co kdo udělá a k čemu to bude dobré?" To není bonmot romanopisce, který se svěruje, jaké má s hrdinou trápení, že neví, co mu zítra udělá.

Je ovšem něco jiného privátní spisovatelův deník a deník, který píše autor, rozhodnutý jej bez větších zásahů učinit knihou. První případ nepřináší velké problémy, autor nemá starost s konsistencí zápisů, ani s konečným tvarem. Deník není nikdy uzavřen, a pokud je některý zápis poslední, pak je to z příčin, které nevyplývají z textu, nýbrž z vnějších okolnos-

tí. Náš případ je však jiný, Český snář měl předem dané časové rozpětí, zhruba ohraničené kalendářním rokem, a zároveň tu od počátku stál záměr dovést deník do knižní podoby.

Každá kniha, třeba vznikla z deníku, musí mít vnitřní stavbu, která ji drží pohromadě. Vaculík začal psát deník, ne privátní deník, ani ne literární deník, ale deník jako svědectví o roce svého života. Denní zápisy se mu v průběhu týdne začaly proměňovat v román, aniž porušil zásady autenticity, aniž do textu s výjimkou eliminace určitých věcí podstatněji zasahoval, veden představou budoucí kompozice celého díla.

U deníku koncipovaného jako autentický text je přirozeně zesílená vazba mezi autorem a textem. Na Vaculíkově knize je zřetelné postupné zesilování i vztahu opačného - textu a autora. Tento vztah spočívá zajisté v tom, že text je přímou, časově bezprostřední reflexí, ale myslím je i v tom, že Vaculík psal zápisy se záměrem napsat knihu. Texty totiž v průběhu knihy přestávají být jenom bezprostřední, ale přece jenom následnou reflexí, pronikají do života, stávají se jeho součástí. Vznikající kniha vstoupila do života svého autora a začala se v něm uplatňovat rostoucí měrou - dokonce víc, než některé z klíčových postav. Je v něm všudypřítomná, je v pozadí všeho dění. Nesnižujme její existenci na to, že by snad působila především na stylizaci autorova života a jeho postojů pro potřeby románů, její funkce je mnohem podstatnější, spoluvytvářela rok básníkovy života, byla usazena v jeho smyslech, číhala v jeho vědomí v každém okamžiku.

Jak by do života svého tvůrce nezasahoval Český snář, když je s ním tak svázán! A je potom tak podivné, že zatímco spisovatel píše knihu, táž kniha píše spisovatelův osud?

Ludvík Vaculík se v Českém snáři nejméně na dvou místech

zmiňuje o tom, že si ve svém psaní předvídá osud, a není to v jeho díle něco nového, co by přinesla až poslední kniha. Když se probíral deníky z mládí, uvědomil si: "Všecko se splnilo, došlo na má nejhorší tušení, zatímco mé hojivé naděje neměly v ničem pravdu. Nejenom úspěchy, ale i všechny mé nezmary, poklesky i pády jsem si jakoby přede-psal do partitury a potom je odehrával." Jinde lakonicky uzavírá zápis: "... já si svůj osud dopředu asi píšu."

Může být osudovější sepětí tvorby a života, než jak je cítí Vaculík?

Nad zápisy z Českého snáře se vybavuje věta ze Sekyry: "Já jsem někdo, kdo si za sebe nakladl pastí a želez, aby se bál a nemohl zpátky." Zbývá mu jen cesta dál, pokračovat v upřímné výpovědi, neustat v reflexi, i když obojí je bolestné, oč upřímnější, o to bolestnější. Nechce-li porušit autentičnost zápisů, autor musí kromě odpovědnosti za sebe přebírat i díl odpovědnosti za všechny, kdo jsou součástí jeho života a kdo vstupují do básníkovy díla. Když pak zjistí, že skutečné postavy si nepřejí, aby s nimi jednal jako se sebou, a nechtějí, aby se o nich psalo, chce je respektovat, ale zároveň brání svůj román: "Já se bez takovýchto záznamů nemůžu obejít... Nevím, jak by se jinak dal pořídit skutečný obraz doby, žádná příznivější situace nemusí už přijít." A když vidí, že jejich obrana před zveřejněním je malicherná, nedaruje jim to: zaznamená poctivě scénu s výtkami a projevy nesouhlasu, prohlásí, že starý zápis škrtá. Původní text, který v knize zůstal, je aktualizován, je bohatší o nový rozměr.

Všimněte si, důraz je položen na slova skutečný obraz dnešní doby.

Deník zachází s živým organismem a zraňovaná místa bolí.

Oč snadněji by se psalo a příjemněji pak četlo o událostech, které už přebolely, si Vaculík uvědomuje, když po sobě čte předchozí zápisy: "Jistě bych měl napsat o některých starších událostech co nejvíce, dokud si vůbec něco pamatuju. Je mi to ale protivné. Když vám lupne v kotníku a ten pak při chůzi bolí, najdete si způsob chůze, při němž se bolestivá poloha obejde, a někdy ani nemusíte kulhat. Za čas, až se bolest ztratí, začne vám noha sama šlapat normálně, ani nevíte odkdy. Když omylem nebo zkusmo šlápnu do některých událostí svého života, cítím, že to ještě furt bolí. Tak toho nechávám, a pěkně zapomínám. Jednou se k nim možná rád vrátím a nebude mi dělat potíže pěkně si je znovu vymyslet. To pak jsou pravé memoáry." Jenomže Český snář nechce být svědectvím, svědectví tvoří jenom jednu rovinu díla, tou druhou, základní, je "cesta sama", řečeno slovy Jiřího Koláře.

Dosti o deníku, řekli jsme přece už dřív, že se Vaculíkovy jednotlivé zápisy začaly záhy skládat v celek, a tím celkem je svérázný román.

Český snář se liší od předchozích Vaculíkových románů záměrem, tvarem i jazykovým stylem, a přece s nimi úzce souvisí. Skoro by se dalo říci, že tento jeho čtvrtý román pomáhá tři předchozí lépe přečíst. Platí to ovšem i obráceně: Český snář je s dosavadními knihami pevně svázán, jeho výklad nelze provést bez nich. Na některých místech najdeme přímé odkazy zejména k Morčatům. Hrdina, který je středem všech čtyř knih, je týž, a přece ve směru k poslední prochází zřetelným vývojem. Na počátku stojí hrdina rozhodnutý uskutečnit svůj ideální společenský projekt. Po nezdarech sice v zápase pokračuje, ale provází jej bolestná reflexe, která konfrontuje jeho zkušenost

se zkušeností otcovou. Třetí zastavení v Morčatech je v této linii pojato jako tragické podobenství o lidské aktivitě.

Na jedné straně stojí princip pasivity, morče, bezpečné jen ve vymezeném a omezeném prostoru, pro něž už jen otevření klece představuje ohrožení. Otevření klece je cestou do svobody, otevřením možností, výzvou k aktivitě, a tedy i odpovědnosti. Morče na každou změnu prostředí reaguje maximální pasivitou, ochromením, strnutím a při nejbližší příležitosti utíká zpátky do klece. Na druhé straně je princip lidské aktivity. Konfrontace obou principů není jen symbolická. Morčata jsou reálná, jejich chování je reálné. Rodina je v každém svém členu a ve vzájemných vztazích reálná. Realita vyšších společenských struktur má však jinou povahu, je groteskní, často nepochopitelná. Hrdinovy úvahy o hrozící krizi a jeho výpočty záhadného oběhu oběživa - projev aktivity, jímž vypravěč přesahuje vlastní existenci a překračuje své společenské kompetence - jsou provázeny pozorováním skutečných morčat a pokusy, jimiž se vypravěč snaží vyburcovat je k aktivitě. V pozadí je otázka po chování člověka v ohrožení: jak on bude zápasit o život? Obojí je nazíráno jako odhalování tajemství: chování morčat stejně jako povaha soukromé i společenské vypravěčovy existence.

Život hrdiny románu je ohrožen od okamžiku, kdy ho začalo přitahovat tajemství třinácté komnaty. Když se rozhodl, že do ní vstoupí, šel na smrt.

Vnější nerománová podoba Českého snáře znesnadňuje na první pohled postřehnout, jak jsou si poslední dva Vaculíkovy romány blízké. Morčata mají sice proti Českému snáři románový příběh, jehož tajemství míří do symbolického závěru, ale obě

knihy mají společný tvárný princip. Tímto principem je pozorování.

"Ležím na zemi u morčete a pozoruju. Dlouhým pozorováním se dostávám do rozpoložení, které jsem kdysi prožíval, ale zapomněl na ně. Kdy jsem naposled pozoroval? Někdy za mala na poli. Pozorování jako stav ducha." O několik řádek dále pojem pozorování zpřesňuje: "Je to způsob existence." A ještě dál: "Pozorování, jež mám na mysli, je takový stav těla, který neruší rozpoložení ducha, jenž je. Ten duch je zaujat, ale nikoli napjat očekáváním. Není potěšen ani zhnusen, protože nesoudí. Pozorování je spojeno se sebezapomněním. Je to tedy něco, čeho je mezi tvory schopen jedině člověk, ale zároveň vyžaduje, aby se vzdal lidského interusu na pozorovaném ději."

Samozřejmě, že se Vaculíkuv vypravěč nevzdává lidského interusu na pozorovaných dějích, nemůže se vzdát účasti na vlastním životě. To jen zvyšuje napětí mezi zvoleným stanoviskem, z něhož se dívá na svět i na sebe, a jeho nezrušitelnou lidskou angažovaností.

V Sekyře dospěl k poznání, jež je jen zdánlivě paradoxní: ten, kdo fakta vytváří, o jejich skutečné podstatě příliš neuvažuje, "nedozrál k jejich poznání. Vyzařuje svými činy ven, necítí žádné vnitřní bolesti a nemá smyslu obracet je k nim." Toto poznání mění povahu vypravěčovy aktivity, vytváří odstup, nutný k pozorování a postřehnutí dějů. Vývoj Vaculíkova vypravěče jde od Sekyry cestou reflexe. V Sekyře tázání ještě míří nejčastěji k dějům minulým, hledajíc odpověď v konfrontaci dneška s včerejškem, a teprve později se těžiště reflexe přesunuje na přítomnou chvíli, na přítomný život. Právě v tomto okamžiku nabývá na významu takové pozorování, o němž se mluví

v Morčatech.

Ještě nedlouho předtím, když odpovídal na otázky o Sekyře, autor si stěžoval: "My se střetáme opravdu víc jako téze a názory, a nikoli jako živí lidé. Nevidím tedy potřebu, když píšu o dvou intelektuálech, jak jdou parkem a diskutují, abych si všímал jejich rukou a klobouku." To ještě netušil, že za deset let půjde s českým intelektuálem letenským parkem, bude naslouchat hlučnému výkladu o řeckém dramatu v "athénském" kotli a bude si bedlivě všímат nejen tézí a názorů, ale především zvláštní, neopakovatelné a nepřenosné dobové atmosféry, a hlavně, že v nové knize bude psát právě o dvou intelektuálech, "jak jdou parkem a diskutují". A bude si všímат mnohem menších detailů, než jsou ruce a klobouky. Některé detaily ho budou dokonce poutat až k rozladění, až k neschopnosti vnímat věci podstatnější, ačkoli se ho vůbec netýkají. Do rozhovoru s mladou spisovatelkou nad jejím rukopisem se vmísí šátek na jejím krku tak intenzívně, že pozorovatel se přes něj nepřenesse. Jeho pozornost se vrátí k idejím a názorům teprve poté, když šátek mizí v kabelce. Ponechávám stranou psychologický výklad, jde mi o text, o funkci pozorovaného detailu v něm.

Vytáhl jsem Vaculíkovu starou výhradu k ožívování figur, které nejednají, ale jen mluví, ze staršího rozhovoru s jistou zlomyslností, protože netrvalo ani tak dlouho, aby si dokázal vypracovat brilantní způsob právě takového popisu. Samozřejmě, že tento popis není než pozorování učiněné tělem.

Na prvních stránkách Českého snáře, kdy ještě čeká na téma a hledá způsob, uzavře Vaculík podrobný popis návštěvy mladé ženy větou, v níž je cítit lehká sebeironie: "Je podivuhodné, kolik pozorování člověk může při jednom sezení udělat,

když má talent."

Se smysly nastraženými dovnitř, ale i ven, jde básník světem. Skutečně je hodné obdivu, co taková bdělost ducha a pohotovost smyslů dokáže ve všedním, každodenním světě spatřit a co pak básník, "když má talent", dokáže z toho vytěžit. Možná, že tato zjitřenost smyslů, podnícená tvůrčím úkolem, pomohla objevit v ženě, která přichází sice náhodou, ale v době, kdy básník je na číhané, srdcovou dámu.

Stejně jako ostatní figury románu je srdcová dáma dítkem autorových pozorování, její podoba je utvářena stejným způsobem z reálných detailů - z nich vždy nejdokonaleji bývá trefena osobitost jejich řeči - ale oproti ostatním má její funkce povahu po výtce románovou s poněkud romantickými rysy. Všechny figury se v románě objevují právě na těch místech, kde s nimi autor žije a kde je při plnění svých úkolů hledá; srdcová dáma hraje v celém kuse odlišný part. Objevuje se předem neohlášena, znenadání jako téměř neznámý člověk. Ukáže se ovšem, že už před časem podvědomým gestem dala hrdinovi znamení, ale teprve když přichází na scénu v pravou chvíli a ve své roli, dostává staré znamení osudový význam.

Srdcová dáma zasáhne bezprostředně do vypravěčova osudu právě ve chvíli, kdy píše svůj román-deník, právě na tak dlouho, kolik času mu vypravěč vymezil, a ještě před finálem mizí. Jako v pohádce: unesena zlým čarodějem za devatery hory a devatery řeky, do cizí země. Okolnosti, plné překážek, v nichž se vztah vyvíjí, jsou romanticky osudové. V románě je to jediný z dějů, který na jeho stránkách počíná, a také tam končí. I to podtrhuje zdání, jako kdyby šlo o děj, který se odehrává z potřeby románu. Odchod srdcové dámy, reálný jako všechny ji-

né odchody, má v životním příběhu vypravěčově význam symbolický: zastupuje pocit uplývání života, násobený bolestí nad ztrátou blízkých lidí, kteří jeden za druhým odcházejí pryč. "Každý, kdo odjel, dal mi výpověď."

Celistvost jednotlivých zápisů a dramatičnost Vaculíkova románu ovšem nespočívá v příbězích lidí, k nimž hrdinu váže vztah, a které do něho zčásti zasahují. Ani příběh srdcové dámy v sobě neskrývá takové nosné tajemství, hned od počátku víme, kdy jí odlétá letadlo, a že do něho skutečně nastoupí. Celý Český snář stojí na jediném, základním, den za dnem probíhající ději: na vypravěčově zápase o integritu vlastní osobnosti.

A opět chci zdůraznit: tento pořadající, stmelující princip významové výstavby je principem celého dosavadního Vaculíkova díla. V Českém snáři jenom vystupuje v obnažené podobě. Autor na něj často sám upozorňuje, například tím, že si zaznamenává resumé z přednášky oxfordské profesorky, která problematiku osobnosti formulovala shodně s jeho osobní a uměleckou zkušeností. "Jednota osobnosti je jako provaz spřádaný z vláken, přání, tužeb, morálních zásad a podobně. Čím delší tato vlákna osobnosti jsou, tím je osobnost pevnější. Osobnost se musí vědomě pěstovat a uvádět v řád, má-li odolat vlivům, které ji chtějí rozbít. Osobnost je tedy spíš nežli něco stálého a ohraničeného stálé úsilí o pevnou jednotu. Je vyjádřena svým vývojem."

Jedním z provokativních Vaculíkových gest je rozhodnutí rozkrýt před čtenáři osobnost, zbavit ji jednoznačnosti a strnulosti. Jako by tu reagoval na zjednodušené pojetí svého díla jako tvorby autora nalomeného, zakotveného ve venkovské tradici, z níž vyrůstá i jeho závazný plebejský morální kodex. Va-

culíkův vypravěč nikdy takový nebyl.

Neměli bychom být překvapeni Českým snářem a vidět v něm jakési rozkolísání vypravěče. K takové proměně Vaculíkova hrdiny nedošlo teprve mezi Morčaty a Českým snářem, ani mezi Sekyrou a Morčaty, ale mnohem dřív, ještě než se ustálil Vaculíkův tvůrčí typ: mezi Rušným domem a Sekyrou. Svár, který byl už v prvotině a obracel svou aktivitu navenek, se už v Sekyře, nikoli teprve v Českém snáři, proměňuje ve svár vnitřní. Zatím je tam zastřen sporem s otcem. Je to však doopravdy jenom spor s otcem? Zajisté není. Je to básníkův vnitřní zápas, poznání, k němuž se prodírá, vychází z jeho životních tézání, a bolest, která je provází, je jeho bolest. Tento bolestný vnitřní zápas pak pokračuje přes Morčata k Českému snáři.

Představa zemitého, vyrovnaného, nezlomeného charakteru, kde se vlastně vzala? Z chybného čtení. Nikde ve Vaculíkově díle pro ni nenajdeme oporu. Vždyť by jeho vypravěčem byl mrtvý člověk!

Integrita Vaculíkova vypravěče není vykoupena eliminací cizorodých prvků, naopak Vaculík do každého okamžiku života se snaží zahrnout vše, co doposud prožil, proto je jeho úsilí o integritu osobnosti skutečný zápas a jeho literární vyjádření skutečné drama. "Všechno své беру za celek sebe, a čemu se to nelíbí, to ať ode mne odpadne." Jinde: "Ale všecko udělané platí, platí tedy výstup, i všecky vstupy platí, všecko platí, co člověk udělá, a kdo pošetile protřídíje minulost, bude tupý, a kdo se nezná ke svým částem, bude schizofrenik. Velikým obejtím, kam až dosáhnu, chci si pokud to půjde držet všecko, co kdy bylo moje, a budu zdráv." Jenomže autor ví, jaké je to těžké, často až do tragických situací ústící stanovisko. "Jenom já, já neumím pustit nic, co jednou mám. Až mi z toho zbu-

de drahá cupanina."

Předtím, než Vaculík začal psát záznamy své budoucí knihy, měl v úmyslu napsat knihu ze svého dětství o indiánování. Pak záměr změnil a chystal k vydání deník svého dětství a mládí. Autor těchto dětských deníků se často objevuje i v Českém snáři. Nejen ve vzpomínkách, žije i ve vypravěči. Na začátku jednoho z prvních zápisů čteme: "Optika životního vzoru je hravá - pro toho chlapce v indiánské čelence bych byl možná někdo, já však kéž bych byl jak on!" Týž zápis se záhy vrací k tématu uplynulého dne, ale končí probuzením chlapce s indiánskou čelenkou v muži: "V tramvaji mi napadlo, že jednou bych přece jenom chtěl opravdický luk a šípy." Motiv chlapce s čelenkou a motiv luku s šípy prochází celou knihou tak, jak se autorovy pocity "probíjejí do spodních vrstev dětství".

Vaculíkovy návraty nejsou ovšem lyrikovou evokací dětství, dětský hrdina se tu objevuje jako součást úsilí po scelení osobnosti. Vypravěč v dítěti vidí osobnost, která na začátku své dráhy je celistvá. Naznačil to už v Morčatech: "Kdo z vás si nevytvoří nějakou svou zcela originální teorii aspoň o jedné věci života do svých patnácti let, nestvoří si ji už nikdy a o ničem, i kdyby to vnějšně dotáhl až na akademika." V Českém snáři se k této myšlence vrací: "Nikdy nebyl jsem moudřejší ani schopnější, než jsem byl do dvaceti let." V epizodách z dětství, v reminiscencích na některé situace se myšlenka stále vrací.

Při návštěvě domova Vaculík zachycuje v deníkovém zápisu okamžik, kdy celistvost dětského hrdiny se začala lámat. Bylo to tehdy, kdy nalíčen a vystrojen, chtěl jako osamělý Indián projít svým údolím, a potkal dva starce ve valašských krojích

ze sousední vsi. Tehdy ho zaskočil onen okamžik, který ho vrhl do dospělosti: "První moje myšlenka byla obrátit se a utéct, nebo uhnout do obilí a dřepnout si v něm. To přeci nešlo! Cítil jsem však také, že nedokážu klusat prostě dál proti oběma těm starým lidem, protože jaké je to setkání?" ... "Uvědomil jsem si, že jsem už dost veliký, abych se přihlásil, že jsem Indián." Stále se mu chtělo utéct, ale už nemohl. "Vydržel jsem, v celé své strůži. A když mne míjeli s hlavami na mne obrácenými, nehnul se v jejich vrásčitých temných tvářích ani sval, ani brva. Prošli, ťukajíce svými čekany, a když jsem je viděl zezadu, kde jim cvočkem pobitý opasek náležitě jednou volnou smyčkou spadl hluboko na zadek, cítil jsem, že je to můj konec Indiána. A že už nikdy nebudu to moci žít, ale jenom snad hrát."

Je to významné místo, v jediném okamžiku je to vyjádřena zásadní proměna mladého člověka. Dokud je dítě schopno uchránit si hru pro sebe, vyloučit z ní vztahy skutečného světa a při setkání s ním utéci nebo se schovat, dotud hru nehraje, ale žije. V okamžiku, kdy se v něm probudí odpovědnost a hru konfrontuje se skutečností, je všechno složitější a osobnost se pod náparem přijímaných skutečných vztahů začíná drobit.

Integrita osobnosti Vaculíkova vypravěče nutně zahrnuje i jeho zakotvení v přírodě a silně angažovaný vztah k ní. Zase je tu východiskem dětství, kdy byla příroda jeho a on byl její, bez pozdějšího stále více problematizovaného vztahu. Ač stejně intenzivní, je jeho vztah k přírodě odlišný v dětství a v dospělosti: "Žasnu, když si vzpomenu, že jsme pro svou potřebu ulomili jakýkoliv stromek, například olši, protože je tak křehká, jenom abysme dostali dlouhou rovnou hůl na něco, nebo těch lískových prutů na oštěpy. Vůbec jsem nevnímal sam^{sta}otnou

existenci přírody, byla celá pro mne a kvůli mně. A zváleli jsme každou travu..." Tento motiv se v knize vrací: "Sekl jsem travu posypanou prvními žlutými lístky ze stromů a žasl, jenom jsem žasl nad tím, jak strašlivě jsem vždycky zválel celou Arizonu!"

Vlivem probuzené odpovědnosti a společenské aktivity se povaha zakotvení v přírodě u Vaculíka mění. Určuje nejen vypravěčovo vnitřní ustrojení, ale působí i na jeho hodnocení životních situací a jevů, na jeho individuální a společenské postoje. Příznačný je záznam cesty do Brna, čtení krajiny z oken vlaku. "Měl jsem cestou moc úkolů. Hned za Prahou podívat se, jak postupuje v Kyjích bagrování rybníka, jež se vleče deset let. Za Kolínem vyhlížet onen kratičkový průhled mezi rovnými rovinnými háji," atd. atd. až po Okrouhlici. "Pak mám až do Žďáru volno, to jsem si zašel na kávu do jídelního vozu [...]. U okna zastřeného oranžovou záclonkou vypil jsem v deseti minutách kávu a musel zas běžet, jelikož za Žďárem je naleziště bludných klikatých silniček směrem na Polnou a Rudolec, a pak přijde Křižanov, kde na čáře přes Osovou Bitýšku po Tišnov reviduje polohu a stav lesních a lučních rybníků [...]. Nikdy jsem se toho rychlíkového pohledu nemohl vzdát. Několikahodinovým pozorováním chytl jsem vždycky její stav [krajiny] fyzický i psychický: co se děje mezi ní a člověkem, jak nám bude a proč nám není líp." Dlouholetým pozorováním krajiny, při němž inventarizuje i rostliny a sleduje proměny flóry, dokáže Vaculík vidět v tváři krajiny tvář člověka: "... divil se pořád úzkostněji, proč je mi to němé, skoro němé. Tak dlouho lidé jednali s poli, loukami, lesy a řekami jako s továrnou, až pohled na ně působí jak pohled na továrnu. Krajina od-

povídá na otázky a její bezduchá tvář jenom zrcadlí tváře místních divochů."

Při každém setkání s Arizonou, místem indiánských her, se Vaculíkovi vrací táž obava, "jestli tu žije ještě někdo jiný, kdo ji má tak rád, že by ji chtěl zachránit". A k nejtěživějším mŕám patří fabrika, jejíž expanzivnost známe už ze Sekyry; v jednom z úzkostných snů "sežrala Brumov". Arizona i brumovská fabrika nám mohou sloužit jako části protikladných sil.

Vaculíkův vztah ke krajině, jeho zakotvenost v přírodě mohou být považovány za zdroj svérázného tradicionalismu s zehráním proti novotám, provokativním venkovanským odporem k módám, "starobylosti" jeho mravních forem, a tím i jisté rigidnosti celé osobnosti. Hlavním zdrojem onoho tradicionalismu je jeho vztah k hodnotám, zejména k hodnotám lidským nebo polidštěným: "já neumím pustit nic, co jednou mám", "já se mezi ty lidi nehodím, co mohou jedny věci vyměnit za jiné".

Z pozornějšího čtení vystupuje docela jiný hrdina, člověk plný vnitřního neklidu. I v nejstálejších základech osobnosti, ve zmiňovaném vztahu k přírodě, je obsažen týž neklid. Je zřetelný i v záznamu o cestě do Brna. Vypravěč nevydrží sedět u knihy, nestačí mu pohled z jedné strany, musí přebíhat k protějšímu oknu, aby se přesvědčil, že ačkoliv "všechno se mi zdá odsouzeno ke zkáze", krajinu ještě poznává, že hlavní věci stále ještě nachází na svém místě, že stojí ještě strom, který při poslední cestě nestačil určit, že fabrika ještě nestačila sežrat celý Brumov, že krajina na něj pohlédne občas i lidskou tvéří. Vaculík se i přírodou pohybuje od pocitu beznaděje: "Přijímám už jen ducha krajiny", až k okamžikům úlevného smíření: "Půda okolo lip na nábřeží zkyprěna. Hned jsem hleděl vlídněji

na Hrad."

Ani bytostný vztah k přírodě nás neutvrzuje v představě Vaculíkova vypravěče jako vyrovnaného venkovana, který se ve všech životních situacích řídí zdravým rozumem. Vždyť knihu od knihy je zřetelnější, že má mnohem blíže k Faustovi než k hrdinům realistické venkovské prózy. Celá Vaculíkova tvorba je pokušením osudu - "já si svůj osud dopředu asi píšu" - ať už skutečným jednáním v reálných situacích, jak to známe ze Sekyry i z pozdější příležitostné tvorby, ať v dějích, jež mají navíc rysy iracionality, jako je tomu v Morčatech. V obou případech, a ještě zřetelněji v Českém snáři, je to troufalá výzva bohu, tázání po tom, co člověku nemá být zjeveno. Cesta ze poznáním, která se platí krví.

"... ale já se nebudu omývat, ať jdu od krve, chci!" Je to sice věta uzavírající zápis snu, neplatí vždycky a zcela v reálných situacích, tak jako ve snu, ale pro text Českého snáře je příznačná.

Hle, takový jsem, - v tom je katarze a vědomí, že "vyrovňuje se sám se sebou, jsem připravenější vyrovnat se i s bohem."

Vyrovnění se životem je opačným pólem pokoušení osudu - mezi těmito oběma krajními póly téká neklidná mysl Vaculíkova vypravěče. Je překvapen, že se nestydí sedět v kavárenské ohrádce na chodníku a pozorovat lidi, před třemi lety by to nedokázal. "Co se změnilo? Jsem sám k sobě lhostejnější. Nemyslím na to, jak působím, nýbrž prostě působím. Jsou pro mne podívanou všichni oni. Jenom se přesvědčím, jestli jsem správně zapnutý, a sedím. Další stadium uklidnění asi bude sedět i nesprávně zapnutý."

Je to lhostejnost? Vzpomeňme, jak je v Morčatech vyjádřen princip pozorování: "Pozorování je spojeno se zapomněním..." V kavárenské ohrádce sedí pozorovatel. Sleduje kolemjdoucí, a zdá se, že prozatím pozoruje stále nejvíc sebe. Klid není ještě dokonalý. Dokonalý klid je zatím teprve v náčrtu spolehlivé cesty ke štěstí, v proměně člověka v morče: "... když přestanu cokoliv chtít, nedotknu se žádné vzpomínky, nepřijmu z prostoru žádnou výhrůžku, na nic nežárlím, opatrně, když se přestanu i v duchu bránit újmě a vzdám se spravedlivého nároku, když si vzpomenu, jak je to mým mrtvým rodičům už všechno jedno, protože ono to jedno opravdu je!, začínám být šťastný. Jenom se nehýbat!"

Podstatnou součástí románu jsou zápisy snů. Už v titulu knihy se sny ohlašují - a významně hned dvojím tvarem: nejprve jako snář, teprve v podtitulu jako sny. Tvarem snář poukazuje autor k funkci snů v textu a k jejich významům, tvarem sny ve spojení s jedním z běžných kalendářních roků rozkolísává hranice mezi snem a skutečností. Záznamy snů nejsou v románu pouze zachycením "způsobu, jak naše duše pracuje ve stavu spánku", ale míří se jimi k prohloubení poznání člověka a jeho života. Důraz je položen na sepětí s životem.

Proč podtitul knihy tak jednoznačně označuje celý text za sny, když sny tvoří podstatnou sice, ale přece jenom menší část textu?

Sen zde musíme chápat v obecnějším významu. Potvrzují nám to samy záznamy "snové práce naší duše" nejenom zřetelnou vazbou k životu, ale i způsobem umístění v textu: záznamy snů jsou řezeny mezi záznamy reálných situací, aniž jsou zpravidla vyznačeny švy mezi skutečným a sněným. Vaculík záměrně nerozlišuje

mezi nimi, aby souvislost zdůraznil. Skutečnost přesahuje do snů a sny do skutečnosti. I sama povaha skutečnosti je podtitulem rozkolísána: opravdu je tak skutečné, co žijeme?

Sny jsou v textu poslední Vaculíkovy knihy významné ve dvojnásobném směru: jednak v poukazech na vazbu vnější skutečnosti a vnitřního básnickova světa, jednak v přímé funkci ve významové výstavbě románu. V záznamu snových dějů je básník v maximální míře svobodný, sen je celistvý, probíhá bez vnitřních cenzurních zásahů. Osobnost vypravěčova se v něm představuje uceleněji než ve skutečnosti, i s vytěsňovanými vlastnostmi a hnutími, a také mnohem aktivněji. To, co si člověk jenom přeje, se ve snu děje, uskutečňuje se v něm i to, z čeho má strach. "Automatika špatných snů je taková, že se v nich stane vždycky právě to, čeho se bojíte: sotva vás napadne, že by se červený chrám mohl zřítit, už se tiše řítí." Český snář překládá množství takových snů.

Automatika snů je ovšem taková, že to nejprostší, co si vypravěč Českého snáře dnes nejvíce přeje, se mu nesplní ani ve snu. Mít kolem sebe všechny přátele, všechny blízké, mít pocit celého domova i za cenu, že by si jen "silnou silou vůle stvořil naši starou ulici s řadou stodol pod lipami a naši chalupu, jaká byla, než ji švagr přestavěl", i za cenu, že by musel silně napjatou vůlí obraz udržet v existenci, "protože měl sklon rozplývat se v nepříjemnou skutečnost".

Na takový sen nemohl čekat věčně, termín ukončení rukopisu běžel, i tak ho přetáhl. Nezbylo nic jiného, než si spravedlivý sen vytvořit.

Český snář končí textem, který není ani záznamem zážitku, ani zápisem snu, cesta s přáteli do Brna je čistou básnickou

fikcí.

Budeme-li hledat ve Vaculíkově Českém snáři klíčovou větu, najdeme ji v jednom ze snů. Zní: "... musel jsem držet domov."

F. M. DOSTOJEVSKIJ A NATURALNA ŠKOLA

/K problematike umeleckej metódy F. M. Dostojevského /

Od dôb Belinského v literárnej vede – najmä ruskej a sovietskej – prevláda názor, že Dostojevskij tvoril pod Gogol'ovým vplyvom a že prevzal Gogol'ovu umeleckú metódu, ktorú prispôbil vlastnej poetickej maniere. Tento názor, posvätený autoritou Belinského, sa stal dogmou. Túto myšlienku niektorí podopierali výrokom samého Dostojevského, že vraj ako všetci veľkí ruskí spisovatelia aj on sám vyšiel z Gogol'ovho "Plášť a". Zaujímavé, že dosiaľ nikto neurčil miesto v Dostojevského spisoch, kde sa tento výrok nachádza. Ide tu o mýtus, ktorý je značnou brzdou v pravdivom osvetlení Dostojevského tvorby. Z hľadiska tohto mýtu je ťažko vysvetliť dve obdobia Dostojevského tvorby, ktoré sa navzájom tak ostro líšia. Objektívne štúdium Dostojevského diela privádza k celkom inému náhľadu a popiera mýtus o Dostojevskom ako o Gogol'ovom žiakovi, aj mýtus o prelome v jeho tvorbe. Tento môj náhľad nie je celkom nový. Už v 40. rokoch minulého storočia hneď po uverejnení prvých diel Dostojevského nadený kritik Valerij Majkov postrehol, že Dostojevského metóda je protikladná Gogol'ovej. V 20. rokoch nášho storočia erudovaný sovietsky literárny vedec Jurij Tyňanov na konkrétnom materiáli ukázal, že Dostojevského diela sú polemicky namierené proti Gogol'ovi predovšetkým ako mysliteľovi.

Napriek tomu čitateľ na prvý pohľad pobaďá Gogol'ov vplyv na prvú novelu Dostojevského "Chudobní ľudia". Zhodné

sú postupy sujetové, charakterografické, a hlavne nachádzame tu mnoho zobrazovacích prostriedkov, blízkych gogol'ovským. Na druhej strane však mnohí literárni vedci si všimli, že "Chudobní ľudia" obsahujú jemný, ale zreteľný polemickeý prvok, zahrotený proti Gogol'ovej satirickej metóde. Hrdina novely Makar Devuškin je rozhorčený, že spisovateľ nemilosrdne zobrazuje drobného človeka v celej je ho nahote, materiálnej biede a duševnej úbohosti. Pravda, Dostojevskij akoby s ním nesúhlasil, ba aj sám sujet svojím logickým vývinom dokazuje, že Devuškinovo rozhorčenie je iba výrazom jeho snahy oddeliť sa od Bašmačkina a zadusiť rodiaci sa v nom sociálny protest. A predsa postava Devuškina je úplne protikladná postave Bašmačkina. To, čo Gogol' v postave svojho hrdinu podrobuje ideologickému zavrhovaniu, v postave Devuškina tvorí hlavný pôvab. Odovzdanosť do vôle božej a pokorné znášanie príkoria sú základnými črtami v povahe oboch hrdinov, ale Dostojevskij sa na ne pozerá celkom ináč ako Gogol'. Je to preto, že hoci Dostojevskij prebral od Gogol'a mnohé princípy a postupy, jeho umelecká metóda je protikladná gogol'ovskej, a preto mnohé v podstate gogol'ovské postupy dostali pod Dostojevského perom nové zameranie a nový zmysel.

Aby som objasnil tento svoj názor, musím zodpovedať otázku, aké boli motívy tvorby oboch spisovateľov. Gogol' prostredníctvom svojej tvorby chcel slúžiť svojmu ľudu a svoju umeleckú činnosť považoval za občiansku službu: celé zameranie jeho tvorby bolo občianske. Gogol' chce zlepšovať vzťahy medzi ľuďmi, chcel pomôcť odstrániť spoločenské nedostatky, ktoré v súlade so svojím idealistickým svetonázorom

považoval za dôsledok zlej vôle ľudí. Preto ako objekt umeleckého zobrazovania mu slúžila spoločnosť a človek ho zaujímal len natolko nakoľko sa prejavoval ako člen spoločnosti vo vzťahu k iným členom, skupinám, triedam a spoločnosti ako celku. To malo vplyv na celú jeho umeleckú metódu a podmienilo výber umeleckých postupov a svojráz jeho sujetov. Spoločenské zamierenie jeho tvorby sa najvýraznejšie odrazilo v svojráznej kompozícii, ktorú som nazval "odstrďivou". Pri čítaní jeho diel sa ľahko presvedčíme, že ústredný hrdina spravidla nie je ústredným v pravom slova zmysle, ale len formálne. Áno, on slúži ako hýbny motor, ktorý uvádza celý dej do pohybu, ale na druhej strane nie o neho sa opierajú hlavné "vzpruhy a perá" diela, nie k vôli nemu vzniklo dielo. Gogol'ov ústredný hrdina je iba jeden z hlavných hrdinov, ba možno povedať, že autora pozornosť sa viac sústreďuje na iné postavy, ktoré autor zobrazuje oveľa detailnejšie. Tento kompozičný princíp mohol Gogol' dôsledne uplatniť len vo veľkých žánroch, kde vystupuje väčší počet postáv, ale dost' zreteľný je aj v novelách, napríklad "Nos", "Zápisky choromyselného" a "Kepeň". V novele "Kepeň" ústredný hrdina Bašmačkin nezaujíma autora ako individuálne vyhranený človek, ale ako predstaviteľ celej masy drobného úradníctva. Autor si ho zvolil za hrdinu preto, aby vynikla nel'udskosť vládnúcich vzťahov, ktoré aj takých amorfných a málo citlivých ľudí vrhajú do záhuby. To preto autor po detailnom zobrazení hrdinu svoju tvorivú energiu prenáša na zobrazenie spoločenských vzťahov a zveličuje ich vplyv na ľudskú osobnosť. Bašmačkinova smrť nie je ani tak dôsledkom straty nového kepeňa ako skôr dôsledkom hrubého zaobchádzania zo strany "významnej osobnosti".

Celkom iné postupy pozorujeme u Dostojevského od samého počiatku jeho tvorby. Dostojevského na rozdiel od Gogol'a zaujímal človek sám o sebe, hoci problém človeka sa v Dostojevského vedomí spájal so sociálnymi snahami. Jeho vášnivá túžba odhaliť tajomstvo človeka vyvierala z jeho zaangažovanosti na riešení aktuálnych spoločenských problémov, preto mala od začiatku do samého konca pokrokový charakter. Vyriešenie tohto problému určovalo zameranie celého svetonázoru i spoločensko-politického programu. Ak je ľudská duša autonómna a nezávisí od tela, potom musí byť nesmrteľná a musí existovať boh. Ale ak duševné procesy môžu prechádzať iba v hmote, určitým spôsobom organizovanej, a ak sú podmienené životom tela, potom nemôže byť ani reči o duši ako o autonómnej substancii. V takom prípade odpadá aj problém existencie boha.

Dostojevskij rieši tento zložitý komplex problémov v spojitosti so sociálnym bytím človeka. Východiskom mu slúži nie boh, ale človek, jeho prirodzenosť. Dostojevskij skúma človeka na metafyzických križovatkách, v momente hlbokkej krízy, keď sa v ľudskej duši obnažujú najskrytejšie priehlbiny a spojitosti. Literárni vedci už skôr zaznamenali, že v Dostojevského postavách sa svetlo ešte neoddelilo od tmy, že jeho hrdinovia nosia v svojej hrudi peklo i nebo a že ani jeho najsvetlejšie postavy nesmerujú pevne po ceste k ideálu. Dostojevského svet je svet nekonečných kolísaní medzi dobrom a zlom a svet závratných pochybností. To preto Dostojevskij na rozdiel od revolučných demokratov prameň utrpenia ľudí videl nielen v spoločenskom zriadení ale predovšetkom v samom človekovi. Na dne ľudskej duše našiel deštruktívne sily, ktoré sú schopné aj tie najvznešenejšie ideály zmeniť na ich opak. Teda príčina

nie je v tom, že Dostojevskij nemal útočnú silu revolučných demokratov, ale v tom, že zlo, ktoré pobadal v ľudskej duši, mu nedovolilo budovať idylické utópie o spoločenskej harmónii. Dostojevskij je skeptik od začiatku až do konca, preto je v pravom slova zmysle moderný. Pre neho je dôležitejšia otázka ako odpoveď, negácia prevláda nad tvrdením.

Tieto na prvý pohľad antihumanistické tendencie majú hlboký humánný zmysel. Dostojevskij si uvedomuje, že problém spoločenskej harmónie nemôže byť vyriešený bez zodpovedania otázky o probléme ľudskej prirodzenosti. Dostojevskij znovu nastoluje otázku, na ktorú už kladne odpovedali západoeurópski a ruskí osvietení. Na rozdiel od náboženských učení osvietení vystupovali ako apologéti človeka a považovali ho za prameň dobra, pravdy a krásy. V jednej zo svojich statí o Puškinovi Belinskij vyslovil myšlienku, že za zločin, spáchaný v triednej spoločnosti, sú vinné životné podmienky. Táto myšlienka urobila na Dostojevského silný dojem, a v svojich dielach sa k nej často vracal. Ale Dostojevskij si uvedomoval, že osvietené riešenie problému ľudskej prirodzenosti je v nových podmienkach nedostačujúce a preto znova stavia ľudskú prirodzenosť ako problém.

Teda kým Gogolove diela mali slúžiť ľuďom na poučenie, Dostojevského romány sú svojráznymi štúdiami o ľudskej duši a jej prirodzenosti. Preto spoločnosť a spoločenské vzťahy zaujímali Dostojevského len natolko, nakoľko mali vplyv na psychológiu človeka, na jeho charakter, konanie apod. To aj podmienilo svojráz umeleckej metódy Dostojevského, úplne protikladnej gogolovskej. Táto protikladnosť sa výrazne odzrkadlila v kompozícii jeho románov, ktorú na rozdiel od Gogo-

l'ovej som nazval dostredivou. Názorným príkladom môžu slúžiť romány "Zločin a trest", "Idiot" a "Výrastok". Tu všetky události, epizódy a postavy slúžia hlbokému zobrazeniu psychológie ústredného hrdinu, všetky kompozičné prvky sa buď priamo naňho upínajú ako na svoj prirodzený stred, alebo ináč konkretizujú základnú ideu, spojenú s postavou ústredného hrdinu. No ešte dôležitejšie je to, že všetky kompozičné zložky slúžia detailnému zobrazeniu psychológie hrdinov, odhal'ovaniu "tajomstva ich duše". Preto hýbnym motorom, ktorý uvádza do pohybu všetky "vzpruhy" románov, nie je bezprostredné sám hrdina alebo udalosť, ale najčastejšie nejaká idea. Idea sa zmocňuje hrdinu a podmieňuje jeho konanie v daných okolnostiach. Všetky Dostojevského romány sú svojrázne filozoficko-psychologické štúdie a experimenty.

Podl'a tejto metódy sú skomponované všetky Dostojevského diela, "Chudobnými ľuďmi" počínajúc a "Bratmi Karamaz'ovými" končiac. A predsa už na prvý pohľad je badateľný rozdiel medzi rannou a zralou tvorbou Dostojevského. Medzníkom je rok 1864, konkrétne novela "Zápisky z podzemia". V ranných svojich dielach Dostojevskij ešte dodržiava realistický princíp sociálno-spoločenskej podmienenosti ľudskej psychológie. Ale na rozdiel od Naturálnej školy už v druhej svojej novele "Dvojník" silne zapochyboval o kladnej podstate ľudskej prirodzenosti. Dvojník Gol'adkina je halucináciou, ale táto halucinácia je odrazom hrdinovej psychológie: stelesňuje totiž vlastnosti, ktoré hrdinovi chýbajú, a jej prameňom je strach o vlastné materiálne zabezpečenie. Lenže tento strach o budúcnosť sa v hrdinovej duši spája s iným silným afektom, bez ktorého sa nemohol zrodit' dvojník. A týmto afektom je závisť. Gol'adkin

od začiatku prežíva silnú závisť vo vzťahu k synovcovi, ktorému "ešte mlieko na ústach neuschlo", a už dostáva hodnosť kolegiálneho asesora a má úspechy aj v iných oblastiach. Gol'adkin je si vedomý, že nemá tie vlastnosti, ktoré pomáhajú dosiahnuť materiálny blahobyť, chorobne prežíva svoje neúspechy, upadá do mánie prenasledovania, a tá dáva jeho závisť formu dvojníka. Teda Gol'adkinov dvojník stelesňuje hrdinove neuskutočniteľné tajné túžby byť takým ako ostatní.

Takto veľmi skoro sa prejavili protiklady v estetických postojoch Dostojevského a Belinského. Racionalistická estetika Belinského vyžadovala, aby umenie, najmä literatúra vysvetľovali príčinnú podmienenosť spoločenských javov. Avšak Dostojevskij sa stále hlbšie ponáral do tmavých hĺbin ľudskej psychológie, kde racionalistické schémy a koncepcie strácali platnosť a kde slávil triumf iracionalizmu. Belinskij a Dostojevskij už v tej dobe hovorili rôznymi jazykmi. Belinského zaujímala spoločnosť a od spisovateľov vyžadoval kritiku jej nedostatkov. Dostojevského zaujímal jednotlivec, hľadal nové umelecké prostriedky, aby sa mohol spustiť na samé dno jeho duše, a preto hlavnú pozornosť venoval individuálnemu prejavu ľudskeho reagovania na životné javy. Sociálny moment, ktorý bol pre Belinského prvoradý, vo vedomí a v dielach Dostojevského ustupoval psychologickým záujmom. V novele "Bytná" sa Dostojevskij ešte hlbšie ponoril do tejto iracionálnej sféry. Tu mladý spisovateľ zobrazuje blúznenie, rojčenie, výčitky svedomia, démonickú vášeň, rozdvojenie citu a pod. s takým majstrovstvom, že postavy sú predobrazmi jeho budúcich geniálnych postáv. Povest' bola živelnou vzbúrou rozvíjajúceho sa génia proti doktrine Belinského a proti princípom Naturálnej školy

ly, ktoré podľa Dostojevského názoru chceli vnútiť literatúre nedôstojné poslanie tým, že ju znižovali do opisovania novinárskych faktov a škandálnych príhod. Belinskij zase nepochopil zameranie Dostojevského génia a netušil, že mladý spisovateľ otvára literatúre nové horizonty a obohacuje ju novými postupmi a prostriedkami. V jeho napredovaní do výšin, aké ruská i celá svetová literatúra ešte nepoznali, omylom videl pád nadania a návrat k estetike romantizmu. Avšak povest' neznamovala ešte definitívny rozchod s Naturálnou školou. Iracionálny sujet o zložitom psychologickom boji troch hrdinov je zasadený do rámca fyziologickej črty, ktorý sa hemží sociálnymi atribútmi. Tradície Naturálnej školy budú ešte dlhú dobu ovplyvňovať Dostojevského tvorbu.

S nebyvalou silou Dostojevskij obnovil svoj spor s Belinským, presnejšie povedané s nasledovníkmi Belinského, najmä s Černyševským, v 60. rokoch. Vo filozoficko-psychologickej novele "Zápisky z podzemia" tento spor dostal formu definitívnej vzbúry proti realistickej koncepcii v literatúre. Autor v nej prvý raz jasne sformuloval základné princípy svojho svetonáhľadu, najmä názory na podstatu človeka a na jeho vzťah k spoločnosti, princípy, ktoré ovplyvňovali jeho tvorbu do samej smrti. Pritom Dostojevskij tu prvý raz použil tie svoje rázne umelecké princípy a postupy, ktoré poznáme z jeho veľkých románov, tú umeleckú metódu, ktorú môžeme nazvať "transplantáciou filozofie do deja". V úprimnej, až do cynismu zachádzajúcej spovedi ústredného hrdinu už zreteľne počujeme ten veľký spor Dostojevského so sebou samým, z plameňov ktorého sa pozdejšie zrodil "veľký inkvizítor". Je to spor dobra so zlom, ktoré žijú spojené v duši človeka, substancionálne spojeného so spoločnosťou, ale ktorému je táto spoločnosť

substancionalne nepriateľská.

Novela bola polemicky zameraná proti Černyševskému ako autorovi románu "Čo robit'", hlavne proti jeho historickému optimizmu a teórii rozumného egoizmu, ale jej zmysel je oveľa širší a je aktuálny dodnes. Ústredný hrdina je protiklad rousseauovského "L'homme de la nature". Ostro pociťuje nespravodlivosť spoločenských vzťahov, ale neverí v možnosť spravodlivého spoločenského zriadenia a apriori zavrhuje "krištálový palác", v ktorom ľudské želanie má byť podrobené záujmom výhody, t.j. v ktorom slobodná vôľa má byť podrobená záujmom kolektívu. Hrdina celým svojím konaním dokazuje, že vedomie a vôľa sú autonómne sféry ľudskej osobnosti. Vedomie nemôže vplyvať na vôľu a preto nemôže regulovať konanie. A človek má právo na chcenie, i keby jeho želanie boli v protiklade s jeho rozumom, s jeho vlastnými záujmami, a nikto nemá právo obmedzovať jeho vôľu. Teda psychológia je jav veľmi zložitý a nemožno ju vysvetliť ako výslednicu sociálnych podmienok alebo životných okolností. Konanie hrdinu je úplne nerozumné: nanúti sa priateľom do spoločnosti, hoci vie, že ho nechcú a že spoločný obed bude aj pre neho ozajstnou mukou. Bez dôvodu a bez cieľa týra prostitútku, slovom, jeho konanie protirečí všetkým postulátom rozumnej osobnosti a popiera vládu rozumu nad psychológiou. Podľa názoru hrdinu - ale aj samého Dostojevského - práve tak nerozumne koná i celé ľudstvo. Dejiny sú jedinou reťazou nevyslovného utrpenia, hlbokým morom krvi a sŕz nevinných obetí. Tak bolo, tak je a tak bude, lebo ľudská prirodzenosť sa nemení napriek všetkým snahám zlepšiť ju. Civilizácia rozvíja v človekovi iba mnohostrannosť pocitov, nič viac. Práve vďaka rozvoju tejto mnoho-

strannosti človek dôjde tak ďaleko, že "v krvi nájde pozitok". A ak sa raz človeku podarí vybudovať "krištálový palác", v ktorom ľudské šťastie bude stáť na vedeckom základe, vždy sa nájde gentleman, ktorý povie: "A čo, páni, nekopnúť do celej tejto rozumnosti preto, aby všetky tie logaritmy leteli k čertu a aby sme si požili podľa svojej hlúpej vôle!"

Tedy z filozofického hľadiska novela je dielom o ľudskej prirodzenosti a o možnosti vybudovania harmonickej spoločnosti. Táto problematika bude objektom vo všetkých veľkých románoch Dostojevského a skomplikuje sa ešte problematikou existencie boha. V Dostojevského vedomí problém zhubného vplyvu kapitalistických vzťahov na charakter a osud ľudí a otázka, kde hľadať východisko, spolu s otázkou o možnosti vybudovania "krištálového paláca" sa spájali s problematikou existencie boha do jediného komplexu. Jasné to bolo už v románoch "Idiot" a "Besovia", ale najzreteľnejšie sa to prejavilo v poslednom románe "Bratia Karamazovovi". Ivan Karamazov, predstaviteľ súdobej materialistickej generácie, zavrhuje účelnosť stvorenia a tým aj existenciu boha. Ivan neprijíma "božskú harmóniu", v ktorej sa matka bude objímať s trýzniteľom svojho syna, pretože taká harmónia nestojí za jedinou slzičkou umučeného dieťaťa. To dokazuje, že Dostojevskij rieši problém existencie boha v úzkej súvislosti so sociálnymi problémami a s problémom socializmu. Dostojevskij postupoval tak vedome, o čom svedčí jeho výrok: "Celý socializmus začal zamietaním zmyslu historickej skutočnosti a dopracoval sa až k programu búrania a anarchizmu."

Postava Ivana Karamazova je sugestívne presvedčivá, lebo v nej autor stelesnil jednu časť svojho ja a to tú najväšni-

vejšiu, tú, ktorú chcel silou-mocou prekonať. Neprekonal ju však nikdy lebo primocná bola rozkladná sila jeho rozumu. Ani krásne ideály kresťanstva nemohol považovať za účinný prostriedok zdokonalenia ľudskej prirodzenosti. Kresťanstvo sa v rukách človeka mení na svoj protiklad tak isto, ako socialistickej idey pod vplyvom zlých stránok ľudskej prirodzenosti sa môžu stať prameňom nového utrpenia ľudstva. Túto myšlienku vyjadril spisovateľ v "poéme" Ivana Karamazova "Veľký inkvizítor".

Veľký inkvizítor sa obačajne chápe ako stelesnenie ideológie katolíckej cirkvi, ktorá podľa názoru Dostojevského zavrhol Krista, ktorý založil svoje učenie na princípe slobody, bratstva a rovnosti; miesto toho prijala tri princípy múdreho ducha, ktorý pokúšal Krista na púšti. V skutočnosti postava veľkého inkvizítora má širší obsah. Ona zosobňuje aj spoločenský program Ivana Karamazova. Veľký inkvizítor je symbolom túžby po moci. Ivan popiera schopnosť Kristovho učenia uskutočniť spoločenskú harmóniu, pretože ignoruje materiálne potreby ľudstva. Avšak katolícka cirkev zo zhovievavej lásky k ľuďom, ktorých sily Kristus precenil, zbavila ľudí bremena slobody a podrobila si ich prostredníctvom chleba a autority. Všetku zodpovednosť za šťastie drobných slabých ľudí vzala na seba hrstka silných. Teda veľký inkvizítor - tak ako Raskol'nikov v románe "Zločin a trest" - rozdeľuje ľudí na dve skupiny: na "tisíce miliónov šťastných maličkých", ktorí sa musia podrobiť vládnúcim, a na "stotisíc trpiacich", ktorí vládnu a ktorí vzali na seba bremeno poznania dobra a zla. Pretože ideológiu veľkého inkvizítora Ivan ako predstaviteľ ruskej revolučnej mládeže prijíma, treba ju chápať nielen ako

kritiku tisícročnej praxe katolíckej cirkvi. Tu Dostojevskij útočí aj proti socializmu, lebo inkvizítorovu koncepciu chápe ako organickú súčasť socialistického programu. Preto "krištálový palác" bol pre Dostojevského neprijateľný. Priečil sa mu bezduchý racionalizmus utopických konštrukcií súdobých socialistov, kde bolo všetko logicky vyčíslené, ale kde sa v mase strácal človek s bohatou dušou a kde celé ľudské šťastie sa redukovalo na materiálny blahobyť.

Na tomto základe Dostojevského často zaraďujú do tábora reakcionárov. Niektorí mu nemôžu odpustiť, že oplával revolúciu. Na druhej strane je však nesporné, že v ruskej literatúre bolo málo tak dôsledných demokratov ako Dostojevskij. Vec je v tom, že i keď Dostojevskij ďaleko predstihol svoju dobu, predsa len bol diet'at'om svojej doby. Dostojevskij je zrkadlom ruskej revolúcie toho obdobia, keď revolúcia ešte len hľadala svoju cestu a blúdila pri hľadaní správnej teórie a stratégie. Dostojevskij odrazil slabosti toho hľadania a ukázal nebezpečenstvo vybraných ciest a prostriedkov. Je pochopiteľné, že mladé sily rodiacej sa revolučnosti videli v ňom svojho nepriateľa, lebo príliš hlasito vystríhal, že na ceste k spoločenskej harmónii číha veľký invizítor, aby zdusil základné princípy, bez ktorých je nemysliteľná spoločenská harmónia - slobodu, rovnosť a bratstvo, princípy, ktoré boli tak drahé jeho srdcu. Antihistorické sú aj výčitky, že Dostojevskij pripisoval revolučnému hnutiu myšlienky a metódy, ktoré sú cudzie opravdivej revolučnosti a socializmu. Konfrontácia Dostojevského kritiky so samou revolučnou praxou dokáže, že Dostojevskij neohováral revolúciu, ale zavrhoval

tie jej nedostatky, ktoré sa priečili jeho humanizmu a ktoré pozdejšie ostro kritizoval sám Lenin. Preto jeho výstraha, že krištálový palác sa vďaka veľkému inkvizítorovi môže zmeniť na bezduché mravenisko, v ktorom slobodu zamenia nejaké logaritmy, rovnosť sa zvrhne na diktatúru hrstky "veľkých nešťastných" nad miliónni "maličkých šťastných", dnes môžeme chápať ako proroctvo a poučenie v záujme opravdivej spoločenskej harmónie. Nie je bez zaujímavosti, že podobnú výstrahu vyslovil aj Lenin, keď napísal, že socializmus bez demokracie sa zmení na ratáz reakčných javov.

Tieto moje poznámky ani zďaleka nevyčerpávajú problematiku vzťahov medzi Dostojevským na jednej a Cogol'om, Belinským a Naturálnou školou na druhej strane. Dostojevského "vzbúra" sa premietla do všetkých prvkov jeho umeleckej metódy a rozšírila sa na celý klasický realizmus. Nebude zveličením tvrdenie, že reformátorská práca Dostojevského nad žánrom románú priviedla k vytvoreniu nového typu románu so svojráznymi postupmi pri budovaní kompozície, sujetu a pri zobrazovaní postáv, postupmi, ktoré sa zásadne líšia od realistických. Transplántácia filozofie do deja, ako nazval Dostojevského metódu sovietsky učenec Leonid Grossman, výstižne charakterizuje svojráz jeho románov. Nacazaj, v každom veľkom románe Dostojevského nejaká filozofická idea je tým prirodzeným centrom, okolo ktorého sa organizuje celé umelecké tkanivo. Idea je aj hýbnym motorom všetkých udalostí a pŕmieňuje myslenie a konanie hrdinov. Tak realistickú sociálno-spoločenskú determináciu Dostojevskij vedome zamiňa determináciou filozofickou. Aj v

románe "Zločin a trest", ktorý je tak nabitý obrazmi zo života petrohradskej chudoby a výstižnými sociálnymi portrétmi postáv, sociálny živel je len konkrétnym pozadím, na ktorom sa odohráva psychologická a filozofická dráma, ale ktorý vôbec neurčuje dej a nemotivuje konanie postáv. Raskol'nikov je úplne v moci svojich ideí o dvojakej kategórii ľudí a dvojakej morálke, Soňa Marmeladovová koná pod vplyvom kresťanskej pokory a sebaobetovania, Razumuchin je hlásateľom počveničskej teórie samého autora. V románe sú aj postavy, ktoré nekonajú pod vplyvom ideí, ale ani ony nie sú konštruované na princípe realistickej determinácie. Sem patria napr. Lužin, Svidrigajlov, Marmeladov. Nad nimi vládne ich prirodzenosť, a túto Dostojevskij nedáva do súvislosti so spôsobom ich života v súlade so svojou teóriou autonómnosti ľudskej psychológie. Preto podobné postavy sú už na hranici symbolov - Svidrigajlov je zosobnenie telesného princípu, Lužin chladnej túžby po bohatstve, Marmeladov slabosti vôle apod. Tento postup symbolizácie obrazov ako svojrázny spôsob umeleckého zovšeobecnenia bol obzvlášť rozvinutý v "Bratoch Karamaz'ových."

Z uvedených dôvodov pokusy nazvať Dostojevského umeleckú metódu psychologickým realizmom je neopodstatnená. Dostojevskij nielen že rozbil klasickú formu románu, ale celú svoju tvorbu, počínajúc "Zápisami z podzemia", vedome zameral proti klasickému realizmu typu Gončarova, Leva Tolstého, Pisemského a. i. a svoju manieru psychologického experimentu polemicky zameral proti naturalistickým "experimentálnym" románom Emila Zolu. Ak porovnáme Dostojevského evolúciu, povedzme, s evolúciou Leva Tolstého, uvidíme zásadný rozdiel. Kým sa realizmus v Tolstého tvorbe prehlboval a v poslednom období pre-

chádzal priamo do naturalistickej maniery, Dostojevského cesta viedla od realizmu k iracionalizmu. Celou svojou tvorbou od r. 1864 zavrhol racionalistický princíp determinácie a dokazoval, že človek je jav zložitý, že je viac ako výslednica sociálnych, biologických a pod. síl, že je celým autonómnym svetom - mikrokozmom v makrokozme, v ktorom sú i tmavé hĺbky i nepoznatel'né skryté prúdy.

ŠALDOVA VÝZVA

/FXŠ a divadlo/

1

Šaldův vztah k divadlu má tři hlavní aspekty.

V letech devadesátých a počátkem našeho století zahrnuje Šalda do oblasti svého kritického a referentského zájmu o věci umění a kultury rovněž divadlo. Píše - poměrně pravidelně - referáty o pražském divadelním životě, zvláště o premiérách v Národním divadle, věmá si také dramata knižně vydaných a zasahuje do současné divadelní praxe. Šaldova kritika od počátku obzírá více druhů umění: literaturu, výtvarná umění, drama, divadlo. Jeho kritika klade otázky společenské - nezná rozpor mezi kritikou kultury a kritikou věcí obecných. Také v kritice divadelní se manifestuje týž charakter kritikovy osobnosti. Šaldův zájem o divadlo, které je svou podstatou umění po výtce společenským, je tedy zákonitý a hluboký. **K v a n t i t a t i v n ě** se jeho zájem o divadlo projevuje největším počtem článků, kritik, referátů i glos právě v tomto nástupním údobí na rozhraní století, kdy po dobu téměř dvou desetiletí je Šalda též divadelním kritikem - zvláště českých novinek dramatických, nejednou obzírá v úhrnu celé sezóny divadelní a hrdnotí synteticky i celoroční produkci zejména Národního divadla, jeho činohry; píše i obsáhlejší studie, v nichž nadhazuje základní otázky dramatického tvaru, jeho tektoniky - otázky, které si předtím divadelní kritika u nás nekladla vůbec, nebo jen výjimečně /Jan Neruda, Vilém Mrštík/. Připomeňme v této souvislosti na-

příklad jeho referát o Maryše bratří Mrštíků, který přerostl v zásadní slovo o stavbě dramatického díla i o kulturní politice správy Národního divadla.^{1/}

Lety postupně Šaldův zájem o divadlo zdánlivě slábne, Kvantitativně ho ubývá. Z kritika referujícího pravidelně stává se kritik příležitostný a později, v dvacátých a třicátých letech, Šalda - také v důsledku nemoci - chodí do divadla jen zřídka. Vystává tu však zajímavý paradox: čím méně totiž do divadla chodí, tím víc se prohlubuje zájem o jeho specifickou a principiální problematiku. Nejzávažnější stati a studie napsal Šalda o divadle v době, kdy do něho prakticky již nechodil.

Druhý aspekt Šaldova vztahu k divadlu se manifestoval jeho d r a m a t y . Dramatická tvorba Šaldova vzniká v poměrně krátkém časovém úseku. Její předehrou je překlad Hebbellovy tragédie Gygův prsten.^{2/} V roce 1919 koncipoval a rok nato dokončil - zjevně v souvislosti s velkým nárazem Říjnové revoluce - své dílo z dramatických nejzávažnější: Zástupy. Toto filozofické drama vztahu individua a celku, osobnosti a davového hnutí, vůdce a masy, problematiky vztahů mravnosti osobní a společenské, jež se po trapném odkládání a soudním sporu dočkalo provedení na scéně až o třináct roků později v Národním divadle r. 1932, zmizelo z jeviště po čtyřech reprízách a do dnes čeká na svého scénického objevitele. Historii vzniku a osudů Zástupů věnoval monografickou práci Artur Závodský^{3/} a lze jen souhlasit s jeho závěrem, že každá nová četba Zástupů oživí ve čtenáři téma žhavě aktuální, jehož šaldovský dramatický tvar přes všechny problémy dramaturgické povahy je s to vzbudit pozornost obecnostva svým horkým a vzrušeným poselstvím o zápase za svobodu, za tvořivý přístup k životu, za od-

povědnost úsilí jednotlivce uprostřed velikého náporu celého národa . - Roku 1922 napsal Šalda Dítě - komedii, která je demonstrací jeho rozchodu s jistým typem společnosti, buržoazií vedené; byla hrána r. 1923 Národním divadlem, inscenována v duchu jevištních postupů adekvátních struktuře i stylu konvenčních prostředků, jichž tu Šalda záměrně užil, chtěje napsat lidovou hru společensky v dané situaci účinnou. /E. F. Burian později v Brně a r. 1937 v D 37 prokázal možnost jiného přístupu k Šaldovu textu: vyšel z autorova jazyka, inscenoval Dítě jako dramatickou báseň silného náboje sociálně revolučního. O jiný přístup, rovněž v protestu proti konvenčnímu pojetí, se pokusil Jindřich Honzl v Plzni./^{4/} - Roku 1926 vyšla třetí a poslední vydaná i hraná hra Šaldova Tažení proti smrti, ze Šaldových nejproblematictější a od uvedení v Národním divadle v Dostalově režii již nehraná: svým tématem i názvem symbolicky poznamenává celý život Šaldův, neboť její autor proti smrti - ve všech podobách - táhl a bojoval po všechny své dny.

Psal tedy Šalda dramata jen v krátkém údobí svého života, po dobu pěti nebo šesti let. Nemíníme tu řešit otázku, jaký byl Šalda dramatik a kam se zařazuje ve vývoji dramatu a divadla - ani co z toho je dnes živé a schopné inscenace. Dítě se dočkává sporadicky obrody scénické /Komorní divadlo v Praze, Divadlo F. X. Šaldy v Liberci/, do Národního divadla se však od své premiéry - stejně jako jiné Šaldovy hry - již nevrátilo. Pokus o renesanci Zástupů byl podniknut Středočeským divadlem v Mladé Boleslavi r. 1947 v režii Antonína Dvořáka, zájem vzbudilo rozhlasové provedení Josefa Henkeho v roce 1968.^{5/} Jejich čas podle našeho osobního přesvědčení ještě

přijde, až se dramatik Šalda setká s velkým, zároveň pokorným i smělým režisérem-dramaturgem, který vyposlechne v této domněle literární záležitosti divadlo a vysvobodí krystalicky čistý tvar z textového materiálu až přespříliš bohatého.

Přistupme k aspektu třetímu, který je tématem této stati. Jde o závažné studie a úvahy i glosy z dvacátých a třicátých let, které dokumentují Šaldův názor na divadlo a divadelní kulturu. Názor na toto podivné a podivuhodné umění, na jeho smysl v životě lidí, jeho společenské poslání. Jde o projevy z doby, kdy Šaldův autorský, kritický i divácký kontakt s divadlem byl prakticky minimální a náhodný, ale kdy Šalda o něm tím soustředěněji uvažoval u svého pracovního stolu a pronesl myšlenky, které po našem soudu mají platnost nenaplněné výzvy, namnoze i výčitky.

V údobí, o kterém bude nyní řeč a jež se prostírá na časové rozloze asi půldruhého desetiletí /od poloviny let dvacátých do Šaldovy smrti v roce 1937/, užívá Šalda zřídka slova "divadlo". Nemluví o divadle, nýbrž o dramatu, dramatické poezii. Místo o divadelní kultuře hovoří o kultuře dramatické. Dramatem a dramatickou poezií nerozumí však pouze psané slovo, text. Rozuměl jím vždy jen drama uskutečněné. Tedy to, co se odehrává před diváky a s nimi. Žánr slovesný je Šaldovi jedna věc: kde o něm pojednává v souvislostech literárních, výslovně to vyznačuje. Dramatem rozumí drama realizované - tedy proces, který se odehrává v divadle mezi scénou a hledištěm.

Důkazů pro to je mnoho. Sáhněme po nejslavnějším: po stati Dramatická poezie stará i nová z ledna 1931.^{6/} Co tu Šalda nazývá a míní "dramatickou poezií", je tvořeno - v tom se jeví

koncepte pojmu - čtyřmi základními činiteli: básníkem, hercem, režisérem a obecenstvem. Teprve oni d o h r o m a d y usku-
tečňují dramatickou poezii. "Dramatická báseň není dotvořena
tou chvílí, kdy básník vrhne na papír poslední tečku. Drama-
tická báseň se dotváří teprve kontaktem, který vznikne v di-
vadle ve chvíli jejího provádění mezi básníkem, hercem a reži-
sérem na jedné a obecenstvem na druhé straně. Všichni ti čtyři
činitelé musí být nejen sami o sobě zdraví a dobře fungovat;
víc: musí být spolu i v souhře a v souladu. V tom je všecka
nesnáž dramatické poezie; a tato složitost činí i její vzácnost"
/I. c, str. 193 a n./ . Vzájemná souhra těchto čtyř činitelů se
v dějinách vyskytuje velmi vzácně. Tak vzácně, že právě nezbyt-
ná souhra tolika dramatických činitelů činí divadelní kulturu
dramatickou poezií - jevem, který se vyskytne toliko ve vý-
jimečných historických chvílích a epochách. Proto také kladl
Šalda dramatickou poezii - takto pojímanou - na vrchol proje-
vů, jimiž žije kultura lidských kolektivů: na nejvyšší stupeň
v hierarchii uměn . V Šaldových ústech byla dramatická kultu-
ra totožná s kulturou divadelní a zahrnovala všechny složky to-
hoto umění - aktu kolektivní společenské aktivity par excellen-
ce, zahrnujícího všechny jmenované činitele.

Na prvním místě mezi nimi je Šaldovi hodnota primární a
inspirativní: básník. V něm cení kvalitu svéprávnou a svébyt-
nou. Poezie je mu opravdovou hodnotou a silou, a to silou zce-
le reálnou - kde chybí, zdraví národa i společnosti jsou váž-
ně ohroženy. "Jak kdo zpívá, tak i bojuje. Nuže, buďte jisti,
že národ, který nezpívá, nejen špatně bojuje - on i špatně ži-
je, temně a neradostně, spíš živoří, nežli žije."^{7/} Míňění pře-

hnané, příliš vysoké? Může se takovým jevit pouze tomu, kdo neví, že živoucí a působící poezie je reálnou, skutečnou silou společenskou. Doplňme citované místo myšlenkou ze stati Básnické slovo na českém jevišti,^{8/} neobyčejně aktuální v letech, která si dočasně učinila spíše pravý opak svou zásadou. Jevištní slovo stávalo se totiž Šaldovi slovem dramatické poezie teprve tenkrát, kdy z materiálů běžné, šedivé a otřelé řeči životní vznikala svého druhu nová řeč. Básnické slovo, věta dramatikova, verš na jevišti - to byla Šaldovi "zaklínadla. Do slova a do písmene". Syntetické slovo básníkovy "liší se od běžného a empirického tak, jako diamant od uhlí; chemické složení je stejné, a přece hodnota a funkce jsou tak rozdílné. V dramatu vytváří toto magické slovo básnické onen čtvrtý rozměr, v němž splývá čas s plošností, plastika s dynamikou; v něm vzniká nová perspektiva lidského chápání" /l. c., str. 299 a n./.

A jinde v téže studii: "~~M~~usický genius dotkne se nitra básníkovy a ono se rozechvěje k tvořivému plození. Vylévá se ve vlnách, které zaplavují lhostejný svět, rvou jej ve svůj vír, přičleňují si jej v duchovní poddanství. D o b y - t í l h o s t e j n é h o s v ě t a /proložil J. K./, jeho rozezvučení a tím jeho prožehnutí a rozsvícení, které činí z tohoto lhostejného objektu nositele a herce básníkovy vůle, tato magická proměna lhostejnosti v sympatii - hle, to je sám cíl básnické dramatiky" /l. c., str. 299/. Mluvil tedy Šalda o magickém účinku divadelního slova před Vančurou a Honzlem - a současně, aniž mohl vědět, před francouzským divadelním utopistou a vizionářem Artaudem. Jsme tu u jedné z nejpřesnějších formulací podstaty divadla, odkud se otevírá pohled na konkretizaci, hmotnou realizaci slov lidským jednáním. Formu-

lace Šaldova, byť může znít na první pohled nadneseně, má konkrétní materiální náplň. Jde u něho totiž o řeč realizovanou v prostoru - jde o akci herce, kterým se dramatická poezie teprve stává něčím skutečným co existuje v čase a prostoru a působí jako materiální aktivita.

Herce staví Šalda velmi vysoko. Ovšem herce na úrovni svých představ o divadelní kultuře a požadavků na ni. Herec byl mu "znícím vývařiskem hudebně-slovné magie" /l. c., str. 302/. Žádal od herce, aby dotvořil autora v jeho tvořivosti slovné, aby aspoň potenciálně prožil znova jeho tvořivý proces. "Směr udává ovšem básník", ale herec básníka dotváří adekvátním procesem tvořivosti obdobného druhu, zatímco trpná reprodukce jen ničí a hubí to nejcennější a podstatné, co tvoří raison d'être básnické existence a samy dramatické poezie. Takové herce potkal Šalda v souboru Moskevského uměleckého divadla, když u nás počátkem století z iniciativy ^{Kvapilovy} hostovali: Hraje ne sebe, ani ne autora, ale v nejlepších svých chvílích hraje "největší hru, která se dá myslit: současné Rusko, jeho náladu, jeho ovzduší... Dovedli nalézt podivný, plachý, nepovídavý herecký výraz pro věci nesdělitelné, které nesnášejí slova, pro věci, které se spřádají v mlčení a uzrávají v tichu." Pracují podle Šaldy "jako pracuje rostlina, vnitřním uměleckým hmatem". "Opakují nám svým jazykem, co hovoří všechno opravdu velké umění staré i nové jazykem také svým a vlastním: že umění jest předem pokorou před snem naprosté poctivosti a upřímnosti, že není možno bez velikých kvalit srdce, bez velkodušnosti - že nejvyšší intelekt jest ten, který cítí nejvíce věčného zákona, že ve velkém umění kryje se něha se silou, že velikost měří se

harmonii celosti."^{9/} V Haně Kvapilové zdravil Šalda "kulturní sílu", "dělnici na nehmotném díle generace", která svou hereckou tvorbou odhaluje druhou realitu /podtrhl Šalda/. Totiž "cosi hlubšího než pouhý temperament, trvalejšího než pouhá jevová skutečnost, vyššího než pouhý vkus: zákon, osud, línií".^{10/} Šaldovo vysoké pojetí poslání herce nejen na jevišti, ale skrze jeviště i ve společnosti a národě, dotvrzuje jeho vztah k Eduardu Vojanovi. Vojan mu byl hercem-tvárcem, básníkem scény, který "myslí příbuzně v básníkově duchu a směru, rytmem a ohněm básníkovým" - a tím se stává svědomím své doby a společnosti. A jako takový Bělinskij dovedl analýzou jediné postavy - Hamleta herce Močalova - říci podstatné slovo k charakteru celé jedné společenské epochy, kterou spolu s Močalovem žil, a pokud ji žil, jako takový Jacques Copeau chápal, že velká herecká osobnost je kulturní činitel schopný proniknout i k základním otázkám, podstatným složkám, problémům, těžkostem, krizím i silám doby a dát jim hlas i strhnout k následování nebo k protestu a vzpouře - tak u nás Šalda věděl a už roku 1909 na Vojanových postavách rozpoznal, že velká osobnost herecká, sestupujíc do hlubin svých lidských zkušeností, "podává na jevišti svůj poměr ke světu a životu, své poslední životní hodnoty a soudy". Ovšem, dodává: "Odvážiti se toho může jen [..], kdo zalidnil dlouhou a vytrvalou prací let a let své nitro figurami, dušemi, obrazy, kdo objal a zavřel do své hrudi velkou část a velký úděl lidství, kdo jest bohat vnitřním tvarem. Tedy umělec velkého nadání a ne dříve až v posledním, vrcholném období své tvorby. Tam stojí nyní Vojan. Povinností českého světa jest uvědomiti si to. Neboť jest to podívaná velmi vzácná, která se neopakuje často."^{11/}

S poměrem k třetímu činiteli, jak je Šalda jmenoval ve svém výměru tvůrců divadelní kultury, se vztahem k režiséru je to i u Šaldy složitější. Nejen uznává, nýbrž postuluje jeho funkci v hierarchii základních divadelních činitelů, a to rovněž velmi vysoko - nicméně limituje jeho úkol. Vidí v něm především služebníka básníkovy, jehož posláním je ve hmotě a v čase polyfonně rozezvučet psanou dramatickou báseň, dodat jí život, proměnit ji v časoprostorovou akci, v intencích básníkových a v souladu s předpoklady danými hereckým souborem ji materializovat. Režisér je mu někým, kdo duchem vnitřní harmonie jednotně prostoupí a uskuteční scénickou interpretaci básnického díla. V pojmu "interpretace" je obsažen prostor pro osobité i osobnostní uplatnění tvůrce inscenace. Podle Šaldy mohou být díla básnická "dotvářena, ani i přetvářena v nový výraz jevištní a režisérský, ale musí se to dít zákonně, v ducha a smyslu vnitřních možností toho kterého díla".^{12/} Shoduje se v tom se školou francouzskou, s takovým Copeauem, Jouvetem, shodl by se s Jeanem Vilarem; shoduje se tu i se Stanislavským, kde je režisérovi přidělován úkol hluboké interpretace, samozřejmě tvůrčí, básnivé i svébytné, nicméně tvorbou básníkovou podmíněné. Novodobý rozmach a moderní emancipaci funkce režisérské, ústící v uznání režiséra jako hlavního, ano i jediného tvůrce scénického díla, kvalifikuje F. X. Šalda nemilosrdně jako příznak úpadku, za který bude budoucnost ještě dlouho platit účty a na níž těžce doplácí divadlo diskontinuitou svého vývoje, desintegrací svého tvaru i neorganičností růstu divadelní kultury. "Režisér, který se staví vtíravě a samolibě mezi básníka a obecenstvo jako tlustá slonská zeď a zachycuje a maří sálání paprsků z básnického díla, měl

by býti z divadla vymrskán, a ne v něm uctíván."^{13/} Čtvrtsto-
letí před Vilarem, který v knize De la tradition théâtrale,^{14/}
ač sám režisér, dospěl k názoru, že v rozmachu režisérské fun-
kce v posledních třech čtyřech desítiletích tkví hlavní příči-
na toho, že dvacátý věk nemá svého velkého dramatického básní-
ka, u nás Šalda viděl a odsoudil, že kult režiséra, protože
"neslouží básníkovi", "utlačuje a dusí herce" a oba tyto "prvo-
řadé činitele odstrkuje do druhé řady a často přímo do tmy,
zmrzačené nebo deformované podle určité maroty nebo jepicové
módy [...]. Nijak mně neimponuje dnešní modloslužebnický kult,
provozovaný kolem režiséra; klidně mu pravím tváří v tvář, že
je symptomem úpadku. Až pomine tato horečka, která vzniká jako
jiné bahenní horečky z močálu stagnace a bezradnosti, v níž se
dnešní divadlo octlo, celé knihy, pravím vám, budou se psáti
o allotriích, jež natropili režistérové, a o zmatcích jimi za-
viněných /l. c., str. 200 - 201/. Na rozdíl od Vilara, který
žádá, aby se režisér, jenž tuto situaci přivořil, stal tedy
sám básníkem scény a tvůrcem dramatické poezie, jež jeho vinou
stagnuje - F. X. Šalda je k režisérskému kultu naprosto nemilo-
srdný, nesmiřuje se s režisérským individualismem.

Zbývá poslední z rozhodujících činitelů divadelní kultury,
jímž se dramatická poezie realizuje: obecenstvo. Partie, v
nichž integruje obecenstvo do procesu tvorby této poezie, do-
kládají, že F. X. Šalda byl jeden z prvních u nás, ne-li vůbec
první, kdo pochopil, že divadlo je časoprostorový děj, že je to
neopakovatelný a jedinečný proces, vytvářený kontaktem i kon-
flikty dvou aktivit na protilehlých pólech jeviště a hlediště.
Dramatická poezie se mu uskutečňovala teprve v tomto procesu,
který má povahu indukce. Jako dvě baterie, které se vzájemným

působením recipročně nebíjejí, tak teprv kontakt jeviště s hledištěm, herce s divákem, díla s dobou vytváří kvality, jejichž vznik je plodem této podivné lidské hry, tohoto prapodivného lidského vynálezu, který má jméno "divadlo" a patří k nejstarším lidským vynálezům. V hledišti postuluje Šalda nesmlouvavě p o l i s v antickém slova smyslu. Tedy hlediště společensky integrované nebo k integraci spějící. Ne konzumenty, nýbrž spolutvářce. Ne masu, ale lid. Ne dav, ale národ. Ne elitu v konvenčním společenském smyslu, ale elitu etickou. Už roku 1894 v kritice takzvaných "lidových představení", která na okraji svého provozu organizovalo Národní divadlo, vystoupil proti umění "pro duševní manderíny" a žádal spojení divadla "s těmi impulsivními vrstvami, s tou svěží půdou, vyoranou a hlouběji založenou, se kterou se bude musit umění divadelní a umění vůbec ve svém vlastním zájmu sblížit a na nichž mu musí v první řadě záležet".^{15/} V třicátých letech našeho století řekl Šalda totéž jenom jinými, vnitřním patosem znějícími slovy: "Nový dramatický básník musí postulovat nové obecenstvo nebo, abych to řekl stručněji, místo posavadního obecenstva l i d . Snad jsem pošetilý, ale já věřím v lid: v lid starý i nový zároveň, který má naivní zvědavost dítěte i bezpečnost instinktů vlastních všemu zcela starému i kořennému; který je i aristokratický, i demokratický zároveň; který je nejhybnější, i nejstálější v společenském zvrstvení."^{16/}

Dospěli jsme k bodu, kdy od interpretace jednotlivých základních složek dramatické poezie lze postoupit k tomu, co tvoří korunu a postihuje sám smysl divadelní kultury, a to nikoli pouze v pojetí Šaldově. On řekl a ukázal, že teprve s o u l a d , organická vnitřní harmonie všech těchto jednotlivých dílčích činitelů je schopna stvořit divadelní kul-

туру, kulturní epochu. Naznačil, že vrcholy divadla spadají vskutku v jedno s údobími, kdy se v lůně konkrétní historické společnosti zvedaly síly a energie, které byly s to zformovat masu v lid a davy proměňovat v integrovaný lidský kolektiv. "Dramatická poezie a národ rozbíhají se k vrcholům skoro současně; vyvrcholení dramatické poezie a energie národní duše spadá obyčejně v jedno." Dokládá to poukazy na Shakespeara v době Alžbětině, na Corneille a Racina v době Ludvíka XIV., na moderní drama německé Hebbelovo a Wagnerovo v kontextu německého společenského dění, ukazoval to na antickém divadle. A zároveň zdůvodňoval, proč staví v hierarchii umění drama, tj. divadlo, na vrcholek této umělecké pyramidy. "V antice, ve středověku, a do jisté míry i v našem národním obrození byla dramatická poezie tolik jako kolektivní umění kultické. Měla smysl důležité funkce společenské [..] Byla zaříkadlem, které vypuzovalo ze společnosti zlé duchy nemoci, rozkladu, smrti. A myslíte, že takové představení české hry v prvních desítiletích XIX. století, při němž účinkovali Tyl nebo Mácha, nebylo cosi blízkého náboženskému obřadu, obřadu nové víry, které si říkalo tenkrát vlastenectví?"^{17/} Pokračuje: "Tušíme to již dnes; v řecké společnosti účel divadla byl sociálně hygienický. V národě úžasné vznětlivosti a výbušnosti, jako byli Řekové, leželo nebezpečí hysterie na dlani; tragédie je jeho svod a odtok. Patos, vyžívaný na scéně, přestával být nebezpečím v životě; byl odreagován ideálně divákem, který odchází z divadla imunní vůči zločineckým nákazám, očištěný a zocelený k životu, jehož nebezpečí přistupují odtud k němu již s otupeným hrotem. Zde je veliký sociálně hygienický význam vši poezie, a zvláště poezie dramatické, který byl jasný velikým

a zdravým dobám starším, aby upadl v zapomenutí dneška: co poezie nebo umění pojmenuje, to je rozřešeno ze Sfinžiny hádanky; to zmizelo ze života jako nebezpečí nebo katastrofa a nezamořuje ho více. Co je úděsné ve tmě, stává se, vyneseno na denní světlo jasem a tvarem poezie nebo jiného umění, přehledné a srozumitelné a přestává být nebezpečným. Všecko, co zakleje z vášni a neřesti své doby básník do svého dramatického díla, je vysvobozeno z démonické moci sil pekelných a zkroceno: nepodryje již společnosti."^{18/}

Divadlo takto pojaté má nesmírnou moc. Má schopnost kanalizovat nebezpečné, neznámé, dosud nepojmenované síly, které by mohly společnost ohrozit, kdyby jim umění, a mezi nimi v první řadě divadlo, nedalo či neumělo dát včas jméno. A tím, že je pojmenuje, že jim dá jméno, vytáhne je na světlo denní, před zraky všech, aby v kolektivním procesu poznání a ověření poznávaného mohla se společnost včas proti hrozícímu nebezpečí vyzbrojit. Výsadní postavení divadla přitom spočívá v tom, že se tak děje přímo v procesu analýzy společenské situace, během představení, za svědecké spoluúčasti celé polis, pod kontrolou doby, tváří v tvář historické situaci a chvíli. Velké základní žánry divadelní - tragédie a komedie - slouží tak bezprostředně profylaxi sociální, o to účinnější, jak se prokázalo dostatečně v dějinách, že diagnóza se děje veřejně, pod kontrolou obce, v konfrontaci s dobou, která vždy sedí v hledišti, ať je složení publika jakékoliv. Svě době divadlo nemůže uniknout, neboť je její součástí, děje se uvnitř své doby.

Totéž pak dělá divadlo i s každým jednotlivým člověkem, který je zde, v divadle a nikde jinde - od věků, kdy bylo jen

divadlo, až po čas, kdy máme i zvukový film a barevnou televizi - prožívá tento hygienicko-kultický proces jako skutečnost, která se ho bezprostředně dotýká jako jednotlivce i členy širšího lidského kolektivu. Člověk je tu objektem i subjektem hry zároveň, v nedílném a celistvém procesu - je tím, kdo poznává, i tím, kdo je poznáván: tím, kdo analýzu provádí, i tím, kdo je zkoumán podroben. Divadlo je veliká síla - pakliže se ho použije takto, v jeho podstatě. To Šalda věděl - a jako málokdo druhý, nejen u nás, pověděl. A jako výzvu formuloval.

Ve formulacích, které číst je požitkem, usvědčil F.X. Šalda svou soudobou společnost z úpadku a rozkladu nejen onoho souladného celku, jak ho postuluje ve zmíněných statích, nýbrž i z toho, že vlivem měšťácké komercializace a proměny uměleckého díla v objekt zbožního oběhu se dezintegrují i jednotlivé složky tohoto celku. V Šaldově formulaci: "... je rozvázán sňatek básníka a společnosti; básník, pokud zůstal básníkem, jde svou cestou a společnost také svou cestou. [Divadelní představení] kleslo prostě na společenskou zábavu... I herectví je v krizi. Krize jeho je v tom, že se vymyká vší službě. Chce se vyžít a vyhrát na svůj vrub." Nadvlády v divadle se zmocnila "Jeho režisérská Výsost a Veleba". Zmizely a rozložily se stáleté normy estetické a mravní, bez nichž je obroda dramatického díla nemyslitelná, a nových nikde nevidět. A nejen se rozložily složky, protože se vybavily z vyššího účelu, odhazují to, co mylně považují za pouta, a odmítají sloužit, usilující hrát na svůj vrub. Moderní člověk buržoazní epochy je zaklet do svého osamocení a místo lidu zaujal v hledišti křeslo platící zákazník. "Není v dějinách příkladu tak rozkladného ovzduší

společenského" ^{19/} jaké našel F. X. Šalda u nás i v evropské měšťácké civilizaci na konci třicátých let, v předtuše katastrofy druhé světové války.

Odsoudiv společnost v rozkladu a chaosu, žijící "bez prozřetelných perspektiv do budoucnosti" /tamtéž, str. 199/, ohlíží se F. X. Šalda po perspektivě, která by učinila jeho rozbor plodnou základnou možné renesance společenské funkce divadla. Neboť nejde o obrodu divadla, nýbrž napřed o obrození jeho funkce, jež je renesance dramatické poezie předpokladem. Tuto perspektivu objevil i proklamoval. S nadějemi hleděl Šalda, a na konci života to nedvojsmyslně vyjádřil, k onomu "blahoslavenému pluhu, který přeorá společnost a zaorá dnešní obecnost divadelní, ty hysterické a perversní slečinky, uválené po kavárnách, ty utahané byrokraty a advokáty, kteří jdou do divadla se vyzívat, ne-li vyspat, ty klepavé a flirtující paničky, ty peněžníky a jejich ženy, které vykládají z loží své pracny, svůj kaldoun obtížený zlatem a diamanty, ty olysané apoplektické dědky, kteří slintavýma očima jezdí po kolenách hereček" /l. c., str. 211/. Jestliže Šalda připouští, že dočasná izolace tří základních tvůrčích složek divadelních /básníka, herce, režiséra/ může přinést příštímu vývoji i prospěch, zejména zkušenost, kterou s touto izolací učinili první dva činitelé - potom nejhůře je s obrodou činitele čtvrtého, hlediště. Se sešlinou, jak ji výše charakterizoval, "nedá se opravdu mnoho dělat". Proto sem, k obecnstvu, se upíná Šaldova pozornost - k sjednocení s předchozími třemi činiteli divadelními je ovšem třeba něčeho víc, než je pouhá přítomnost jiného publika v hledišti: médiem, schopným dát splynout všem čtyřem složkám v novou potřebnou harmonii, může být však jen nová společenská víra.

A Šalda památně končí jasnovidnou stať očekáváním, že obroda funkce divadla přijde, jak on říká, z Ruska - ze země Říjnové revoluce. Neboť "tam je již pravděpodobně splněna aspoň tato poslední, čtvrtá a nejobtížnější podmínka obrody dramatické", to jest: nové hlediště, v něm lid.^{20/}

Od napsání Šaldovy stati uplynulo čtyřicet let. Od těch dob žijeme téměř čtyři desetiletí ve společnosti, jejíž podobu určuje probíhající velké sociální revoluce; šaldovský "blesklavý pluh", který by přeoral společnost a vynesl nahoru, slunci a vzduchu blíž, ony úrodné spodní vrstvy hlíny pro setbu nových semen a budoucích žní, přeorává již i půdu naší země. Splnila se již i u nás Šaldova poslední, ale významem první a nejdůležitější podmínka obrody dramatické poezie, kultury divadelní? Od počátku svých úvah jsme zdůrazňovali, že máme na mysli renesanci společenské funkce divadla, hovoříce o obrodě kultury divadelní. A tu vyvstává naplno, soudíme, aktuálnost Šaldovy koncepce divadla a jeho pronikavých, dalekovidných úvah. Konfrontace socialistické praxe divadelní se Šaldovým myslitelským činem může přinést dnešku i časům, které přijdou, toliko užitek. Myšlenky F. X. Šaldy tu mají kvalitu výzvy, a to časovější, že dosud nenaplněné.

Poznámky:

1/ Knižně v Mladých zápasech /Praha 1934/, str. 164 - 172.

Původně Rozhledy III, č. 12, září 1894, str. 682 - 694.

2/ 1904. Srov. F. X. Š a l d a , Básník tragických osudů /Zlatá Praha XII, str. 279 n., str. 295 n., úvodem k tragédii "Gygův prsten"/.

- 3/ Artur Z á v o d s k ý , Šaldovo drama Zástupové a jeho osudy v českém kulturním životě /Otázky divadla a filmu. Theatralia et cinematographica I, Universita J. E. Purkyně, Brno, 1970, str. 97 - 142/.
- 4/ Srovn. František Č e r n ý , Hra z bojů o zítřek /Dostlov k vydání Dítěte, Orbis, Praha 1954, str. 99 - 123/.
- 5/ Zevrubněji o nich viz u Artura Z á v o d s k é h o v citované studii.
- 6/ Šaldův zápisník III, 1930 - 1931, str. 193 - 211.
- 7/ Šaldův zápisník III, str. 194.
- 8/ Šaldův zápisník IV, 1931 - 1932, str. 298 - 304.
- 9/ Moskevští: Dojem i příklad /Volné směry X, č. 4, z dubna 1906, str. 137 - 139/; Kritické projevy 6, str. 106 - 110.
- 10/ Hana Kvapilová [Volné směry XI, č. 5 - 6, str. 155 - 156. /Těž Duše a dílo./ Soubor díla FXŠ 2, str. 178 - 181.]
- 11/ Shakespearův Kupec benátský /Novina II, č. 22 z 15. 10. 1909, str. 700 - 701/; Kritické projevy 7, str. 389 - 391.
- 12/ Dramatická poezie stará i nová, 1. c., str. 200.
- 13/ Dramatická poezie stará i nová, str. 201.
- 14/ Paris, l'Arche, 1955, česky pod titulem Tajemství divadla /Orbis, Praha 1966/.
- 15/ Lidová představení /Rozhledy III, č. 4, 1894, str. 204 - 208/; Kritické projevy 2, str. 11 - 13.
- 16/ Dramatická poezie stará i nová, str. 210 n.
- 17/ Dramatická poezie stará i nová, str. 197 n.; srov. též

O naší moderní kultuře divadelně dramatické /Grigal, Praha
1937/.

18/ Dramatická poezie stará i nová, str. 198.

19/ Dramatická poezie stará i nová, str. 196, 199, 200, 201, 203.

20/ Dramatická poezie stará i nová, str. 211.

Дорогой друг!

Приближается твое шестидесятилетие. Что подарить тебе к нему? Прими вместо подарка это письмо — небольшой разбор одного стихотворения. Что дарить филологу от филолога, как не изделие своего цеха? Стихотворение Пастернака "Дрозды":

Дрозды

На захолустном полустанке
Обеденная тишина.
Безжизненно поют овсянки
В кустарнике у полотна.

Бескрайный, жаркий, как желанье,
Прямой проселочный простор.
Лиловый лес на заднем плане,
Седого облака вихор.

Лесной дорогою деревья
Заигрывают с пристяжной.
По углубленьям на корчевье
Фиалки, снег и перегной.

Наверное, из этих впадин
И пьют дрозды, когда взамен
Раззванивают слухи за день
Огнем и льдом своих колен.

Вот долгий слог, а вот короткий.
Вот жаркий, вот холодный душ.
Вот, что выделяет глоткой,
Луженной лоском этих луж.

У них на кочках свой поселок,
Подглядыванья из-за штор,

Шущуканье в углах светелок
И целодневный таратор.

По их распахнутым покоем
Загадки в гласности снуют.
У них часы с дремучим боем,
Им ветви четверти поют.

Таков притон дроздов тенистый.
Они в неубранном бору
Живут, как жить должны артисты.
Я тоже с них пример беру.

1941⁴⁾)

Стихотворение относится к последним, написанным перед войной и завершает собой творчество "мирного" периода. В сборнике "На ранних поездах" включалось в раздел "Переделкино", имевший подзаголовок: "Начало 1941 года".

Смысловая структура стихотворения образуется наложением двух пространственных моделей. Первая образуется столкновением начальной строфы со второй и третьей.

Противопоставление актуализирует образы:

сжатого пространства $\leftarrow \rightarrow$ распаханного пространства
(простора)

образ остановки, захолустья: образ дороги:

"захолустный полустанок"

"бескрайный /.../ проселочный простор",

"обеденная тишина"

"лиловый лес", "облако".

⁴⁾ Борис Пастернак, Стихотворения и поэмы, Москва-Ленинград, 1965, с. 407-408. Первая публикация: Сб. "На ранних поездах", Москва, Советский писатель, 1943.

Окраска "лиловый" лес и "седое" облако, одновременно с упоминанием "заднего плана", создают впечатление зрительной удаленности

неподвижности ↔ движения

сочетание "захолустности" с семантикой "перерыва" (обеденная тишина) передает значение вечного, непрерывного перерыва, перерыва в жизни, что поддерживается эпитетом "безжизненно". Возникает образ застоя, неподвижности.

"деревья заигрывают с пристяжной" — строки создают образ движения, веток деревьев, цепляющихся на узкой лесной дороге за спину и голову лошади (скрытую семантику движения создает также образ стрелы, возникающий из характеристик дороги как "прямой" и ее узости): пристяжная, чуть сбоку, уже цепляется за деревья!

Далее пространственный образ расширяется, и в понятие "дороги" начинает включаться как бы синонимичный ей "лес". Лес объединен с дорогой причастностью к миру жизни и движения. Он движется: во второй строфе он еле виднелся на заднем плане, в третьей — он "заигрывает" с едущими сквозь него лошадьми. Способность "играть" для Пастернака — один из основных признаков жизни (ср. "Вакханалию": "Сколько надо отваги, // Чтоб играть на века, // Как играют овраги, // Как играет река..."; "Мейерхольдам": "Так играл пред землей молодок // Одаренный один режиссер..." и др.).

Дорогу и лес поэт объединяет яркой выраженностью температурного признака. Вестемпературность ↔ контрастность температурных характеристик в мире Пастернака звучит как антитеза безэмоциональности и эмоций.

Картина полустанка нарисована так, что нельзя определить времени года, погоды, температуры. Противостоящий мир — "жаркий как желанье" и одновременно "по углубленьям на корчевье /.../ снег". Эта антитеза прямо ведет к другой:

безжизненно поют овсянки \longleftrightarrow дрозды /.../ раззванивают /.../ огнем и льдом своих колен /.../ вот жаркий, вот холодный душ.

Пространственный контраст преобразуется в контраст безжизненного пения и пения, полного жизни (жизнь = контрастам голосовых колен).

Следующая строфа вводит вторую пространственную модель: неожиданно возникает образ птичьего "поселка", наделенного всеми признаками милой Пастернаку и единственно настоящей, с его точки зрения, простой жизни "без помпы и парада"; здесь

Подглядыванье из-за штор,
Шушуканье в углах светелок...

"Светелки", "часы с дремучим боем", отзванивающие четверти, вызывают образы устоявшегося, провинциального и, одновременно, как бы "бабушкиного" быта. Этот образ применительно к птичьему миру совершенно неожидан. Смысл его раскрывается местоимением "свой":

У них на кочках свой поселок...

Такое построение фразы подразумевает существование какого-то другого поселка, противопоставленного певчому жилью дроздов. Поселок этот назван в подзаголовке "Переделкино" (булгаковское "Перелыгино"). Это реальный подмосковный писательский поселок, в котором Пастернак жил, начиная с 1936 г. Но то, что во втором пространственном противопоставлении "поселок дроздов — поселок поэтов" второй член подразумевается, как

бы уплотняет его с первой пространственной антитезой и переносит на него образную характеристику полуста́нка овсянок. Писательский поселок охарактеризован умолчанием. Образ его возникает из сопоставления с овсянками и противопоставления дроздам.

Заключительная строфа отождествляет "притон дроздов тенистый" с нормой поэтического быта и с пространством автора.

Одновременно стихотворение строится контрастным соотношением автобиографических деталей (смена зрительных впечатлений и мыслей поэта во время реального движения со станции железной дороги в Переделкино) и известных строк Гёте:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt:
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

Стихотворение это породило огромную традицию цитации и неадекватных толкований. Пастернак возвращает нас к подлинному и глубоко понятому смыслу стихов Гёте о природе поэтического творчества. Однако хотелось бы отметить, что абстрактный образ гётевской птицы заменен у Пастернака веселым и вольным Дроздом.

Ю. Лотман

PS. Итак, да здравствуют Drozd'ы

"Я тоже с них пример беру!"

ROMÁN KJUCHLJA J. N. TYŇANOVA JAKO "FAKT UMĚNÍ"

Děkabristické téma přitahuje jak historiky a literární historiky, tak i umělce, neboť to není téma už omšelé, zastaralé, ale svým způsobem "dnešní". Musí se ho ovšem chopit tvůrce formátu Bulata Okudžavy nebo J. N. Tyňanova, nemá-li ztroskotat o úskalí pouhé b e l e t r i z a c e dokumentárního materiálu, jak jsme toho svědky např. v případě románu Marie Maričové Severní zář /Severnoje sijanije/, díla jakkoliv jinak záslužného. Umělecký instinkt Tyňanova, na kterého se chceme soustředit, bezpečně vedl při výběru z mnohosti. Na j e d i - n e č n é m osudu se mu podařilo v prostoru historicko-biografického románu s familiárním, studentsky stylovým názvem Kjuchlja postihnout p o d s t a t u celého Děkabru, a to s hloubkou ponoru do historické problematiky pro autora charakteristickou, s aspirací pochopit logiku dějin. Sotva by však vznikl umělecky novátorský tvar nebýt perfektního citění f o r m y a nebýt dovednosti zpřítomnit čtenáři 20. století charaktery i psychologii lidí minulosti plasticky a barvitě, se smyslem pro dialektiku věcí, s tykadly, jež umějí "ohledat" jev v jeho podmíněnosti a nejširší souvztažnosti. Můžeme vznést polemickou námitku k literárněvědné koncepci tohoto vynikajícího teoretika a historika, může nám připadat příliš autonomní, imanentistická a objektivistická, ale nemůžeme se neztotožnit s jeho vlastní uměleckou praxí, s výsledky, k nimž díky symbióze umělce s vědcem došel.

To, že ho zaujal právě V. K. Kjuchelbeker, souvisí jednak se sociální objednávkou /román vyšel k 100. výročí Děkabru/,

jednak s celoživotním úsilím vyložit "hvězdu první velikosti" A. S. Puškina v kontextu a z d o b y . Neuděláme jistě chybu, budeme-li svébytné romány o Kjuhelbekerovi a Gribojedovovi /Smrt brejlatého vezíra/ považovat i za průpravný předstupeň k Tyňanovovu velkému, syntetizujícímu tématu puškinskému. Mimoto Tyňanov dobře věděl, že pohyb vpřed není starostí jen géníů, ale i těch vedle nich. Badatel oprávněně vidí v puškinské epoše spolehlivý základ celé literatury 19. století i literatury moderní. Kjuhelbeker je v Puškinově sousedství čím si typickým a přímo s y m b o l i c k ý m : vyslovuje myšlenky se zápalem přesvědčeného liberála, v němž pracuje duch neklidný, přetvářející, neschopný pohodlně se zabydlet v daném systému, beroucí na sebe riziko prohry v zápase s hydrou samoděržaví. Suma jeho myšlenek vytváří romantické poselství - plodný zérodek projektů příštích generací. Kjuhelbekerovo zaujaté průkopnické usilování je ovšem takřka zákonitě podkopáváno komplikacemi, nezdary, smůlou, jež se mu vzápětí lepí na paty a na šosy jeho černého fraku. Člověk politicky nebezpečný, s reputací zoufalce, mizantropa, Don Quijote, podle Puškina "těžký charakter" už v lyceu. A tragický osud Děkabru nemohl lépe ztělesnit nikdo jiný než právě on, Kjuhlja, figurou připomínající žirafu nebo nějakého vodního ptáka, nejspíš volavku. Tituly Tyňanovových studií - Puškin a Kjuhelbeker, Kjuhelbekerovy francouzské vztahy, Syžet Hoře z rozumu, v němž Kjuhelbeker funguje jako prototyp Čackého - a také fakt, že vědec disponoval archívem obsahujícím prakticky všechny tehdy dostupné kjuhelbekerovské materiály, sdostatek vypovídající o Tyňanově mimořádném zájmu právě o Kjuhelbekera.

Na začátku se rádi opřeme o toto Tyňanovovo zjištění:

"... jednota díla není uzavřená a symetrická celistvost. Mezi jejími prvky není statické znaménko rovnosti a sčítání, ale dynamické znaménko poměrnosti a integrace. Formu literárního díla je třeba pociťovat **d y n a m i c k y** /proložil SM/. ... Umění žije takovouto vstřícnou aktivitou, takovým^{to}/bojem. Bez pocitu hierarchizace, deformace všech faktorů faktorem **k o n - s t r u k t i v n í m** /prol. SM/ není faktu umění. ... Setřeli se pocit vstřícného napětí prvků /jenž předpokládá nutnou přítomnost dvou momentů: dominujícího a podřídzeného/, ztrácí se i fakt umění..."^{1/}

Na rozdíl od monografie o Puškinovi nezačíná vyprávění o Kjuchljaovi "od Adama", nýbrž rodinnými úvahami o Viliho budoucnosti a hned obrazem otvírání carskoselského lycea a lycejních let, jež spojila navždycky Puškina s Kjuhelbekerem a Puščinem. Aktivizujícím vstřícným prvkem bude v následující kapitole „Bechelkjukeriáda“ předmět parodie, jemuž vyhovuje odlehčený, ale přitom neobyčejně koncentrovaný a dynamický tvar **a n e k d o t y** . Jde o událost, kdy se Kjuchlja dostává do relace s medvídkem Míšou – oba se chtějí objímat s mocnářím. Kjuchlja doplatil na svůj špatný zrak a medvěd na to, že utekl z ohrady a pronásledoval Jeho Veličenstvo Alexandra I. Protože Jeho Veličenstvo muselo zrychlovat krok na neúnosnou míru, ba nakonec před ním nedůstojně utíkat, Míšu zastřelili. Tím tato relace nabývá významu nikoli žertovně nevinné, ale politicky zaostřené a dokonce **s y m b o l i c k é** sémantické konkurence. Už zde se tedy objevuje z uměleckého hlediska žádoucí konstruktivní prvek, jehož "deformující" tlak zanechá na významovém okolí výmluvnou stopu.

V uvedené kapitole si ještě všimněme čítankově známé scény zkoušek v lyceu za účasti G. R. Děržavina, přesněji prvků, jež

hierarchizují daný text. Je to např. výtvarně účinný obraz metonymické kvality: "V křeslech seděly uniformy, černé fraky", v blízkém sousedství autentického Děržavinova dotazu směrem k Dělvigovi: "A kdepak tu máte, kamaráde, hajzl /nužnik/?" Není nadsazené, soudíme-li, že vyabstrahovaná ctihodná důstojnost fraků je tím přiměřeně zparodována, zneuctěna.

Kapitola Petrohrad nám zatím z topografie hlavního města příliš nenabídne, pouze Kjuchljův celkový dojem z Petrohradu jakoby "spícího v rakvi", ale topografický princip bude hrdinovy osudy determinovat stále naléhavěji, dělat z něho - Kjuchlji - Ahasvera a stane se jedním z nejdůležitějších "vstřícných" prvků: Petrohrad bude volat po Evropě, Evropa po konfrontaci s Kavkazem a Asií atd. a vše bude směřovat opět k Petrohradu, "zatěžovat" ho komentovanými významy a obsahy. Nuže, zmíněný název metonymické povahy obsahově pokrývá především literární společnost, v níž se Kjuchlja pohybuje a v níž usiluje o seberealizaci jako básník, a vedle toho i prózu Kjuchelbeke-rova života, tj. jeho působení vychovatelské a učitelské.^{2/} Je na místě zdůraznit, že autor úzkostlivě dbá na historicky a u t e n t i c k ý charakter románu, neboli fantazii a fabulační schopnost brzdí, krotí, ale - z druhé strany - stejně úzkostlivě respektuje i požadavek r o m á n o v o s t i , chce-li publiku předložit dílo i čtenářsky vděčné. Z uvedeného vyplývá pro spisovatele nelehký úkol, totiž umění vytvořit kolem doloženého historického faktu takovou atmosféru, jež by příslušný jev jednak povýšila na obraz, ozvláštnila ho a relativně osamostatnila, tak, aby mohl žít vlastním životem a neplnit jen průhledně služební funkce, jednak z něho učinila článek nabitý "vstřícným napětím" a schopný dramatického přesahu z hlediska celku. Na Tyňanovově knize je vidět ctižádost tento

zákon neporušit, dosáhnout v tomto směru dokonalosti, nedopustit se chyby, takže tu a tam - při obnažování struktury díla - se nelze ubránit pocitu jakéhosi až chladu z dokonalosti, jež odvažuje dávky na nejcitlivějších vážkách a zná se s matematikou.

Dokumentárnost Evropy spočívá na Kjuhelbekerově korespondenci, převážně z cesty po Německu. Tyňanov tím nevtíravě a mile připomněl nejspíš Karamzina a jeho literární způsob. Jinak historická faktografie týkající se Paříže byla sama o sobě natolik výpravná, ba dramatická, že autor vystačil s reprodukcí materiálu, s pouhou jeho úpravou, uměleckým zasazením, případně dialogizací. Škoda jen, že neměl k dispozici text Kjuhelbekerovy přednášky o ruské literatuře a ruském jazyce, kterou proslavil náš osvícený a osvěcující informátor francouzsky v červnu 1821 v pařížském Athaeneu díky kontaktům s filozofem Benjaminem Constantem. Nechceme Tyňanova doplňovat ani korigovat, i když se nám zdá, že Kjuhelbekerovi při jeho známém závěrečném artistickém výkonu s lampou a pędem ze stupínku katedry poněkud ubral na směšnosti a komičnosti a "deformoval" celý výstup snahou o Kjuchljovu heroizaci, avšak rozhodně by příslušnou podkapitolu nepřetížil např. tento citát z přednášky: "... Non, jamais la providence n'accorde à une grande nation tant de talents pour la laisser ensuite croupir et s'anéantir dans l'esclavage. Les Russes légueront un autre renom à l'histoire que celui d'un peuple envahisseur et destructeur..."^{3/} Styk s Evropou inspiroval budoucího děkabristu asi tak jako před sedmi lety ruské důstojníky, kteří pronásledovali Napoleona do kapitulující Paříže.

Kjuchlja je z Paříže odvolán, a to je důvod, aby jeho ná-

vrat přes Nice se stal románově čtivějším, vskutku napínavým, neboť se tu pracuje s dobrodružným motivem pronásledování a usilování o Kjučljev život /"malinký človíček" v roli fízla a gondoliér ochotný ruského intelektuála za peníze zamordovat!/.

V kapitole Kavkaz se může střetnout "evropský princip" s "ruským" a dokonce "asijským". Polovyhnanec Kjučlja má zde možnost zbavit se romantických iluzí o Jermolovovi, "generálovi mládeže", potenciálním osvoboditeli Řeků. Jermolovova vojácká, carsky imperialistická podstata se projeví v dramatické epizodě s Džambotem, který se jako kavkazský vlastenec nechce podrobit vykonavateli carské politiky. Na Kjučljevě vystřízlivění systematicky pracuje životem poučený, skeptický a zdrženlivý A. S. Gribojedov. - Ani v této kapitole nechybí vysloveně románová pasáž /zbytečný souboj s Pochvisněvem/ a vyprávění o Kjučljevě dobrodružství s Čečencem, při němž mohl náš hrdina opět přijít o život, kdyby nebylo hluboké výdutě dubu stojícího nad propastí, oceníme právě pro jeho vystupňované podání s příznačně komickou pointou /Kjučlja se do dutiny stromu složil doopravdy jako skládací metr/.

Komické se střídá s tragickým, tragična je ovšem nepoměrně víc - pro Kjučlju není ani na Kavkaze místo.

Tyňanov potřebuje - jistěže ve shodě s historickými realitami - "prohnat" svého hrdinu kapitolou Vesnice, kde si Wilhelm, nevléčitelný romantik, ujasňuje svůj poměr k sedlákům a odkud je nucen prchat jako běželec /zastal se nebohého Vaňky, kterého statkář přivázal k plotu a pomazal dehtem/, a Moskvou, která je však ponechána jen Kjučljevým vzpomínkám, matné evokaci, ač zde žil půl roku. Vrací se do Petrohradu, je járo 1825, a bude žít s bratrem Michailem v kasárnách gardové po-

sádky na Jekatěringofském prospektu /nyní třída Rimského-Kor-sakova č. 22/.

Čeká ho ne jeden citový otřes, paradox spolupráce s Grečem a Bulgarinem, stěhování na Velkou námořní /Bolšuju Morskiju/, žije "bez vzduchu". Tyňanov pracně nepřesvědčuje, avšak jeho informace mají drtivou váhu. Nezapomenutelný je akt exekuce, obraz práchat se zvukovou kulisou flétny a bubnu v nelidském tichu. Podstata kasárenského carského systému, který se vyží-val v přesnosti na milimetr, v takzvaném ordnungu, je vyjádře-na nezbytností, aby každá hůl k mrskání měřila 2 134 mm. Až na dno bytosti otřesený Kjuchlja vnímá práci jakéhosi naprosto odlidštěného úděsného mechanismu. Kdežto autor cí-tí ar-chitekturu románového díla, vyprávění střídá s dokumenty, stříd-mě s citací veršů^{4/}, materiál umělecky organizuje, redukuje a ponechává nejvýmluvnější minimum, mění tempo vyprávění, dynami-zuje formu, vytváří pyramidu, a to asymetricky /vrchol pyrami-dy pocítíme as po dvou třetinách celku/.

Když J. Tyňanov pracoval na kapitole Petrovské náměstí, potřeboval k o z v l á š t n ě n í mimořádně dějinné chví-le specifické umělecké prostředky, pomocí nichž by postihl pří-mo osudově mystickou spojitost místa a lidí. Síla jeho umělec-kého vidění spočívá právě ve specifickém odrazu oněch památ-ných historických míst, tudíž nejen lidé, nýbrž celé architek-tonické komplexy a s nimi řeka Něva, nazíraná a fungující jako jeden z jeho přirozených prospektů, vytvářející živý organis-mus Děkabru. "Povstání 14. prosince bylo válkou náměstí." Pře-devším první část kapitoly vysílá z vrcholu pyramidy na všechny strany roménu paprsky m e t o n y m i c k é h o ozvláštňení monumentálního obrazu. Přičemž nutno zdůraznit, že tropů tu ne-

ní užito pro pouhý umělecký, l'artpourl'artistický dojem z obrazné krásy. Lze říci, že byly diktovány h i s t o r i c - k o - f i l o z o f i c k o u dimenzí. Smysluplná architektura Petrova města /jeho zakladatel vyšel z přirozených dispozic terénu, leč sklenul nad nimi oblouk lidské dovednosti, naplňující ideál harmonie/ určila náměstí za základní jednotku, ne pouhý dům, jako je tomu v Moskvě, jež toliko narůstala, obrů stala, kupila se bez regulativu, tj. stojí na principu živelnosti. Tyňanovův smysl pro konfrontaci odhaluje podstatné, ono typicky ruské, co představuje Moskva, a to, co tvoří most k Evropě. " V Petrohradě nejsou vůbec slepé uličky a každá příčná ulička chce být třídou." Tyňanov tedy vytýká příznak samostatnosti a nezávislosti kteréhokoliv náměstí v Petrohradě, náměstí - Platz an sich - může žít vlastním životem. Řekou sui generis je Něva, samostatná, hrdá, panující, neklidná, vyzývající svým příkladem - ráda se vylévá z břehů! - k povstání. Spojení řeky s náměstími, toť spojenectví par excellence, řeka ví o náměstích, náměstí vědí o řece. Zdá se, že metonymie přechází v p e r s o n i f i k a c i . Důsledkem této zvláštní konstelace je hromadění třaskavin a výbuch povstání jednou za sto let. Děkabr a Říjen jsou potvrzením dějinné zákonitosti.

Zeměpisné kóty Děkabru, jejich výčet s příslušným vysvětlením jazykovým, vtiskují dané stránce pečeť strohého výkladu, ale současně dávají autorovi příležitost, aby ironickou poznámkou zavadil o "soutěžní" o Rastrelliho sochu Petra Velikého, jež se musela spokojit "čestným vyhnanstvím" před zámek Pavla I., nebo aby vtipně, pomocí s y m b o l u , pohotově vyjádřeného lidovými skladateli, postihl "slabost" Izákova náměstí. Tam se totiž od časů Kateřininých stavěl chrám sv. Izáka a ne-

mohl se dostavět:, tři režimy se na něm podepsaly - Kateřina, Pavel a Alexandr I., vyjádřeno symbolicky - Kateřinin mramor, Pavlovy cihly a Alexandrova destrukce všeho, co bylo už postaveno, s příkazem stavět znovu. S tímto historickým úkolem se musel potýkat pracující lid, který se na všechno 14. prosince díval z lešení rozestavěného chrámu. Dialektické napětí, z něhož se rodí pohyb, je vlastní skutečnosti, že Izákovo náměstí sousedí s Petrovým /Senátním/, symbolem carské moci, a tam stáli vzbouřenci.

V rovině svrchovaného symbolu Tyňanov v podstatě setrvává, nicméně složitý, obtížně dešifrovatelný proces semiózy zasahuje skutečnost holým záznamem v podobě "suchého" denotátu, aby hned nato tuto zjitřenou realitu *m e t a f o r i z o v a l* na základě přirovnání města k lidskému organismu s jeho krevním oběhem, cévami, tepnami a srdcem. Ucpou-li se cévy a tepny, srdce puká, a to se stalo děkabristům, když Mikulášovi vojáci přeřízli tepny ulic, zastavili přívod krve z Ruska navzdory úsilí některých povstalců, Rylejeva především. Jestliže autor píše o dějinných vahách, vynoří se za nimi ani ne tak Nemesis jako Rylejev, který je v těch osudných chvílích vnímal nejostřeji, ale symbolika misek vah referuje o vyhrocené situaci na petrohradských náměstích, opět metonymicky ozvláštněným obrazem "mučivého váhání náměstí /ploščaďej/" po celý den, dokud nepřišel hrubý náraz Mikulášovy artilérie. Obrazné vyjadřování vstupuje do kontrastu s výrokem, že "při tom tekla skutečná krev". Přeshlapování na jednom místě se projeví jako hrůzná strnulost náměstí, a přece k vítězství nad samoděržavím stačilo, aby se spojila dvě z nich - Petrovo a Admiraltní, neboli aby se "horký písek šlechtické inteligence" sloučil "s mladou hlínou lidu". "Převahy na-

byla cihla /Pavlův materiál - SM/ a zatvářila se jako žula." Tato závěrečná věta klíčové podkapitoly Petrova náměstí nezapře Tyňanovův způsob myšlení a vyjadřování, jen jemný obraz "horkého písku" a "mladé hlíny" má všechny svody metafor, její básnivost a lehkost.

To nás přivádí k letmému srovnání s metaforou Andreje Bělého, tvůrce románu Petrohrad^{5/}. Jak známo, v podstatě groteskní syžet díla, jež reagovalo jedinečným způsobem na revoluční zkušenost z roku 1905, aniž by zepíralo uměleckou zkušenost N. V. Gogola, se fantasmagorickým, tj. gogolovským způsobem promítá na pozadí metaforicky zachyceného Petrohradu, který fosforeskuje žlutou mlhou finských bažin, špinavým, šedočerným chrámem sv. Izáka, zelenavě kalnou hlubinou Něvy, nazelenalou mlhou... Geometrie hlavního města je poznamenána rysem strnulé nehybnosti, již nedokáže porušit ani proslulá "stonožka" Něvské třídy. Bělého metafora je výsostně básnická, hraje barvami, je *m a g i c k á*, její zásluhou se Petrohrad mění v kamený sen a přízrak. Tyňanov sleduje "racionálnější" cíle. Jeho tropus se vyznačuje doširoka iradiující, perspektivní funkcí.

Při umělecké konkretizaci 14. prosince se pak v románě Kjuchlja znovu setkáme s obrazem mlčenlivě stojících "mrazivých, zledovatělých náměstí" /rozhodovala náměstí, ne vůle lidí, akcentuje Tyňanov/ v úloze dominujícího a integrujícího leitmotivu, jemuž se kontext podřizuje. Český překladatel měl důvod a právo volit název Osudová náměstí.

V posledních kapitolách figuruje /vlastně nerománový/ románový hrdina jako běželec pronásledovaný až do Varšavy carskou policií /k zesílení autentičnosti poslouží i známý dokument - Šulginova Vyhláška z 30. prosince 1825/, dále jako vězeň a si-

biřský vyhnanec. Osa časová s osou geografickou tvořící vskutku bizarní souřadnicový systém, protože subjektivní čas se změnil v pouhé cupitání /"drobné krůčky"/ a geografický princip cestování v Kjuhelbekerově životě v "cestování" z pevnosti do pevnosti a na Sibiř, po zatčení v topografii samoty. Poučen prací pro film, dal Tyňanov zastavenému času dějový spád – soustředil se na "románovou" linii, totiž osud Kjuhelbekerovy lásky k Duně Puškinové, jež nakonec rezignovala na úřad manželky děkabristy, ač ho chtěla původně též naplnit. Nabízí se otázka, jak by Tyňanov naložil s poměrně bohatou korespondencí z pevnosti a ze sibiřských let,^{6/} kdyby ji znal. To, co děkabristu drželo během celé jeho kalvárie při životě a co zrychlilo běh času, byla vedle náboženské víry *p o e z i e*, a to nám v románě chybí. V roce 1834 Kjuhelbeker napsal: "Kdybych nebyl básníkem, sotva by se mi podařilo zvládnout *mé* ubohé bytí, otrávené utrpením všeho druhu."^{7/}

Tyňanovo umělecké sdělení na děkabristské téma je ovšem jinak – opakujeme – dokonalý artefakt, "fakt umění", provedený se vzácným smyslem pro inherentní míru a vkus. Autor mistrovsky zprostředkoval poznání, že koležský asesor Kjuhelbeker /"chlebopekařů"/ žil naplno pouze jeden jediný den – 14. prosince na Petrově náměstí pro "doušek svobody" /i když se tam – dle Puškinova svědectví – projevoval před zraky všech přinejmenším pošetile/, jinak že ho čas pronásledoval, bičoval, trýznil.

Náš pokus o J. N. Tyňanova snad alespoň zčásti objasnil, čím si průkopnické dílo Kjuhelbekerově trvale zajistilo jedno z prvních míst, ne-li vůbec prvenství, v kategorii historicko-biografického románového žánru.

- 1/ Ju. N. Tyňanov, Problema stichotvornogo jazyka, M. 1965, str. 28. Cit. podle V. Svatoně ze studie Dvojí koncepce textu v sovětské sémantice, Čsl. slavistika 1983, str. 202.
- 2/ Srovnej se vzpomínkami N. A. Markeviče, studenta Univerziténího ústavu při Pedagogickém institutu, kde Kjuhelbeker působil. Tyňanov tyto vzpomínky sotva znal: byly publikovány až v roce 1954 /Literaturnoje nasledstvo, Dekabristy-literatory I., M. 1954, str. 507 - 512/.
- 3/ Lit. nasledstvo, Dekabristy-literatory I, M. 1954, str. 372 - 3.
- 4/ Nehledě na básníkovu korespondenci cituje autor všeho všudy ze čtyř nebo pěti titulů bohatého literárního Kjuhelbekerova odkazu, např. z klíčové básně Poety, Nizza atd. Je tomu tak jistě proto, aby román nepůsobil dojmem literární studie.
- 5/ Andrej Bělyj, Petrohrad, ČS Praha, 1970, Doslov Jaroslava Šandy.
- 6/ Lit. nasledstvo, Dekabristy-literatory I, M. 1954, str. 395 - 498.
- 7/ Op. cit., str. 390. /Překlady jednotlivých vět z románu i této poslední z Kjuhelbekerovy korespondence SM./

HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO MÍSTA

Jen nevzdávat se, nepoddávat...

Ještě nám neprošel ten čas...

Bulat Okudžava

Povolání: spisovatel. Ve spojení těchto dvou nesourodých slov se skrývá drama i skeč, zrcadlící mikrosvět moderní doby zvlášť prozíravě a plasticky, zejména když se ve svém obsahu opírá o reálie nevysněné, nestvořené z jiného času a zašlých míst, ale o veskrze konkrétní souřadnice života, které stále ještě mají svou platnost, neúprosně i povzbudivě trvají dál mezi námi a přežívají stejně jako některé knihy, třebaže jejich autoři už vyprchali z paměti. O povolání spisovatel napsal moskevský literát Jurij Trifonov /1925 - 1981/ svůj poslední román, který vyšel až posmrtně - a podobně jako předchozími zralými díly i touto románovou tečkou za tvorbou potvrdil, že místo, jež si postupně přivlastňoval v poválečné ruské sovětské próze, mu právem literární historie určí na pomyslném tvůrčím Olympu.

Vypověď o světě kolem nás, o jeho nejméně sedmibolestných kořenech, neodbytných chvílích naděje a přívalech zklamání a lhostejnosti, se kterou spisovatel přicházel ve svých knihách, byla totiž čím dál hlubší, neslitovnějši, sugestivnějši, stále smysluplnější a přesvědčivě směřující k "něčemu", čili k pravdě, až se přímo zalykala rozervaným svědomím novodobého vypravěče. Moderní typ vypravěčství už přece dávno není jen stárnoucí, mravokárně humanistickou a zaníceně humanistickou niternou trýzní ze spatřeného, pachutí z ponížení individua a očividné

náklonosti k zlolajným kompromisům, nýbrž i všednodenním povoláním, po hodinách a minutách rozmělněným stravujícími maličernostmi, za nimiž se v různých podobách, zdálky i zblízka, v náznaku i v reálu, vždy majestátně nebo naopak roztřeseně rýsuje detailně lokalizovaná doba, v níž autor svou trudnou profesí vykonává a která mu jako literátovi, jenž má všechna citlivá pole své duše vystavena dokořán a napospas, všem navzdory nebo všemu po vůli, striktně vymezuje konce i začátek, osud i příběh – a také onen konkrétní lidský čas a reálně stanovené místo, zdánlivě i pojmenované, na něž vzpomínat má stejný smysl jako žít a pro něž neexistuje jiné pojmenování než to, které vyvstává z povlovného proudu románového líčení.

Vynikající vypravěč Jurij Trifonov ovšem napsal svou poslední prózu Čas a místo /Vremja i mesto, 1981/ především jako román o spisovateli, který píše o spisovateli, který také píše o spisovateli atd. – a jejich životy se pokaždé z toho či onoho důvodu nepovedly: všichni skuteční i smyšlení protagonisté tu jako by stejně bezmocně jako rozepsané knihy strnuli v předčasně stařecké apatii u bran, za nimiž se skrývají jejich sny, snad právě proto, že pochopili, kde je jejich místo a jaký čas jim byl vyměřen, že každý po svém prohlédl brutální nesnovost společného životaběhu. Od třicátých let až po minulá desetiletí načrtává moskevský prozaik jednotlivé charakteristické situace ze života svého pokolení, aniž je chce obestříti univerzální tragickou aureolou, nadneseně je uzavřít do atmosféry historické výjimečnosti či tvrdošíjně klást důraz na již čítankové, a přesto děsivě vzdálené a odmítané pravdy o jedné epoše.

S pronikavostí, která až mrazí při pohledu do budoucnosti a bolestně bystří zrak při návratech do minulosti, se Trifonov

snažil postihnout rub a líc scének, jež jsou stejně pomíjivé jako symbolické: šokující představa, že by Moskva mohla padnout do rukou hitlerovských okupantů, je navenek zcela překryta hrdinovou starostí, aby se stačil včas rozloučit se svými známými zařazenými do mimořádného evakuačního ešelonu; dlouhý den a dlouhá noc čekání na zprávu o Stalinově smrti tu probíhá v ovzduší rodičovské neurózy, kdy se konečně k mladému literátu Antipovovi protlačí přes zástupy lidí na ulicích a v bulvárech lékař, kterého zavolali k nemocnému dítěti. Grandiózní a epizodické si zde jako by vyměnily roli, nasadily si jinou masku a jedno druhé pokládalo za cizorodý prvek v organismu, za cosi nepřátelského, neúměrně vytrženého z času, jenž má mít svůj vlastní neochvějný řád. Jenže v Trifonovově románu Čas a místo opravdu neplatí slova, že o mnohém životě je stejně příjemné psát, jako jej žít; příjemného je a bylo ve světě pomálu. Lidem vládně aspoň dvojí nezbytí, každodenní a každoroční - a každý den se může jevit jako soudný, může poodhrnout mámivou roušku z našich činů i našich myšlenek, čím dál víc pravděpodobněji, neboť se v něm zpravidla nic zvlášť potěšujícího neděje, není-li příjemné jen to, na co jsme si raději zvykli, co si utvořilo svou vlastní temporalitu, vyklesnutou z truchlivé osudové dějinnosti.

Téměř pro celou generaci, k níž realistický dušezpytný a stoický kronikář epochy Juriij Trifonov patřil a jejímž literárním mluvčím par excellence se stal, se začala její životní spirála ve třicátých letech odvíjet ve znamení duchovní ztráty, produkující chronický celoživotní ressentiment společenský i mravní: jedni ztratili rodiče, druzí krajinu dětství, všichni dohromady klid v duši - a víru, že nebude války, tehdy vytla-

čil patos budoucího velikého obětování a zvichřené očkávání naplnění nadlidských záměrů. To však bylo pro autorovu postavu Saši Antipova a jeho vrstevníky voláním přicházejícím zdánlivě odjinud, z jakéhosi neskutečna: pro ně navždycky skončilo období nevinnosti a jistot splývajících - třeba v případě jedenáctiletého klučiny - s prosluněným peronem, veselým kouřem lokomotiv, nepochopitelným vzrušením, s utkvělou vzpomínkou na jeden tragický srpen, který dávno roztál jako stopa letadla v modři oblohy. Pseudoidylický obraz pláží třicátých let opravdu mohl potlačit chuť žít a není divu, že vidina domova jako zaslíbeného místa na světě se od té doby stala v očích budoucího spisovatele Antipova něčím dvourozměrným: na jedné straně nadměrně přesně vyjmenovává údaje o adresách, na nichž na delší či kratší dobu v životě zakotvil, na straně druhé je v každém takovém exaktním situování utajen dojem všeobecné efemérnosti veškeré plynoucí reality. Vlastní regulující imperativ s lidským povědomím o místě v životě byl v Trifonovově pokolení vymýcen i s kořeny a následující léta válečná jen dokonala hodnotový chaos v duších těch, komu bylo vzhledem k jejich mládí dáno přežít anebo se dokonce i podílet na klání dvou světů, kterým nekončné dny zápasu s fašismem stále rychleji pádily ke svému vítěznému konci.

Také Jurij Trifonov stejně jako jeho alter ego, volbou času a místa spřízněný spisovatel Alexandr Antipov vstřebal již v útlém mládí hypnotickou dávku tragického individuálního pocitu. Nesl ho v sobě spolu se svými příštími uměleckými souputníky a nikoli náhodou ani on, ani Bulat Okudžava, Čingiz Ajtmatov, Nodar Dumbadze a jiní významní představitelé této literární generace se nemohli dlouho odhodlat psát o traumatech svého před-

válečného dětství již od prvních knížek; vydali o něm palčivé i léty zkonejšené svědectví až mnohem později: všechno má přece svůj čas a své místo, má-li však smysl vzpomínat, nesmí se na některé životní zážitky zapomenout. Stejně jako kupříkladu Čingiz Ajtmatov v Jeřábech v předjaří líčí i Trifonov v kapitole Ulička za Běloruským nádražím válečnou éru jako léta nadlidského vzepětí, navíc podlamovaná podezřívavostí a nedůvěrou, jako dobu, kdy válka lidi sbližovala i rozlučovala navždy. Sám spisovatel, ve kterém již tenkrát bezpochyby bylo stejně jako v Antipovovi "cosi zneklidňujícího", tehdy pracoval v jedné moskevské továrně a přitom navštěvoval literární kroužek někdejšího futuristy Osipa Brika, nerozlučného přítele Vladimíra Majakovského; chtěl se hned po válce přihlásit na Literární institut. Sotva z lidí "spadla obrovská tíha a začali zas trochu snít", octl se i autor Času a místa v semináři Konstantina Fedina.

Jeho novým místem ve světě a životní školou se od té doby stalo prostředí Tverského bulváru - a v historikách a historiích spojovaných s touto vyhlášenou moskevskou "literární ulicí" si ještě v čtyřicátých letech ozřejmil i vyvolil svůj osud. Ne-projevil totiž v pravé chvíli potřebně nadměrnou opatrnost a dal přednost cestě, na níž mohl pomáhat druhým - tak jako bezejmenný voják ve vlaku, jímž se z osmiletého vyhnanství a ve strachu před dalším trestním výměrem vracela Antipovova matka, nebo válečný mistr, který se nebál zastat se v maléru mládenců z továrny, v níž pracovali. Ať později Antipov svedl vydat sedm nebo osm knih, přičemž je charakteristické, že je prosadil výhradně v dětských nebo mládežnických nakladatelstvích, poznovu ztratil šanci na stabilní místo v životě a zbyla mu jen víra

v "to, co nemá pojmenování a co člověk hledá stále".

Jestliže však Jurij Trifonov dokázal snad právě díky svému životnímu pocitu, vyvrhelému z osudu pokolení tragicky stigmatizovaného válečnou líticí a kalváriemi roků předválečných a poválečných, vytvořit závažná umělecká díla o nevládných horizontech a kratičkých rozbřescích novodobého lidského času, zůstal jeho Antipov, literát z rodu poctivců, věčným zajatcem tohoto pocitu fatální marnosti, cizincem ve své otčině, samotářem mezi přáteli, z jejichž kruhu se ostatně vyklubal neještěn další hlubokomyslný osamělec. Zatímco Trifonov se zaskvěl jak čechovovskými analýzami společenského mikrosvěta současné moskevské inteligence, zejména v Dlouhém času loučení /Dolgoje proščanije, 1971/ a Jiném životě /Drugaja žizn', 1975/, tak i historickým románem o etickém hrdinství revolucionářů narodovolců kolem roku 1881 /Nedočkavost; Nětěrpěnije, 1974/ a především úchvatnou paralelou současného myšlení a jeho pravzorů a předobrazů vznikajících kupříkladu v občanské válce v Rusku /v knize Starý muž; Starik, 1978/, jeho Antipov žije jako čechov^{ov}ský inteligent, připoutaný svým vědomím k minulosti, jež ho zbevila stálého místa v životě. "Když se už člověku nedostává síl, zbývá mu ta poslední síla - soucit s druhým," konstatuje Trifonov, a toto poznání pomáhá i jeho hrdinovi po dlouhá léta rodinných idylek i manželských rozmrštek, během psaní zajímavých, ale neproblémových, neburcujících prací "unést neúnosné". Léta běží a překlenou se přes nadějeplné měsíce "néhlých změn, neuvěřitelných zpráv a nečekaných novinek, o nichž se mluví jen šeptem"; Antipov v té době s porozuměním respektuje, ale odmítá nebezpečnou nadutost lidí nešťastných a uražených životem. Přitom má jako člověk zbavený kořenů stá-

le před očima scénérii vlastního konce, a tak jako jiný spisovatel z Trifonovovy knihy, jemuž se život mnohem víc "nevyvedl", se za žádnou cenu nechce před koncem "pošpinit jako svině v louži".

Čas géníů a pologéníů čtyřicátých let již dávno minul, rozplynul se v nesplněných nadějích, jeden za druhým se dostavují momenty neuskutečněního života /z Antipova pera dokonce vzniká i román o tomto stavu mysli/; děti odrůstají, nevěry se množí, do života vtrhává jako velká voda jedna osudová láska, která vzápětí zase odkvačí a zanechá po sobě jen nezahladitelný rmut duše. Nové místo k žití /prostorný byt na sídlišti, který je nakonec spisovateli dopřán/, mu asi není souzeno: zakrátko se opět a nikoli naposledy z něho vzdálí, přijde i o toto útočiště a ztratí také své místo v rodině. Zvykne si žít na periférii času, i když se obloukem let znovu vrací do starých moskevských uliček v centru metropole, a nechává se vláčet jeho krkolomnostmi a paradoxy. Dovede totiž pouze označit svou bariéru, nedokáže se přes ni přenést aktem duchovního činu, jenom o ní ví, a pokládá ji za jakýsi syndrom doby. Postupně u Antipova převáží s konečnou platností bázeň podívat se realitě do očí, bázeň vidět...

Jurij Trifonov v sobě našel sílu se vypořádat s touto všudypřítomnou myšlenkovou překážkou, která by ho jako tvárce činila bezmocným, za cenu mnohaletého mučivého hledání vlastního stylu a osobité tematiky, přiměl se jako spisovatel podstoupit léta odříkání na pouti k postupné umělecké dokonalosti. Na jejím konci jsme se stali v jeho nejlepších románech a novelách svědky i čtenáři strhujícího "psaní, které přitahuje život". U literárního umělce, kde by tomu tak nebylo, kde morální

houževnatost není podpořena skutečným talentem, zákonitě dochází k předběžným životním bilancím, k zatrpklému účtování s minulostí a přítomností. Vyhlášený bibliofil Trifonov líčí, jak se Antipov, hroutící se pod skořápkami svých nahodilých myšlenek, rozhodne vzdát se i své knihovny, a jeho čas o to víc splývá se sentencemi, jimiž hájí svůj soukromý novostaromládenecký život a vybranou stovku knih před nebezpečím uragánů, které už tolikrát vyvrátily a překotily svět všelijakých vyznavačů psychofyzického pohroužení do hájemství ducha. Svě místo si pokolení Alexandra Antipova již nenajde, i když autorův hrdina ještě přečká infarkt, získá novou partnerku, dožije se dalších ratolestí, nicméně se všechno v jeho životě nadobro promění v hmatatelně blízkou, a přece tolik dalekou skutečnost, odehrávající se už po čase, který prožil. V labyrintu velkoměsta, zbaveném důvěrných zákoutí a tajných míst duše, hrdina posléze bloudí jak hustým lesem - a těžiště veškerého bytí a dění se v Času a místu přenáší na osudy a pochyby dalších generací, na životní krůčky Antipovových dětí, které prožívají vlastní dramata, vyrovnávají se s novými traumaty a trápí se svými civilizačními nejistotami.

Člověk musí milovat a být milován, všechno ostatní nemá smysl, uzavírá spisovatel Antipov svou filozofii času a místa, dokud ještě žije o samotě, obklopem polosnovými relikty minulosti, a jeho zasmušilé úvahy z přelomu roku 1979 a 1980, kam autor - když na podzim 1980 román dopisoval - umístil značně odepíctělý závěr své knihy, vyústí posléze v jediné přání: přežít tuto zimu. Romanopisec Jurij Trifonov se rozžehnal se svým rezignujícím a vykořeněným autobiografickým hrdinou v do-

bě, kdy se sám octl s tvorbou na křižovatce a kdy se v jeho životě přihlásila neúplatná choroba. Přežil ještě jednu zimu a zemřel na jaře příštího roku. I po jeho odchodu nadlouho přetrvává autorovo dílo, které analyzovalo zlověstný vliv veškeré myšlenkové nicotnosti na člověka v dějinách. Také tam, kde Jurij Trifonov psal jakoby o věcech nepodstatných a druhotných, kde nostalgicky povoloval uzdu své racionální paměti krušných let a desetiletí, si totiž pokaždé položil základní otázku ruské klasické literatury: Jak jsme došli k takovému životu?

CO ČÍST Z LITERATUR NÁRODŮ SSSR /STRUČNÝ ÚVOD A HLAVNÍ JEVI/Úvodem

Písemnictví národů SSSR má dávné tradice už od 4. století. Dvacet sedm národů žijících na sovětském území mělo už před Říjnem svou klasiku. Gruzínská a arménská ^{literatura} dokonce plynule navazuje na řecké antické písemnictví a už v 5. st. prožívá svůj první zlatý věk. Čtrnáct dalších literatur se nacházelo v době Října ve stavu zrodu a třicet dvě literatury se konstituovaly po Říjnu poté, co dostaly poprvé v dějinách své písmo. Převážně jde o malé národy Sibiře a Severu. Dnes se sovětské písemnictví rozvíjí zhruba v 70 jazycích a z víc jako 10 000 zaregistrovaných spisovatelů víc než polovina připadá na neruské. Vytvořil se zvláštní všesvazový literární kontext, který je předmětem komparativního studia a který je sám součástí širšího světového a socialistického kontextu. Uvnitř něho pak ještě existují zonální literární seskupení, z nichž nejvýznamnější jsou východoslovanské /ruská, ukrajinská a běloruská literatura/, pobaltské /litevská, lotyšská a estonská literatura/, kavkazské a zakavkazské /arménská, gruzínská aj./, střečdoazijské /uzbecká, kazašská, turkmenská, kirgizská, tádžická aj./, a další zóny, jejichž prostřednictvím jednotlivé národní literatury vstupují do celosovětské, ^{ho} případně světového literárního kontextu. P. Užkalnis v kn. Literaturnaja karta SSSR /Vilnius 1975/ rozeznává 14 literárních zonálních seskupení. Před vznikem SSSR, respektive před připojením k Rusku, tíhly tyto zóny v různých dobách k různým centrům světové vzdělanosti.

Východoslovanské literatury vznikají po rozpadu Kyjevské říše /13. - 14. st./, v jejímž písemnictví mají společný základ.

V Pobaltí po dlouhá staletí vládla německá /Lotyšsko, Estonsko/, případně polská /Litva/ šlechta, jejichž opěrnými kulturními centry byly luteránská univerzita v Tartu /něm. Dorpat/ a katolická ve Vilniusu. Byl tu též silný skandinávský vliv. Na Kavkaze a v Zakavkazí po staletí probíhal zoufalý boj křesťanských civilizací s islámskou arabsko-persko-tureckou přesilou. Perský Orient ovlivňoval Střední Asii a tibetsko-budhistický vliv poznamenal Daleký východ, zejména Burjaty, zatímco na Severu se dlouho udržela nadvláda šamanů. Všechny tyto historické vlivy zanechaly v životě a v literatuře jednotlivých zón SSSR hluboké stopy a přispěly k zonální a národní specifičnosti, která je v celosvazovém měřítku plně respektována. Platí tu pravidlo jednoty v rozmanitosti. Každá národní literatura v SSSR rozvíjí svůj jazyk a své pokrokové tradice, přičemž dochází k stále většímu vzájemnému ovlivňování a bratrskému sbližování, ve kterém nemalou roli hraje ruština, do níž jsou všechny nejvýznamnější hodnoty literatur národů SSSR soustavně překládány a která zprostředkovává i vlivy vedoucí ruské sovětské literatury.

1/ Epos národů SSSR

Ke kulturnímu dědictví národů SSSR, k němuž se hlásí celý sovětský literární kontext, patří mimo jiné hrdinský epos, který si krásou a bohatstvím v ničem nezaadá s nejproslulejšími světovými ukázkami tohoto žánru /Gilgameš, Mahábhárata, Ilias a Odysea, Edda aj./. K nejstarším patří gruzínský prométhéovský epos o šlechtetném rekovi Amiránovi přikovaném bohy ke kavkazské velehoře, který se zachoval u mnoha kavkazských národů /první zmínky o něm už ve 12. stol./, stejně jako epos o nart-

ských bohatýrech /nejznámější je osetská verze o krásné Stanej-Gauše a jejích sto synech/. Světovou proslulost získal arménský epos o Davidu Sasunském /o bojích s arabskými dobyvateli v 8. - 9. st./. O karelofinské Kalevale, která je oslavou poezie a tvořivých sil člověka, prohlásil r. 1908 Maxim Gorkij, že individuální tvorba nevytvořila nic, co by se mohlo vyrovnat Iliadě nebo Kalevale. Podobně se vyjádřil i její český překladatel J. Holeček. Z eposů středoasijských a sibiřských národů vyniká kirgizský Manas /půl miliónu veršů/, uzbecko-tádžický Alpomyš, burjatsko-tibetská Geseriáda a jakutský lovecký epos Oloncho. Z umělých a poloumělých eposů SSSR jsou nejznámější Rastaveliho Řek v tygří kůži, ruské Slovo o pluku Igorově, Kreuzwaldův estonský Syn Kalevův a Pumpursův lotyšský epos o silákovi Láčplésisovi /o bojích s německými křižáky v 13. st./. Motivy těchto eposů prolínají celou literaturou národů SSSR i po Října.

2/ Raný středověk a renesance

Zakladatelem raného středověkého písemnictví v Zakavkazí byl Mesrop Maštoc /†440/, osvícený mnich, diplomat a spisovatel, který vytvořil arménskou a gruzínskou abecedu. Oba národy prožily první kulturní vzestup už v 5. st. /rozkvět hist. prózy a hagiografie/. O hrdinských bojích s Peršany pod vedením Vardana Mamikojana psal Jeghiše a pro své dějiny Arménie byl Novsas Chorenaci /410 - 490/ nazván arménským Herodotem. Ve stejném období v Gruzii napsal Jakob Curtateli /asi v letech 476 - 482/ "Utrpení sv. Šušaniky" o vzbouře mladé ženy a matky proti manželovi, jenž zradil svou víru a zem, aby se zavděčil Perčanům. Nejproslulejším dílem arménské středověké poezie je

"Kniha nářků" Grigora Narekaciho /945 - 1003/ obsahující 95 básní nevšední filozofické a umělecké síly. Středověkou arménskou přírodní, milostnou a filozofickou lyriku srovnával její ruský překladatel V. Brjusov se skvosty italské renesance, kterou ovšem Narekaci časově značně předbíhá.

Renesanční tendence v Zakavkazí vrcholí v gruzínské literatuře 10. - 12. st. za panování Davida Budovatele a jeho vnučky Tamar. Tehdy vzniká světoznámý galantně dobrodružný Rustaveliho epos o Reku v tygří kůži. Básník Šachručačza píše skvělé ódy na krásu a moudrost královny Tamar /Temarieni/. Vznikají další typicky renesanční díla, mj. i gruzínská obdoba Tristana a Izoldy. Slibný rozkvět zakavkazské renesance bohužel zarazily vpády dobyvatelů /Čingischánovy a Tamerlánovy hordy, Peršané a Turci/, z nichž se literatura jen pomalu vzpamatovávala. V 16. st. kachetský král Teimuruz I. píše gruzínskou obdobu slavné poemy o Lajlí a Mížnúnovi a je později kritizován králem Arčilem, ^mjež se vrací k tradici Rustaveliho. V 17. st. kníže Sulchan Saba Orbeliani píše slavnou Knihu moudrosti a lži /česky 1960/. Nejpopulárnějším básníkem pozdního gruzínského středověku byl David Guramišvili /1705 - 92/, autor čtyřdílné Knihy Davidovy, z níž máme přeloženu Veselou vesnu /1963/. Od 16. až do 18. st. se rozvíjí též poezie potulných zpěváků /ášiků/, z nichž nejproslulejší byli arménský Nahepet Kučak /16. stl./ a skvělý milostný lyrik Sajat-Nova /1712 - 95/, píšící třemi jazyky Zakavkazí.

Zatímco arménská a gruzínská literatura utvrzovaly svou svébytnost v prudkých bojích s perskou nebo tureckou muslimskou přesilou, jiné národy sovětského Orientu naopak z muslimských tradic vycházely, zvl. ve Střední Asii. Na území

dnešního Tádžikistánu tvořil zakladatel tádžicko-perské klasické poezie Rúdakí /† r. 953/ a další persky píšící básníci - Džámí /1414 - 1492/, Vásifí, Mušfikí aj. Z veršů Džámího máme přeloženu Jarní zahradu /1957/. Z turkských literatur SSSR nej-slavnější tradice mají azerbájdžánská a uzbecká. Světoznámým se stal Nízámí /1141 - 1209/, persky píšící Azerbájdžánec, au-tor proslulých poém "Chosrou a Širín" a "Lajlí a Medžnún". Je-ho "Sedm obrazů" známe z č. výboru "Sedm princezen" /př. Sei-fert a Holan/ a jeho "Příběh panice" př. V. Nezval. Z uzbec-kých básníků se novým zpracováním poémy o Lajlí a Medžnúnovi vyznamenal Ališer Navói /1411 - 1501/, autor poémy "Farchád a Širín".

3/ Osvícenství, romantismus, realismus /18. - 19. st./

Na konci předchozího období se znovu vzpamatovávají vý-chodoslovanské literatury a objevují se i první texty v bal-tických jazycích /zhruba od 16. st./. Pro ukrajinskou lite-raturu bylo důležité založení Záporožské Síče a vítězný boj ko-záků vedených Bohdanem Chmelnyckým proti polské šlechtě, jenž vyvrcholil spojením s Ruskem. Centrem východoslovanské vzděla-nosti se tehdy stala Řecko-latinsko-slovanská akademie v Kyje-vě. Odtud vyšla řada spisovatelů zprvu barokního, později osvícenského zaměření, např. potulný filozof a spisovatel Hryhoryj Skovoroda /1722 - 94/, autor "Chark_ovských bajek" a sb. "Sad božských písní". Zakladatelskou úlohu však sehrál teprve osvícenec Ivan Kotljarevskyj /1769 - 1838/ se svou směšnohrdinskou Aeneidou přesezenou do kozáckého prostředí. Vyvrcholením obrod-ných tendencí však byla v období nastupujícího romantismu v

první pol. 19. st. tvorba Tarase Ševčenka /1814 - 61/, jehož skvělá díla /sb. Kobzar, poema Hajdamáci aj./ patří k zlatému fondu světové poezie na přechodu od romantismu k realismu. Z ostatních ukrajinských spisovatelů 19. st. nutno připomenout Pantelejmona Kuliše /1819 - 97/, autora hist. románu Černá rada, realistu Panase Myrného /1849 - 1920/, autora románu Nevěstka. Z haličských ukrajinských básníků a prozaiků vynikl encyklopedický Ivan Franko /1856 - 1916, romány Hroznýš, Boryslav se směje, řada sbírek i jiných děl se sociálními motivy/. K vrcholným zjevům předříjnové ukrajinské prózy patří tvorba Mychajla Kocjubynského /1864 - 1913, román Fata Morgana, kronika Stíny zapomenutých předků aj./ a bukovinské autorky Olgy Kobyljanské. Vyvrcholením ukrajinské poezie v téže době je tvorba kultivované novoromantičky Lesji Ukrajinky /1871 - 1913/, jejíž lyrika a dramatické poémy, např. Lesní píseň, pronikly daleko za hranice.

Podobně se vyvíjelo běloruské písemnictví. Jeho první velkou osobností byl ještě v 16. st. renesanční vzdělanec Francisk Skar na /asi 1490 - 1551/, jenž pracoval v Krakově, v Padově i v Praze. Jeho latinsky píšícím vrstevníkem byl Mikola Husovski /1480 - 1533/, autor Písně o zubrovi. Později, pod polským a carským jhem, dochází k postupnému útlumu a živoření. Oživení se objevuje až v 19. st. Začátky byly ještě sentimentálně romantické /verše a próza V. Dunina-Marcinkěviče/, později přibývají realistické tendence v próze F. Bahuševiče a poezii J. Lučny. Běloruské národní obrození vrcholí koncem 19. a začátkem 20. st. v okruhu autorů kolem čas. Naše niva, z nichž největší význam mají básník Janka Kupala /1882 - 1942, sb. Šalmej aj./

a prozaik Jakub Kolas /1882 - 1956/, autor trilogie Na křižovatkách aj. Oba tito bliženci Maxima Gorkého byli pak zakladateli běloruské sovětské literatury a jejími prvními klasiky. Z ostatních běloruských spisovatelů té doby vynikají ještě básníci M. Bahdanovič, A. Cjotková a dramatik Zmitrok Bjadulja.

V 16. st. se začíná probouzet litevské písemnictví, ale prvním evropsky významným litevským spisovatelem se stal teprve osvícený luteránský kněz Kristijonas Donelaitis /1714 - 1780/, jehož skvělá poéma Roční doby /česky 1960/, napsaná v 60. letech 18. st., nemá svou kritičností a estetickými kvalitami obdobu.

V 19. st. se litevský literární vývoj ubíral od vlasteneckého romantismu ke kritickému realismu. Na počátku stála poéma Anykšský háj od Antanase Baranauskase /1835 - 1902/, obdoba našeho Máchova Máje. Vlastenecký romantismus vrcholí v 2. pol. 19. st. sb. Jerní hlasy a poérou Mladá Litva od Maironise /1862 - 1932/. Po carském zákazu litevských tisků a škol /1864 - 1904/ dochází k oživení až koncem 19. st. a zač. 20. st. Oba hlavní časopisy, realistický Várpas a novoromantická Aušra vycházejí v době zákazu za hranicemi. Z realistů vyniká Julie Žemaitová /1845 - 1921, novela Snacha aj./, básník Vincas Kudirka, prozaička Šatrijos Ragana /novela Irčina tragédie aj./ a zejména Jonas Biliūnas /1879 - 1907/, píšící o dělnících /novela První stávka aj./; z novoromantiků vyniká Vincas Krévé /1882 - 1954/, autor skvělých Dainavských pověstí /česky 1960/ a verčovaných historických dramát. Z básníků pak Jurgis Baltrušaitis /1873 - 1944/, přítel M. Gorkého, a dramatik Vidūnas /1868 - 1933/, autor trilogie Věčný oheň.

V Lotyšsku od 16. do 19. st. převládají lotyšsky píšící němečtí luteránští pastoři, z nichž největší význam má osvícený G. F. Stenders /1714 - 96/, autor první encyklopedické knihy

o moudrosti, světě a přírodě. Po zrušení nevolnictví zač. 19. st. se objevují první domácí autoři /starolotyši/, ale obrat znamená až tvorba tzv. mladolotyšů, osvícenců a vlasteneckých romantiků 60. - 80. let /J. Alunáns, Kr. Barons, Auseklis a A. Pumpurs, autor Láčplésise/. První realistický román "Časy zeměměřičů" od bratří Kaudzítisů vyšel r. 1879. Prvním evropsky významným prozaikem a dramatikem se stal Rudolf Blaumanis, nazývaný lotyšským Čechovem /1863 - 1908, první český výbor z jeho novel "Lotyšské povídky" vyšel r. 1910, nejnovější r. 1959/. V poezii je vyvrcholením zač. 20. st. lyrika a veršovaná drama ta Jánise Rainise /1865 - 1929, sb. Daleké ozvěny, česky 1982, hra Oheň a noc aj./ a jeho ženy Aspazie. Z ostatních básníků té doby vynikli E. Veidenbaums, J. Poruks, F. Bárda, V. Plúdonis aj. Ke skvostům novoromantické prózy patří andersenovské Pohádky od Kárlise Skalbeho /1879 - 1945 ; česky Jak jsem plul ke královně Severu r. 1983/. Mistrem groteskní novely byl J. Ezeripš.

V Estonsku základy národního obrození klade osvícený lékař a spisovatel F. R. Kreutzwald /1803 - 82/, jenž vydal "Kalevalova syna" /česky 1959/ a Staré estonské pohádky. Vlastenecký romantismus se projevil v poezii Lydie Koidulové /1843 - - 1886; sb. Polní květy, hra Bratranec ze Saremaa aj./ a v historických prózách Eduarda Bornhöhe /1862 - 1923/ "Mstitel" aj. Začátky realistického směru se objevily v poezii i próze Juhana Liiva /1864 - 1913/, v prózách a dramatech Augusta Kitzberga /1855 - 1927/, např. v jeho populární hře Vlkodlak aj. Zejména však v románech a novelách Eduarda Vildeho /1865 - 1933/, v jeho románě "Válka v Mathra" /o selských rebéliích/, v novele "Do chladného kraje" aj. Začátkem 20. st. se objevuje eston-

ská moderna /skupina Eesti Noor/, jejímiž zakladateli byli básník Gustav Suits a prozaik Friedebert Tuulas /1886 - 1971/, autor románu Felix Ormusson z uměleckého prostředí a výborné autobiografické knihy Malý Illimar.

Na Kavkaze a v Zakavkazí začalo národní obrození nejdřív v Gruzii, jež po připojení k Rusku za krále Erekla II. /1783/ měla klidnější vývoj. Starší klasicistní a romant. generaci tu reprezentují Alexandr Čavčavadze /1786 - 1846/, tchán A. S. Gribojedova, a Grigol Orbeliani /1804 - 83/. Vrcholem je tu Nikolas Baratašvili /1817 - 1845/, jehož básně Merani a Osud Gruzie dodnes vzrušují. K další romantické generaci patří Akaki Cereteli /1840 - 1914/, autor známé písně Suliko, a zakladatel gruzínského románu Giorgi Cereteli /1842 - 1920/. Za velmistra gruzínské poezie 19. st. je pokládán Vaša Pšavela /1861 - 1915/, autor poém Host a hospodář, Pojídač hadů aj. /česky 1982/, Koncem 19. st. nastupuje gruzínská moderna v levicově orientované a symbolistní skupině "Modré rohy" /básníci V. Gaprindašvili, J. Jašvili, T. Tabidze, G. Tabidze, G. Leonidze aj. Někteří později zakládají sovětskou poezii /. V próze vynikl Leo Kiačeli /1882 - 1963; novela Gvadi Bigva aj./ Vesnickou prózu pěstuje Niko Lorkipanidze.

V arménském písemnictví, rozpolceném na západní /centr Istanbul/ a východní větev /centr Jerevan/, byl proces bolestnější. Převládá tragika a historické téma, např. v románě Rány Arménie od Ch. Abovjana, v Raffiho románech Chent a Samvel aj. Průkopníkem kritického realismu se stává Alexandr Širvenzade /1858 - 1935/ a v psychologické próze Nar-Dos. V kritice se inspiruje příkladem ruských revolučních demokratů Mikhael Nal-

badjan /1829 - 1866/. Světovou slávu si na konci 19. a zač. 20. st. vydobyla trojice kultivovaných básníků - Hovhannes Hovhannisjan, Hovhannes Tumanjan a zejména Avetik Isahakjan /1875 - 1957/, autor slavné filozofické poémy "Abulalá al Maa-ri" /česky 1966, přel. Vl. Holan/. Ještě před Říjnem tu vystoupili první proletářští autoři - básník Hakob Hakobjan a prozaik Novses Arazi.

Ostatní malé národy Sovětského Orientu a Sibiře se probouzely k literárnímu životu s velkým zpožděním, většinou až v 18. a 19. st. Zakladatelem osetské klasické literatury se stal Kosta Chetagurov /1859 - 1906/, autor "Osetské lyry" /1889/, zakázané carismem. Z tatarské klasické poezie nutno znát verše Gabdully Tukaje /1886 - 1913/, z turkmenských klasiků jsou důležití básníci Mahtum-Kulí Fragi /1733 - 1782/ a Kemine /1770 - 1840/, z kazašských klasiků je nejzajímavější Abaj Kunanbajev /1845 - 1904/, jehož "Čtyřicet rozjímání o životě a o lidech" vyšlo česky r. 1959.

Nesmíme zapomenout ani na židovskou literaturu psanou jazykem jidiš, zvláště na Šoloma Alejchema /1859 - 1916/, jehož "Uličník Motl" /česky 1959/ byl vysoce oceněn M. Gorkým. Ze židovských básníků té doby vynikli Perec Markiš /1895 - 1952/, Šmuel Halkin /1897 - 1960/ a Lejb Kvitko /1890 - 1952/, kteří se později stali sovětskými spisovateli.

Ze staleté folklorní anonymity vyrostli i někteří současní potulní pěvci /ašugové, akynové apod./, jako kazašský Žambyl Žabajev /1845 - 1945/ nebo lezginský Sulejman Stalskij /1869 - 1937/, kterého M. Gorkij na 1. sjezdu spisovatelů r. 1934 nazval Homérem 20. st.

4/ Literatura národů SSSR /od Října do současnosti/

Říjen znamenal záseční zlom, konec dosavadní roztržité-
nosti a postupné konstituování jednotného všesvazového mnoho-
národního literárního kontextu, k němuž předříjnové období dá-
valo jen některé předpoklady /společný útlak, společný boj aj./.
Revoluce, poválečné budování, industrializace, kolektivizace,
výchova nového člověka, vytvoření vlastních národních kádřů,
vznik socialistickorealistickej metody, další sblížování, zej-
ména za fáky s fašismem, to vše vedlo k urychlenému vývoji a
dozrávání nových kvalit literatury národů SSSR, přes všechny
nerovnoměrnosti, neboť některé národy SSSR vstoupily na tuto
cestu dřív, jiné později, po r. 1940, některé až po zdolání
bariéry negramotnosti. Byly tu i národní specifické odlišnosti.

Na Ukrajíně v čele tohoto procesu stála poezie, v níž vy-
niklo několik talentů všesvazového významu, především Pavlo
Tyčyna /1891 - 1967/, bytostný lyrik skvělé imaginace /sb. Slu-
neční klarinety, Pluh, Vítr z Ukrajiny aj./.. Spolu s ním Maksym
Rylskyj /1895 - 1964/, zpěvný Volodymyr Sosjura /1898 - 1965/,
intelektuální Mykola Bažan /1904/ aj. Revoluční próza se před-
stavila v novelách P. Panče, v románech A. Holovka a J. Smoly-
če. K jejím vrcholům vedle O. Dovženka patří Jurij Janovskij
/1902 - 54/, mimo jiné svým románem v novelách Jezdci. V drama-
tů řekl své slovo O. Kornijčuk /hry Zkáza eskadry, Platon Kre-
čet aj./.. K lyrickoromantickému proudu, který na Ukrajině od
začátku převládal, se hlásí i nejvýznamnější prozaik 50. - 70.
let Oles Hončar /1918/, autor známé trilogie Praporečníci, je-
jíž poslední díl Zlatá Praha se odehrává na našem území. Histo-
rické romány píše Pavlo Zahrebelnyj /1924/, patetický M. Stel-
machaj. V ukrajinské poezii po druhé světové válce se vyzname-

nalí Ivan Drač, Vitalij Korotyč, Mykola Vinhorenovskij, Lina Kostenková a Vasyl Symonenko.

V sovětské běloruské literatuře si dlouho vedoucí postavení udržovali její zakladatelé Janko Kupala a Jakub Kolas. V próze měla zakladatelský význam tetralogie Cišky Hartného /1887 - 1937/ "Šťávy země". Její 1. díl byl prvním běloruským románem vůbec. Vyzvednout nutno i Kuzmu Čorného /1900 - 44/ s jeho romány Sestra, Země, Třetí pokolení, Mléčná dráha aj. V poválečné próze na tyto dobré základy navázali M. Lyňkov a M. Krapiva. Po druhé světové válce běloruská próza překvapivě dozrála v románech Ivana Mělěže /1921 - 76; trilogie Lidé na blatech aj./, v díle novelisty J. Bryla, mistrného fabulisty I. Šamjakina, ale zejména v dílech Alěse Adamoviče /1927/, v jeho kronice "Návrat do Chatyně", a ve válečných románech Vasyla Bykava /1924; Mrtvé to nebolí, Jít a nevrátit se, Sotnikov, Obelisk, Žít do svítání aj./. Dobrá je i běloruská poezie po 2. světové válce, kterou v celosvazovém kontextu reprezentují P. Brouka, M. Tank, A. Kuljašov, O. Pančanka a z mladších zejména R. Baradulin.

Vedle východoslovanských se v 20. - 30. letech nejvýrazněji prosazovaly vyspělé zakavkazské literatury. Starší generace se tu obtížně vyrovnávala s marxismem a mladá komsomolská generace trpěla občas levným bořitelstvím. Z revolučních básníků sovětské Arménie vynikl blíženec Majakovského Jeghiše Čarenc /1897 - 1937 ; český výbor z jeho lyriky "Sladký ohnivý květ" r. 1962/, z mladých prozaiků byli nejlepší A. Bakunc a zejména Mkrtič Armen /1906 - 73/, z jehož próz máme přeloženou nádhernou novelu "Zázračný pramen" /1968/. Nový vzestup arménská literatura zaznamenala po XX. sjezdu KSSS a návratu sta-

tisíců repatriantů. Z básníků tehdy vynikli G. Emin, S. Kaputikjanová, M. Margarjanová, G. Sarjan, V. Davtjan, R. Davojan aj. Všesvazovou proslulost získal Parujr Sevak /1924 - 71/, autor burcující poémy "Neumlkající zvonice" o zešílení skladatele Komitase za turecké genocidy. V próze se vyznamenali G. Aršakjan, Z. Chalapjan a hlavně Hrant Matevosjan /1935; český výbor Síla země r. 1973/.

V sovětské Gruzii se v 20. - 30. letech vedle starších zkušených básníků, kteří vyšli většinou z "Modrých rohů", prosadil Simon Čikovani /1902/, byť větší vliv na mladé měl spíše G. Tabidze. V próze dosáhl všesvazového věhlasu Konstantin Gamsachurdija /1891 - 1978/, autor skvělých hist. románů Právice velkého mistra a David Budovatel. Po druhé světové válce z nové básnické generace vynikli M. Mačavariani, T. Čanturija, Š. Nišnjanidze, Dž. Čarkviani, A. Kalandadzová, T. Čiladze aj. Bestselerem se staly romány básníka Otara Čiladzeho /1933/, zejména "Jdu za svým hněvem", navazující na antickou báj o Kolchidě. Leninovu cenu získal humorista Nodar Dumbadze /1928/, autor úsměvného zfilmovaného románu Já, babička a Ilarion.

Ostatní literatury sovětského Orientu se jen zvolna vymaňovaly ze staletých orientálních tradic ornamentální poezie. Některé se musely teprve konstituovat, vytvořit si písmo i literární jazyk. To vyžaduje čas a je příčinou určité nerovnoměrnosti a nutnosti dohánět vývoj. Ale i zde se objevila řada zvukných jmen. V Dagestáně k nim patří populární avarský básník Rasul Hamzatov /1923; autor četných sbírek a knihy Můj Dagestán/, vedle něho balkarský Kajsyn Kulijev, kalmycký David Kugultinov, kabardský Alim Čišoko, azerbajdžánský Samed Vur -

ghun a Rasul Rza, ruský píšící dagestánský prozaik Effendi Kapijev aj. Světový ohlas získal tatarský básník Músa Džälil /1906 - 44/, ubitý v německém lágru /posmrtný český výbor Moabitský sešit r. 1958/. Z většinou ruský píšících autorů Sibiře a Severu největší oblibu získali čukčský J. Rytgev, nanajský G. Chodžer, udežský D. Kimonko, nivěský V. Sangi, mánsijský J. Šestalov aj. Z prozaiků Střední Asie jsou nejznámější tádžický Saddridín Ajní /1878 - 1954/, autor "Buchary" /česky r. 1952/, uzbecký Ojbek /1905; kn. Meč a píseň, česky 1949/, kazašský Muchtar Äuezov /1897 - 1961; autor románu Písně Abajovy, česky 1949/, tádžičtí básníci Lohútí, Tursunzóda a Miršakar aj., uzbečtí básníci G. Ghulóm a Zulfija aj. Autoři starší generace většinou čerpají - pokud jde o prózu - z historických a autobiografických látek. V jejich dílech tak svérázně doznívá obrození sovětského Orientu. Vskutku nové cesty však naznačuje spíše tvorba mladších autorů, zejména poezie kazašského básníka Olžase Sulejmenova /1935; český výbor Sluneční noci 1983/, píšícího volným veršem, jehož knihy vycházejí v Moskvě i v Paříži. V próze nové cesty razí Čingis Ajmatov /1928/, autor Džamily, Bílého parníku a bestseleru "Stanice Bouřná" /česky 1982/, v němž národní, sovětské i světové organicky splývá.

K podstatnému zvýšení úrovně literatury národů SSSR přispělo po r. 1940 pobaltské písemnictví. Jde o tři vyspělé literatury přibližně skandinávské úrovně, jež už v 20. - 30. letech měly zajímavou modernu i socialistické umění.

V písemnictví meziválečné Litvy má zakladatelský význam dílo Vincase Mykolaitise-Putinase /1893 - 1967; autor četných filozoficky laděných sbírek a románu "Ve stínu oltářů", česky

1959/. Úlohu maestra litevské levé moderny sehrál K. Binkis, ovlivněný Majakovským a německými expresionisty, a ve veršovaném dramatu B. Sruoga, též autor "Lesá bohů" o německém lágru v Stutthofu. Socialistickou literaturu v 30. letech zakládá skupina „Třetí fronta“, k níž patří populární básnířka Salomeja Nérisová /1904 - 45; český výbor Litevská sonáta r. 1978/, prozaikové Petras Cvirka /1909 - 47/ a Kazys Boruta /1905 - 65; autor skvělých románů "Dřevěné zázraky" a "Bělorožcův mlýn"/. Po druhé světové válce Litevci překvapili řadou výborných básníků a prozaiků. Prózu píše A. Gudaitis-Guzevičius, A. Vienuolis, I. Simonaitytėová, Anastas Venclova, M. Sluckis, V. Bubnys aj. Vyznamenán je román "Ztracený domov" J. Avyžiuse /česky 1977/, "Balada o Júzovi" od J. Baltušise /česky 1982/ a "O chlebu, lásce a pušce" od V. Petkevičiuse /česky 1982/. Z mladších prozaiků vynikli R. Šavelis /román Beránek boží/, z dramatiků K. Saja /hry Maniak, Prorok Jonáš aj./, z básníků se prosadili E. Mieželaitis, J. Marcinkevičius, A. Baltakis, A. Maldonis, J. Degutytová, V. Bložé, S. Gėda, J. Strielkūnas aj. Nejvíce však Eduardas Mieželaitis /1920; sb. Člověk, česky 1964, Kontrapunkt, česky 1975 aj./ a Justinas Marcinkevičius /1930; poema Stěna, verš. hry Mindaugas, Katedrála a Mažvydas/, kteří dosáhli světového věhlasu a ovlivňují i ruské básníky.

Obdobné to bylo i v Lotyšsku. V 20. - 30. letech tu levá moderna dala skvělé básníky Aleksandra Čakse /1902 - 1950; řada sbírek, poema o Formanovi aj./, Jánise Sudrabkalnse /1994 - - 79/ a Austru Skujiňovou. Zakladatelský význam pro socialistickou prózu 20. - 30. let měli Andrejs Upīts /1877 - 1971; tetralogie Robežniekové aj./ a generačně mladší Vilis Lācis /1904 - 66/, autor populárního "Syna rybáře" /česky 1951/ a čet-

ných dalších románů. Po 2. světové válce v poezii vynikla Mirdza Kempová /1907 - 74; sb. Nádherný strom lásky aj./, z ostatních básníků O. Váciētis, I. Ziedonis, I. Auziņš, V. Belševicová, J. Peters, K. Skujenieks, U. Bērziņš aj. Z lotyšských poválečných prozaiků získali všesvazovou autoritu Albert Bels /1938; český výbor Poligón, 1982/, Egon Lívs /1924/ románem Kasparova dvojčata, Regina Ezerová /1930; romány Studna, Léto dlouhé jeden den aj./. Bestselerem se stal "Falešný Faust" a jiné groteskní prózy nár. umělce Margerise Zariņše /1910/, hudebního skladatele, jenž v próze debutoval až v šedesáti! Z dramatiků je nejlepší Gunārs Priede /1928; hry Vičīn první bál, Velrybí cestou aj./.

V Estonsku 20. - 30. let v poezii získala věhlas Marie Underová /1883⁻¹⁹⁸⁰/, dvakrát navrhovaná na Nobelovu cenu, z ostatních básníků J. Semper, J. Barbarus, J. Sūtiste, J. Kārner, B. Alverová aj. Na Nobelovu cenu byl navrhován i skvělý prozaik Anton Hansen Tammsaare /1878 - 1940/, jehož slavná pentalogie "Právo a spravedlnost" vychází nyní česky. Z ostatních prozaiků vynikli August Jakobson, Oskar Luts, August Gailīt aj. Po 2. světové válce se vedle starších /Tuglas, Jakobson, Luts aj./ prosazuje Aadu Hint /1910; autor epejeje Větrné pobřeží, česky 1957/, Rudolf Sirge, E. Krusten, P. Kuusberg, L. Prometová aj. Vrcholem prózy a dramatiky 50. - 60. let byly prózy a hry Juhana Smuula /1922 - 71/, jehož Ledová kniha /česky 1961/ a groteskní hra Vdova po plukovníkovi se staly bestselery. Z básníků tohoto období vynikli D. Vaarandiová, O. E. Rummo, J. Kaplinski, V. Luiková, J. Ūdi (Viiding), D. Karevová, E. Runnel aj. V posledních letech se ve všesvazovém kontextu stal uznávaným pojmem malý filozoficky laděný estonský román, jehož

mistry jsou J. Kross /česky výbor Hodina na otáčecí židli, r. 1977/, M. Traat /román Tanec kolem parního kotle, česky 1971/, A. Beekmanová /Kolovrátek aj./, E. Vetemaa /česky výbor Rekviem na foukací harmoniku, 1969/, M. Unt /česky výbor Než přijde vlkodlak/, kafkaevský povídkář A. Valton aj.

Odborné a čtenářské minimum z literatur národů SSSR

- 1/ Slovník spisovatelů. Sovětský svaz I - II, Praha 1977 /zde najde čtenář údaje o českých překladech ze všech autorů zmíněných v našem přehledu/.
- 2/ Geroičeskij epos narodov SSSR I - II, Moskva 1975.
- 3/ Mladá sovětská poezie. Ukrajinští básníci, Praha 1965.
- 4/ Tvar větru. Deset ukrajinských básníků, Praha 1975.
- 5/ Básníci Bílé Rusi, Praha 1955.
- 6/ Slunce v jantaru. Deset litevských básníků, Praha 1982.
- 7/ Kavkaz básníků a bájí, Praha 1979.
- 8/ Noc tisící druhá. Deset arménských básníků, Praha 1976.
- 9/ Mladá sovětská poezie. Gruzínští básníci, Praha 1967.
- 10/ Zvony v jezerech. Deset estonských básníků, Praha 1977.
- 11/ Taras Ševčenko: Bílé mraky, černá mračna. Výbor z veršů, Praha 1977.
- 12/ Kristijonas Donelaitis: Roční doby, Praha 1960.
- 13/ Jánis Rainis: Daleké ozvěny, Praha 1982.
- 14/ Anton Hansen Tammsaare: Dva rody z Vargamäe, Praha 1976.
- 15/ A. Ispakjan: Abullá al Maari, Praha 1966.
- 16/ Važa Pšavela: Pojídač hadů, Praha 1982.
- 17/ Eduardas Mieželaitis: Kontrapunkt, Praha 1975.
- 18/ Salomeja Nėrisová: Litevská sonáta, Praha 1977.

- 19/ Othar Čiladze: Půjdu za svým hněvem, Praha 1978.
- 20/ Parujr Sevak: Hymnus na světlo, Praha 1972.
- 21/ J. Smuul: Ledová kniha, antarktický cestovní deník, Praha 1961.
- 22/ Olžas Sulejmenov: Sluneční noci, Praha 1983.
- 23/ Rasul Hamzatov: Jitro na horách, Praha 1959.
- 24/ Čingiz Ajtmatov: Stanice Bouřná, Praha 1982.

RASKOLNIKOVŮV ZLOČIN

Postava F. M. Dostojevského zlákala už v roce 1928 S. Freuda k tomu, aby se k vysvětlení jeho osobnostní struktury pokusil využít poznatků ze své psychoterapeutické praxe. Je pochopitelné, že objevitele oidipského komplexu zaujal v díle ruského autora především motiv otcovraždy, jak se v plné bezprostřednosti objevuje v románu Bratři Karamazovovi. V něm vidí nejnezahalenější odraz nitropsychické problematiky Dostojevského a zároveň poslední fázi procesu, v němž zprvu tatáž problematika nacházela vyjádření méně bezprostřední: nežli takto na konci svého života podal na případě otcovraha své "poetické doznání", Dostojevskij vylíčil nejprve "obyčejného zločince", zločince z egoistických pohnutek, a pak zločince politického a náboženského.

Oním "obyčejným zločincem" je ve Freudevě formulaci míněn zřejmě hrdina Zločinu a trestu Raskolnikov. Nuže, ten, kdo sledoval s napětím všechny peripetie psychologického vývoje Raskolnikova v Dostojevského románu, vyciťuje nepochybně, že toto označení poněkud zastírá psychologickou složitost jeho zločinu. Nejde přitom o to, že nesnesitelná situace, v níž Raskolnikov spáchá svůj zločin, obsahuje dost faktorů, které k egoistickým, ctižádostivým motivům jeho činu připojují i motivy "altruistické": hrůzu z ponižující tísně, k níž je odsouzena jeho matka a sestra. Raskolnikov nám totiž sám v okamžiku jasnozření, který představuje jeho zpověď Soně, prozrazuje, že celá tato "altruistická" motivace jen zdánlivě postihuje nejzákladnější pohnutky jeho činu: "Nevraždil jsem proto, abych pomohl matce, to

je nesmysl! Ani jsem nevraždil proto, abych se, až získám prostředky a moc, stal dobrodincem lidstva! Nesmysl! Spáchal jsem to jen tak, jen pro sebe, ve svém vlastním zájmu, a jestli se pak stanu něčím dobrodincem nebo budu celý život jako pavouk chytat všechny ostatní do pavučiny a vysávat, o to mi v tu chvíli nemohlo jít!" /Zločin a trest, překlad J. Huláka, Svět sovětů 1958, str. 408./

Znamená to však, že pravou pohnutkou jeho činu byla skutečně "egoistická" touha po penězích, které by ho vysvobodily z jeho ponižujícího postavení a otevřely mu cestu k úspěchu? Podivné je už to, že Raskolnikov, který se chce vraždou zmocnit peněz staré lichvářky, se po činu ani nepodívá, co vlastně obsahuje onen měšec, který uloupil, a že první jeho myšlenkou, když chce pak zahladit stopy zločinu, je hodit všechno, co uloupil, prostě do vody, že je tedy ochoten bez váhání se celé kořisti vzdát. Ale to lze ovšem vysvětlit onou proměnou, kterou v něm způsobí sám fakt, že jeho čin zdaleka neproběhl tak, jak si ho představoval: proti svému plánu zabil vedle lichvářky, kterou vědomě odsoudil k smrti jako tvora zbytečného a škodlivého, i její sestru Lizavetu, a tento druhý zločin může už těžko být zdůvodněn jeho pseudoracionalistickými úvahami o právu vraždit. Nezdá se však, že tato okolnost sama v jeho proměně hrála zásadní roli. Že jeho čin probíhá jinak, než si představoval, poznává Raskolnikov už předtím, než Lizaveta vstoupí do místnosti, kde leží zavražděná sestra. Ve svých úvahách o tom, proč se zpravidla podaří tak snadno zločince odhalit, v úvahách, které rozvíjel už delší dobu před svým činem, došel k závěru, že skoro každý pachatel "prožívá v okam-

žiku zločinu zvláštní krizi vůle a úsudku, které vystřídá dětská, mimořádná lehkomyšlnost, a to právě ve chvíli, kdy je úsudku a obezřetnosti nejvíce potřeba. Z jeho zkušeností vyplývalo, že toto zakalení úsudku, tento pokles vůle přepadá člověka jako nemoc, postupně sílí a dosahuje nejvyššího stupně nedlouho před spácháním zločinu; stejnou silou působí i v okamžiku zločinu a ještě nějakou dobu poté, podle individuality pachatele; pak pomine právě tak, jako pomíjí každá nemoc." /C. d. str. 72 - 73/ Raskolnikov je přesvědčen, že "v jeho případě nemůže dojít k podobným chorobným zvrátům a že si pevně podrží úsudek i vůli po celou dobu provádění svého úmyslu, z toho jediného důvodu, že jeho úmysl není zločin". Nuže, vše, co Raskolnikov prožívá bezprostředně před činem i při něm, odpovídá přesně jeho psychologickým úvahám o "normálním zločinci". Ve chvíli, kdy už srazil k zemi i Lizavetu, říká nám o něm autor: "Stále více ho však ochromovala jakási roztržitost, ba přímo zamyšlenost: na celé minuty zapomínal na všechno, lépe řečeno zapomínal na důležité a ulpíval na maličkostech." /C. d. str. 81./

Tato jeho vlastní zkušenost mluví tedy právě pro to, že psychologicky je jeho čin opravdu "normálním zločinem", alespoň potud, že je provázen obdobnou krizí osobnosti. Otázka motivace jeho činu tím však není zodpovězena. Abychom se dostali dál, poslyšme další úryvek jeho zpovědi Soně: "A to hlavní, co jsem chtěl tou vraždou získat," říká jí, "nebyly peníze, Soňo, ne, to nebyly ani tak peníze jako něco jiného... .. Já chtěl zjistit něco jiného, něco jiného mi vedlo ruku: chtěl jsem tehdy zjistit, a zjistit co nejrychleji, zda jsem stejná veš jako ostatní, nebo zda jsem člověk. Zda to dokážu překročit, nebo nedokážu! Zda se odvážím natáhnout ruku a vzít, nebo neod-

vážím! Zda jsem ubohý hmyz, nebo zda mám právo..." /C. d. str. 408./

Zde už se dostáváme k rysu, který je pro Raskolnikovův zločin opravdu příznačný a který ho skutečně od "normálních zločinů" spáchaných z egoistických pohnutek výrazně odlišuje. Všimneme-li si z tohoto hlediska onoho vnitřního sváru, který v něm probíhá před vraždou, neujde nám, že tento vnitřní konflikt je od konfliktu, jaký bychom předpokládali u zločince chystajícího se k vraždě z touhy po zisku v jedné věci podstatně odlišný. Jako by ho k zločinu nepudila touha po uspokojení nějaké sobecké nebo pudové žádosti, ale spíše něco, co bychom mohli alespoň vzdáleně přirovnat k jakémusi absurdnímu pocitu povinnosti, k touze vyrovnat se jakémusi paradoxnímu mravnímu požadavku. Sám později hovoří o tom, kolik dní se trápil otázkou, jak by se v podobném případě rozhodl Napoleon: také zde se setkáváme s tendencí identifikovat se s jakousi příklednou osobou, s tendencí, která je příznačná spíše pro naše mravní postoje, ne pro naše pudové hnutí. V jeho představách jsou však právě tyto osobnosti, jimž by se chtěl vyrovnat, vybaveny schopností páchat zločiny bez výčitek svědomí, jak to vyplývá ze slov, kterými v rozhovoru s Porfirijem Petrovičem rezumuje obsah článku, který napsal asi půl roku před svým činem: "... například takoví zákonodárci, organisátoři lidstva, počínajíc nejstaršími a pokračujíc Likurgy, Solóny, Mohamedy, Napoleony a tak dále, byli všichni do jednoho zločinci už jen proto, že nastolováním nových zákonů přestupovali staré, posvátné pro společnost a zděděné po otcích, a samozřejmě že se nezastavovali ani před krví, v případě že jim krev /a často naprosto nevinná a vznešeně prolitá za dřívější zákon/ mohla pomoci. Dokonce je příznačné, že většina těchto dobrodinců a organizá-

torů lidstva prolila zvlášť strašné množství krve." /C. d. str. 253./ Je přesvědčen, že kdyby Napoleon nemohl svoji kariéru začít nějakým vojenským hrdinstvím, ale "vraždou nějaké směšné babky", nezaváhal by ani před takovým zločinem, ba dokonce "by ho ani ve snu nenapadlo, aby v tom viděl něco příliš málo monumentálního...", a že by se dokonce divil, co by ho na tom mělo odrazovat!" /C. d. str. 404./

Jedním ze zdrojů jeho utrpení před vraždou je dokonce právě vědomí, že není s to jednat a především cítit jako tito jedinci "mimo dobro a zlo". I to prozrazuje ve své zpovědi Soně zcela přesně: "Nemysli si, já dobře věděl například to, že jakmile jsem se vůbec začal sám sebe ptát a mučit se, zda mám či nemám právo na moc, tak na tu moc právo určitě nemám. Anebo jestli si kladu otázku člověk nebo veš, tak je jasné, že pro mne člověk veš není, že je veš jen pro takové, které to vůbec nenapadne a kteří jdou přímo a žádné otázky si nekladou... Jestliže jsem se tolik dní trápil otázkou, jak by se rozhodl Napoleon, jasně už jsem přece cítil, že já Napoleon nejsem..." /C. d. str. 407 - 408./

S tímto místem Raskolnikovovy zpovědi pak naprosto souhlasí i popis jeho vnitřního napětí před vraždou. Myšlenka na zločin ho neposedá proto, že touží po kořisti, kterou mu má přinést, ale protože cítí, že musí provést tento "experiment", aby si dokázal svoji rovnocennost s těmi opovážlivci, kteří jsou s to sáhnout i ke zločinu, aby vnutili druhým svoji vůli. Nebýt této nejistoty, říká nám Dostojevskij, k jeho zločinu by bylo vůbec nedošlo: "Kdyby jednou dospěl tak daleko, že by měl všechno do posledního puntíku promyšleno a s konečnou platností rozhodnuto, a kdyby už vůbec o ničem nepochyboval, tu by byl

právě od toho všeho nejspíš upustil jako od ohavnosti, zřůdnosti a nemožnosti." /C. d. str. 71./

Všimněme si nyní naopak oněch sil, které se v něm staví proti jeho zločinnému projektu. Je nápadné, že tu strach před trestem hraje velmi malou roli, a strach před morálním zavržením roli vůbec žádnou: zato se velmi intenzívně projevují elementárnější pocity hnusu a soucitu, který vzbuzuje představa krvavého násilí. Že by mezi ony brzdící síly patřil i soucit s obětí, se nám na první pohled zdá být vyvráceno faktem, že ve vztahu ke stařeně, kterou se chystá zabít, jeho vědomím ani jednou nic takového neprokmitne. Když však den před vraždou, vyčerpan bezcílným blouděním a vnitřním napětím, usne na Petrově ostrově v křoví, zdá se mu sen, jehož základním motivem je právě intenzívní hnutí soucitu. V tomto snu, který se odehrává v krajině jeho dětství, je svědkem toho, jak opilý Mikolka umlácí z opileckého rozmaru slaboučkého koníka, kterého se marně snaží přinutit, aby pohnul vozem, do kterého furiantsky pozval k projížďce celou opilou společnost a který ubohá herka s tímto nákladem není s to utáhnout. Raskolnikov sám vystupuje ve svém snu jako dítě, které je tu na procházce se svým otcem. Ve chvíli, kdy sadistické běsnění opilcovo vrcholí, a kdy kůň klesne pod ranami sochoru, chlapec se s nářkem prodere "mezi lidmi k ryzce, obejmě její mrtvou, zkrvavenou hlavu a líbá ji, líbá oči a pysky... Pak znenadání vyskočí a nepříčetně se oboří svými pěstičkami na Mikolku." A snová scéna končí zoufalou chlapcovou otázkou:

"Tatínku! Pročpak... zabili... chudinku kobylku?" štká, ale zajíká se a slova se mu derou ze sevřené hrudi jako výkřiky." /C. d. str. 61./

Právě tento sen, v němž intenzivní, trýznivý soucit se zabíjeným tvorem naplno proráží, vyvolá v Raskolnikovovi pocit uvolnění: "Byl bledý, oči mu planuly, ale náhle měl pocit, že se mu volněji dýchá... Jako by se náhle provalil bůlák, který se mu celý měsíc sbíral na duši. Svoboda, svoboda! Osvobodil se z těch čar a kouzel, z uřknutí a šílení!" Jako by právě toto uvolnění soucitného hnutí, dosud vytěsňovaného, navodilo změnu, která ho od myšlenky na zločin oprostuje a dává mu svobodu vzdát se svého projektu. Je v té chvíli ochoten zřít se "té své proklaté vidiny" /c. d. str. 61 - 62/. Vzápětí však náhodně vyslechnutý rozhovor, z kterého se dovídá, že druhý den bude v určitou hodinu stařena sama doma, způsobí, že ho "prokletá vidina" opět zcela ovládne. Po vyslechnutí tohoto rozhovoru, v němž vidí i napotom projev "jakéhosi předurčení svého osudu" /c. d. str. 62/, se vrací domů "jako odsouzený k smrti". "Neuvažoval o ničem a nebyl toho ani schopen; ale celou svou bytostí náhle vycítil, že už nemá ani svobodu úsudku, ani vůle a že je s konečnou platností rozhodnuto." /C. d. str. 64./ Tak také pociťuje celé své jednání v den zločinu: "Jako by byl někým uchopen za ruku a vlečen nezadržitelně, poslepu, s nadlidskou silou a bez námitek." /C. d. str. 72./

Shrneme-li nyní to, co jsme se analýzou Raskolnikovových prožitků dověděli, můžeme říci, že hlavní dvě síly, které v něm spolu zápasí, jsou intenzivní - a vytěsňované - hnutí soucitu, které se v jeho vědomí projevuje jen jako pocit hnusu k násilnému činu, a na druhé straně stejně intenzivní touha vyrovnat se ideální představě osobnosti vybavené neprostou morální bezohledností a schopností vládnout právě díky této morální bezohlednosti ostatním lidem svrchovanou autoritou a mocí. Tento konflikt jen těžko můžeme psychologicky charakterizovat jako

konflikt stavící proti sobě na jedné straně pudové síly a na druhé straně síly svědomí, tedy onu složku psychiky, kterou Freud označuje jako Ono, a tu, kterou označuje jako Nadjá. Hnutí soucitu a hnusu vůči brutálním projevům agrese jsou ovšem součástí onoho složitě organizovaného "psychického systému", který Freud označuje slovem Nadjá, ale představují určitou jeho složku, jejíž vznik spadá do období ranějšího než například vznik vědomí povinnosti, patří k těm "nadjáským" postojům, které se vyvíjejí spíše vlivem matky a identifikaci s ní. Naproti tomu ona hnutí, která pudí Raskolnikova k zločinu, mají nepopíratelné rysy tendencí daných identifikací s otcem. Onen Raskolnikovův pocit, "jako by byl někým uchopen za ruku a vlečen nezadržitelně, poslepu, s nadlidskou silou a bez námitek", připomíná už způsobem, jakým je formulován, neodolatelný tlak, jakým se projevuje hnutí plynoucí z nevědomé identifikace s autoritativní postavou otcovskou. Identifikaci s otcem - jako představitelem mravního řádu - dotváří se podle Freuda v reakci na oidipický komplex lidské Nadjá. Zde bychom měli naproti tomu případ podstatně odlišný, který by snad bylo možno analytickou terminologií označit jako jáskou identifikaci s otcem předoidipického období, s postavou vybavenou pouze znaky moci, síly a neomezené agresivity, nikoli s postavou reprezentující morální řád a jeho nadosobní požadavky. Taková identifikace by byla dost dobře pochopitelná jako obranné regresivní hnutí, které představuje únik před konfliktním střetnutím s otcem. Srozumitelný by byl ale i antagonistický vztah mezi touto regresivní identifikační tendencí a oněmi hnutími soucitu, která našla výraz v uvedeném Raskolnikovově snu, neboť revolta proti otcí může snadno nabýt formy soucitu s matkou a přání

ochraňovat ji proti němu. Bylo by docela v souhlase s psychoanalytickými interpretacemi snů, kdyby toto revoltní hnutí proti otci bylo v Raskolnikovově snu maskováno právě důvěřivou oddaností, kterou prožívá snící při představě, jak se prochází s otcem ruku v ruce, a přesunuto na jiný mužský objekt, na postava násilnického Mikulky. Sen by tedy v této interpretaci znamenal jakési momentální prorážení tendencí odpovídajících normální oidipské pozici - odtud pocit úlevy, který snícimu přináší; vzápětí dostavuje se však reakce, která jen zesiluje onu regresivní identifikaci s všemohoucí otcovskou postavou.

Nemá-li však naše interpretace vyústit v pouhou spekulativní konstrukci, je na čase, abychom se opět vrátili na pevnou půdu konkrétní analýzy literárního textu. Bude zéhodno porozhlédnout se i v jiných románech Dostojevského, zda se tu setkáme alespoň s některými prvky takovéto psychické konstelace. Zaměříme se zejména na ono zvláštní sepětí identifikačních tendencí s postojem "mimo dobro a zlo", vyúsťujícím v zločin: lze přitom ovšem očekávat, že obdobné psychické postoje dostanou případně v jiných situacích poněkud odlišný dynamický význam.

Obraťme tedy pozornost na jiného zločince Dostojevského, na Petra Štěpánoviče Verchovenského z románu Běsi, osovatele dvou vražedných zločinů, které jsou součástí jeho plánu na rozpoutání ničivé a zkázonosné anarchie, jež má celé Rusko ztopit v krvi. Také on je, zdá se, přesvědčen o své geniální výjimečnosti: jak proklaňuje, je přece "jediným člověkem na Rusi", který "vymyslel první krok a ví, jak ho udělat". /Běsi, překl. E. Mathasia, Melantrich 1930, d. II., str. 283./ V tomto šíleném plánu hraje prvořadou úlohu Mikolaj Vsevolodovič Stavrogin:

podle Verchovenského fantazií má ve chvíli, kdy "mlhy zahelí Rus" a kdy "zapláče země po starých bozích" /II. 285/, být lidu zděšenému krví a vraždami odhalen nový "carevič Ivan", v jehož jméně bude nastolena nová despotie. Tímto "carevičem Ivanem" bude právě Stavrogin: "Ne, na zemi není žádný jiný kromě vás! Vymyslel jsem si vás už v cizině! Vymyslel jsem si vás, když jsem vás pozoroval. Kdybych se na vás z kouta nedíval, nic by mne nenapadlo!" /II., 287 - 288./

Až potud lze říci, že Stavrogin hraje ve Verchovenského šílených plánech v podstatě roli nástroje, jako ji hrají všichni členové jeho organizace, i když mu ve srovnání s nimi připadá role zcela jiného dosahu. I na otázku, proč si pro ni Verchovenskij vyvolil právě jeho, lze dát snadno odpověď: Stavrogin přece v celém románě působí na lidi ve svém okolí jako postava jim všem nadřazená, vybavená zvláštní mravní silou, jak dosvědčuje i obdiv, který k němu choval zavražděný Šatov. Verchovenskij tedy Stavrogina potřebuje jako někoho, kdo je s to působit výjimečnou mravní autoritou: "Potřebuji vás, vás, bez vás nejsem nic. Bez vás jsem slab jako moucha, myšlenka ve špiritusu, Kolumbus bez Ameriky." /II., 283./

Jsou však tímto vším ony důvody, pro které Verchovenskij Stavrogina "potřebuje", opravdu už vyčerpány? Některé jeho akcenty v rozhovoru se Stavroginem poukazují ještě na hlubší smysl, který má pro něho vztah k tomuto budoucímu "careviči Ivanovi". Když prohlašuje: "Jsem-li tatrman, nechci, abyste vy, má lepší pálka, byl tatrman! Chápete mne?" /III., 106/, odhaluje svoji nejbyťostnější potřebu a možná i nejhlubší pohnutku, která ho žene k jeho šíleným zločinům. A zdá se, že Stavroginovi toto vše nezůstalo skryto: "Stavrogin chápal,"

říká o něm autor, "snad toliko on chápal. A Šatov byl překvapen, když mu Stavrogin jednou řekl, že Petr Štěpánovič je blouznivec." /III., 106./ Tato charakteristika Verchovenského jako "blouznivce" netýká se snad jen fantastického, nereálného charakteru jeho plánu, ale jeho bytostné potřeby obdivu, jehož předmětem je právě Stavrogin. Stavrogin je jeho nedostižným "mrvním ideálem". A je to zase "mrvní ideál" velmi paradoxní, neboť to, čím v očích Verchovenského ostatní lidé tak nebetyčtě převyšuje, toť právě jeho lhostejnost k jejich mravním normám a k jejich představám o dobru a zlu.

Jestliže Raskolnikov v Zločinu a trestu vraždí, aby se dověděl, zda je schopen stejného pohrdání vůči dobru a zlu jako oni "nadlidé", kteří vtiskují lidstvu svoji vůli, jestliže tedy bezmocně touží vyrovnat se jim, cynický šašek Verchovenskij má touhu skromnější: nesní o tom, převzít Stavroginovu roli, ale touží se mu vyrovnat alespoň tím, že bude strůjcem jeho vzestupu, že mu bude sloužit a ovládat ho zároveň. "Nadčlověk" Stavrogin není pro něho postavou, s níž by se chtěl jako Raskolnikov ztotožnit ve svém vlastním Já, představuje spíše vnější personifikaci jakéhosi paradoxního ideálu bezohledné síly vůle, který se právě pro svoji paradoxnost nestává integrující součástí vlastní osobnosti, nýbrž nutí k tomu, aby byl projektován na nějakou druhou lidskou bytost - vztah k ní je pak určen smělou pasivní závislostí, žárlivého obdivu a snahy po jejím ovládnutí jakousi lstivou oklikou.

Všimněme si konečně ještě i dalších postavy z Dostojevského galerie zločinců, Karamazovova vraha Smerďakova. U toho nelze pochybovat, že ho k vraždě vedly hlavně zřetelné pohnutky. I zde

je však alespoň jedna okolnost, která tento případ vřazuje do souvislosti našich dosavadních analýz: Smerďakov nevraždí si- ce proto, aby se někomu vyrovnal nebo se někomu přiblížil, ale jeho čin je nicméně podmíněn alespoň mravním souhlasem takové postavy "mimo dobro a zlo", kterou je pro něho Ivan Karamazov. Právě tuto podmíněnost zjištěných motivů svého činu, jejich zá- vislost na mravním vlivu Karamazovovu, v rozhovoru s ním po vraždě sám konstatuje: "Měl jsem dřív takovou myšlenku, že s těmi penězi začnu nový život v Moskvě nebo ještě spíš v cizi- ně, měl jsem prosím takový sen, hlavně poněvadž jste mi ten- krát říkal moc takových věcí. Jelikož když nekonečný Bůh není, tak není ani žádná ctnost a ani pak vůbec není potřeby, aby byla." /Bratři Karamazovi, překl. P. Voskovce, Spisy s. II, KLMU 1965, s. II, str. 142./ Proto také může Ivanovi ve svých představách přičítat bezprostřední vinu na vraždě, její du- chovní autorství: "Zabil jste ho vy, vy jste ten hlavní vra- žedník, a já byl jenom váš pomahač, váš věrný sluha Žán, a podle vašeho slova jsem tu věc vykonal." /II. d., str. 131./ Ivan Karamazov ovšem velmi brzo ztratil počáteční sympatii k Smerďakovovi a přerušil s ním své filozofické rozprávký, když shledal, že jeho vědychtivost je jen zdánlivá a že se za ní skrývá jeho "nesmírná a k tomu určená samolibost" /I. d., str. 306 / Pozoruhodné je, jak si přitom Smerďakov toto ochladnutí vysvětlil. Je přesvědčen, že jeho příčinou je právě to, že se proti svému ponižujícímu postavení v domě starého Karamazova nevzbouřil: "Ale on se o mně vyslovil," říká o Ivanovi, "že jsem smradlavěj lokaj. On si o mně myslí, že bych se mohl vzbouřit, ale to se mýlí. Kdybych já měl v kapse takové peníze, tak bych tedy už dávno nebyl." /I. d., str. 260./

Ivanova urážka, která se Smerďakovovy samolibosti musela hluboce dotknout, dostává tedy v Smerďakovových úvahách zcela jiný smysl, než jaký odpovídá její skutečné motivaci. Kdybychom mohli předpokládat, že právě ona rozjitřila vrahovu samolibost a podnítila ho^{tak} k "vzbouření" proti svému údělu, souvislost s našimi předchozími analýzami by se velmi prohloubila.

Ještě po vraždě je Smerďakov přesvědčen, že jeho čin byl v plném souhlasu s Ivanovými názory, a když ho Ivan vyslýchá a provází své otázky pohružkou, že mu nedovolí, aby si s ním "hrál", Smerďakov reaguje nejprve tím, že dá najevo, jak hluboká je jeho důvěra v Ivana a v jejich vzájemné porozumění:

"Proč bych si s vámi zahrával, když vy jste prosím má jediná naděje jako ten Pánbůh nebeský!" promluvil Smerďakov zataak docela klidně, jen na okamžik zavřel oči." /II. d., str. 111./ A právě poznání, že se v této důvěře zklamal, je pro něho nejhlubší ranou. Teprve při třetí Ivanově návštěvě pochopí, že Ivanovo chování, jeho popírání odpovědnosti za vraždu, není hrané: "'Copak vy jste doopravdy nic nevěděl?' zamumlal nedůvěřivě, pokřiveně se mu usmívaje do očí." /II. d., str. 131./ A právě tento otřes dožene Smerďakova vzápětí k sebevraždě, jak ostatně Ivan dobře chápe a tuší. Teprve toto Ivanovo "selhání" otřese Smerďakovovou jistotou:

»"A teď jsi tedy v Boha uvěřil, když ty peníze vracíš?"

"Ne, neuvěřil," zašeptal Smerďakov.

"Proč je tedy vracíš?"

"Nechte to..., to prosím nemá cenu!" mávl rukou Smerďakov.

"Tenkrát jste přece pořád říkal, že všechno je dovoleno, tak proč se teďka zrovna vy tolik rozčilujete? Chcete jít dokonce svědčit sám proti sobě..." /II. d., str. 142./

A odtud ona hořká lhostejnost jeho posledních slov, když mu Ivan hrozí zabitím:

"'No, co, tak mě zabte. Teď si mě zabte,' najednou podivně promluvil s podivným pohledem na Ivana. 'Ani toho se prosím neodvážíte,' dodal s hořkým úsměvem, 'neodvážíte se ničeho, vy, co jste býval tak odvážný!'" /II. d., str. 143./

Určité motivické analogie tří Dostojevského románů opravňují nás již k určitému zobecňujícímu závěru: zdá se nám, že u všech Dostojevského postav zločinců hrají zásadní roli určité identifikační procesy, při nichž osoba, s níž se tyto postavy ztotožňují, reprezentuje vždy jakýsi postoj "mimo dobro a zlo", bezohlednou vůli pohrdající všemi morálními ohledy. Lze nepochybně hledat jistou souvislost mezi soustředěním na tuto psychologickou problematiku, osvětlovanou v různých variacích a v různých možnostech jejího vyústění, a osobní historii Dostojevského, o jehož otci víme, že byl pro svoji brutalitu svými nevolníky zavražděn. Zároveň chápeme, jakou roli hrála v Dostojevského psychologii ona úporná potřeba zosobněného ideálu dobrotivého a všemocného otce, která je u kořene jeho příklonu k ideologii ruského carismu, a ostřejší světlo padá i na psychologický původ onoho sofismatu, které určitou psychologickou potřebu, jejíž podmínky jsou zcela specifické, promítlo ve všeplatnou pravdu: máme na mysli ono proslulé tvrzení, že nutnou konsekvencí ateismu je vražda nebo sebevražda. Odhaleno ve své subjektivní podmíněnosti, mění se pro nás zato v otázku svrchovaně palčivou a týkající se samotných principů naší civilizace a kultury: v otázku po integrační síle jejích ideálů a po způsobu, jakým^{se} ztělesňují v osobní zkušenosti těch, kdo vstupují do jejího řádu.

JEDNA INSPIRACE - DVA BÁSNICKÉ SVĚTY

Mickiewiczovy a Macharovy verše o Krymu

I

Slunečná krymská krajina posloužila jako inspirační zdroj mnoha básníkům a spisovatelům. V 19. stol. vedle ruských autorů, k nimž patřili především Puškin a Lermontov, přivábila také dva slovanské básníky, Adama Mickiewicze a J. S. Machara. Každý z nich navštívil Krym v jiné době a za značně odlišných okolností subjektivních i vnějších. Nicméně pro oba cesta na Krym byla výletem a oba věnovali poloostrovu verše přírodní lyriky, které znamenaly víc než malou sbírku ve výčtu jejich děl.

Mickiewicz se vypravil na Krym v srpnu roku 1825 z Oděsy, kam se uchýlil se svými druhy Malewskim a Ježowskim z Petrohradu, obávaje se zatčení v napjatých chvílích předcházejících vystoupení děkabristů. V Oděse se ocitl v salóne generála a náčelníka policie jižních gubernií Vitta, kde ho zvláště upoutala hraběnka Karolina Sobaňská. Z jejího popudu se také výlet na Krym uskutečnil, aniž Mickiewicz tušil, že vlastním cílem výletu byla Vittova inspekční cesta, jež měla zajistit bezpečnost cara, dlejšího v Taganrogu, před spiknutím.^{1/} Výletníci zakotvili v Sevastopolu, odkud básník s bratrem Karoliny Henrykem Rzewuskim podnikali výpravy do okolních hor. Plodem tohoto putování se staly Krymské sonety, obsahující necelou dvacítku básní, které spolu s milostnými znělkami z oděského období vyšly v prosinci 1826 v Moskvě pod souhrnným titulem Sonety. Knížku věnoval Mickiewicz druhům z krymské cesty, aby ji tak ochrá-

nil před zásahem carské cenzury. Pobyt v Oděse i cesta na Krym přinesly Mickiewiczovi určité uvolnění napětí, v němž žil v Petrohradě, kde filaretům stále hrozilo odhalení jejich konspirace. Místo toho přišel náhle volný život uprostřed jižní přírody a básník se do něho vhrnul s lehkou bezstarostností sedmadvacetiletého mládí.

J. S. Machar navštívil Krym o více než sedmdesát let později, na samém sklonku 19. století, roku 1898. Strávil tam několik týdnů na přelomu srpna a září v Barbo, vesnici s rozsáhlými vinicemi, jako host Naděždy Chludovové-Abrikosovové, snoubenky tehdejšího Macharova přítele Karla Kramáře. Také Machar podnikal z Barbo četné výlety po kraji a z celé cesty vytěžil básnickou sbírku *Výlet na Krym*, vydanou roku 1900. Také pro čtyřiatřicetiletého Machara byla cesta na Krym uvolněním od pravidelnosti vídeňské úředničiny, ale hlavně přechodným zapomenutím na poměry doma ve vlasti, na četné boje s konzervativní politikou a literaturou i na zklamání, kterým prošel po rozpadu České moderny, od níž si tolik sliboval. Krym mu vybavil atmosféru radostného klidného dětství, navodil pocit smíru se světem, vyvolal představu prožité pohádky.

Tedy dvě sbírky pođnícené krásou stejného, neznámého prostředí, zcela vzdáleného tomu, v němž dosud oba básníci severních zemí žili, a zároveň sbírky, které v obou národních literaturách představovaly v žánru přírodní lyriky vyvrcholení dvou velkých etap literatury 19. století: Krymské sonety romantismu v polské poezii, *Výlet na Krym* realismu české lyriky. Jestliže se odvažujeme srovnání obou děl, které vznikaly ve zcela odlišném sociálním i uměleckém kontextu, nečiníme tak proto, abychom vynášeli srovnávací soudy o uměleckých hodnotách

obou básníků, ani o síle nebo slabosti jedné nebo druhé tendence v té či oné národní literatuře. Jediný smysl takového počínání může spočívat v tom, aby se právě prostřednictvím srovnání ještě zřetelněji, než je to možné analýzou díla, odhalila specifičnost obou sbírek, aby při konstatování především odlišností se snáze a snad i hlouběji osvětlily charakteristické rysy polské romantické přírodní lyriky a českého realismu v tomto žánru.

II

Krymské sonety představují první proniknutí romantické smyslovosti do polské přírodní lyriky. Zatímco ještě milostné sonety nesou silné stopy klasicismu,^{2/} Krymské sonety jsou podle J. Krzyżanowského "smělým a údiv budícím pokusem o romantický popis bohaté východní přírody, jenž střídá proniknutí do zvláštností východní kultury i vymezení vlastní postavy pozorného pozorovatele těch divů". J. Krzyżanowski zároveň označil Krymské sonety jako "básnický zápisník dojmů".^{3/} A skutečně podle těchto "zápisků" si můžeme vybavit básníkovu cestu takřka od výjezdu z Oděsy, plavbu po moři až na Krym a tam, podle titulů jednotlivých znělek, místa, která navštívil, hory, které zlezl. Vůbec místopisných údajů je ve znělkách tolik, že poskytl záminku pro příkré odsouzení sbírky polskými klasicisty, kteří jí vytýkali nejasnost a nesrozumitelnost. Není pochyby o tom, že tyto údaje vsutku vtiskují sbírce výrazný rys exotičnosti. Přitom se však jedná o "zápisník dojmů", a tak teprve v samotném obrazu krymské přírody, lépe řečeno básníkových dojmů z ní, dochází exotičnost svého plného naplnění. Nejvíce příznačným rysem těchto dojmů je v Krymských sonetech dramatický prvek v líčení přírody. Vyplývá z toho, že její popis,

záznam jejích reálných rysů se neustále prolíná s jejím obrazným viděním skrze ony dojmy a toto obrazné vidění, jako výraz básníkovy vzrušení, má stálý sklon k hyperbolizaci, která zpravidla nabývá vrchu nad prvky reálného popisu:

O morze! pósród twoich wesołych żyjątek
Jest polip, co śpi na dnie, gdy się niebo chmurzy,
A na ciszę długimi wywiija ramiony.

/Cisza morská/

Ó moře! uprostřed tvých hemžících se žití
je polyp, na dně spí, když nebe brvy mhouří,
a na tišinu dlouhá ramena svá vzpíná.

/Mořská tišina/

Tato dojmovost je tak silná, že prostupuje jak výpovědi vydávané za vyznání samotného básníka, i ty, v nichž se stylizuje do role Poutníka projíždějícího krajem, tak monologické či dialogické promluvy jeho průvodce Mirzy, tatarského šlechtice, který sice vystupuje jako orientovaný znalec místního prostředí, ale jehož popisy přírody se co do vyhrocené dojmovosti, dramatičnosti i hyperbolizující obraznosti nijak neliší od přírodních výpovědí básníka:

Drząc muślinin całuje stopy twej opoki,
Maszcie krymskiego statku, wielki Czatyrdahu!
O minarecie świata! o gór Padyszachu!
Ty, nad skł^aty poziomu uciekłszy w obłoki,
Siedzisz sobie pod bramą niebios, jak wysoki
Gabryjel, pilnujący edeńskiego gmachu;
Ciemny las twoim płaszczem, a jańczary strachu

Twój turban z chmur haftują błyskawic potoki.

/Czatyrdah/

Rozechvěn moslim líbá opuku tvých pat,
ó stěžni lodi krymské, velký Čatyrdahu!
Ó minarete světa! Ó hor padišahu!
Ty nad výšiny zemské uměls k nebi vstát.

Jak mocný Gabriel, jenž brány do komnat
všech rájů střeží, sedíš u nebeských prahů;
tvým turbanem jsou mračna, pláštěm les tvých svahů
a janičáři blesků brání tě, svůj hrad.

/Čatyrdah/

Dramatičnost dojmů se pak ještě stupňuje v těch momentech, kdy Mirza krajinu přímo nepopisuje, ale kde se oba, Poutník a jeho průvodce, bezprostředně střetávají s jejími nebezpečími a záludnostmi, které opět Mirza svými glosami dále hyperbolizuje /Droga nad przepaścią w Czufut-Kale, Góra Kikineis/. Toto splývání přírodních dojmů bez ohledu na to, která z postav se s krajem konfrontuje /básník, Poutník, Mirza/, svědčí o agresivitě krymské scenérie, která zcela překryla typologii jednotlivých subjektů a dala ve vztahu k sobě průchod jen jedinému pocitu, vzrušenému zaujetí.

Pronikavost působení přírodního dění na básnický subjekt se projevuje konečně i přímými analogiemi mezi přírodními dojmy a stavy subjektu. Tyto analogie nevyvolala jen tradice sonetové formy, její typické, navzájem se konfrontující dvojdílnost; krymská příroda jako by tu zanechávala své otisky v nitru

autora a přímo vytvářela jeho škálu pocitů a dojmů, stejně dramaticky vypjatou, jakou je ona sama:

Wiatr! - Wiatr! - dąsa się okręt, zrywa się z wędzidla,
Przewala się, nurkuje w pienistej zamieci,
Wznosi kark, zdeptał fale i skrós niebios leci,
Obłoki czołem sieka, wiatr chwyta pod skrzydła.

I mój duch masztu lotem buja sród odmętu,
Wzdyma się wyobraźnia jak warkocz tych żagli,
Mimowolny krzyk łączę z wesołym orszakiem;

Wyciągam ręce, padam na piersi okrętu,
Zdaje się, że piers moja do pędu go nagli:
Lehko mi! rzeźwo! lubo! wiem, co to być ptakiem.

/Zegluga/

Teď vítr! Víc! Člun jakby urván z udidel,
se zmítá, převaluje, ve vír pěn se řítí,
zvedl kýl, až pod nebesy deptá vlnobití,
řal v mraky čelem, vítr chytá do křídél.

A duch můj jak ten stěžen letí vichřicí,
vzdouvá se obraznost jak plachet plavná čela,
bezděčný výkřik stoupá s vichrem do oblak;

rozpínám paže, padám na hruď lodici,
a tu hruď má jak by ji k trysku poháněla:
je mi tak lehko! čerstvo! vím teď, co je pták!

/Plavba/

S obdobnými analogiemi, byť v oslabenější podobě, se můžeme setkat i v dalších znělkách /Cisza morska, Ajudah/ a alespoň v náznacích i jinde. V každém případě jsme v Krymských

sonetech svědky dramaticky hyperbolizovaného líčení exoticky pojaté krajiny a tato hyperbolizující dramatičnost se promítá i do obrazu vnitřní pocitové sféry samotného básníka, jeho lyrického subjektu.

Macharovu pouť za Krymem můžeme sledovat takřka krok za krokem od výjezdu z Vídně s žánrovým obrázkem spolucestujících novomanželů, cesty přes jednotvárnou Halič, kde básníka zaujala především bída jejích obyvatel a vyprovokovala k zamyšlení nad tragickým údělem Polska, jeho minulostí i přítomností, až k hranicím, příjezdu do Oděsy a k prvnímu setkání s mořem. Zážitky z cesty na loď z Oděsy až k cíli plavby na Jaltě pak střídají portréty spolucestujících a letmé dojmy z měst, kolem nichž pluli /Eupatoria, Sevastopol/. Teprve druhá část sbírky je věnována Krymu, zatímco třetí závěrečnou tvoří verše loučení, nové setkání s vracejícími novomanželky /už ve zcela jiném rozpoložení/, jejichž historky rámcují celou sbírku, a konečně zase Vídeň. Machar je také mnohem detailnější v popisech míst, krajiny i dojmů. Rozdíl lze skutečně postihnout protikladem zápisníku, jenž zaznamenává jenom to podstatné, co má zásadní význam, a deníku, obsahujícího podrobné glosy, mísící podstatné s drobnými bezvýznamnými detaily. Nemůžeme ovšem přitom opomenout skutečnost, že důležitou roli tu hraje užití rozličných básnických forem: znělek u Mickiewicze a obsáhlejších, obyčejně žánrových obrázků u Machara. I on však má ve sbírce pět znělek, které mají svou závažnost právě ve vztahu k Mickiewiczovi. A konečně Výlet na Krym neobsahuje jen přírodní lyriku, i když ve sbírce převažuje.

Také Machara krymská příroda vzrušila a uchvátila. Jeho vztah k ní můžeme charakterizovat jako obdivné okouzlení. To-

to okouzlení začíná vlastně už v Oděse, kde se poprvé v životě Macharovi splnil sen spatřit moře. První dojem vyvolal apotetickou apostrofu, ale též pocit důvěrné známosti, byť dosud jen prostřednictvím literatury:

Nuž, předměte mých dávných snění,
má touho, lásko, druhu můj -
my poznali se při spatření,
hruď vlní se - nuž, zdráv mi stůj!...

akousek dále:

Ach moře..., já je slýchal duněti
kdys v mládí v slokách Childe-Harolda,
já znal i jeho milé šplíchání
z houpavých Heineových obrazů,
i bylo mi tak čímsi známým už,
že v kůlně básnických svých metafor
dnů všedních stávalo se nástrojem...

/Moře/

Avšak apotetická apostrofa se skrytým nebo odhaleným rétorickým prvkem není typická pro tuto Macharovu poezii. Mnohem patrnějším znakem je v ní detailní popis, který, podobně jako u Mickiewicze obrazně hyperbolizující dramatičnost, se stal - často v podobě strohé enumerace jevů - nejvýznamnějším postupem v této sbírce:

Pod bílým sluncem bílé město leží.
Ulice přímé v nekonečno běží,
v nich řady zaprášených akácií
na chodníky své chvějné stíny sijí.

Kol kaváren, kol krámů, skříní v davu
tu proudí lid všech národů a stavů
s různými kroji, obličejí, řečí,
chůzí i gesty; šumí to a ječí,
hřmí tramvaj, mihne ekypáž se skvící,
cinkají zvonky, modří izvoščíci
letí tu tryskem, vojáci se rojí,
a nehnutě jen strážník tady stojí.

/Oděsa/

Popis se ovšem objevoval u Machara již v dřívějších sbírkách a zvláště ve verších přírodní lyriky. Ale teprve ve Výletu na Krym básníková vnímavost pro přírodní dění našla takovou duševní pohodu, že výrazně proměnila tento básníkuv žánr, dala vystoupit krajině ve vsí její přirozené jižní povaze. Výlet na Krym je plný žhavého, pálícího slunce i hry barev a světelných kontrastů:

Kovové světlo měsíce seplíží
vavříňů, oliv, dubů hustou mříží
a hází bílé skvrny v černou travu.
Ty stromy stojí v pohádkovém hávu,
v zeleněmodré fantastické třásni -
kulisy k jakés romantické básni.
Svit naší lampy žlutě vyzařuje,
roj moskytů a mūr ji obletuje.

/Večer/

Rozmarná náladovost /v básni Aj-Petri je tato druhá nejvyšší krymské hora přirovnávána k rozmarnému staříkovi, který po celý

den proměňuje svůj oděv/nezřídka přechází až v ironii a sebe-ironii, jež vnáší do sbírky rysy antipatetismu, prozaice. Naznačila to ostatně už zmínka o antropomorfizujícím pojetí básně Aj-Petri, kde z hory plné srázů a propastí se stává neškodný stařík. Ještě výrazněji se tato tendence uplatňuje v básni Vyjížďka na Aj-Petri, zprvu obsáhle a barvitě popisující proměny přírody, jež zaznamenávají výletníci na své cestě. Pak však přichází vrcholek hory a s ním i nečekané zklamání:

Nic smutnějšího neviděl jsem v žití:
step rezavá se táhne k obzoru,
a slunce jaksi zoufale v ní svítí.

Po stepi bloudí stádo špinavých ovcí bedlivě sledované krvelačnými havrany, uprostřed hory se vine dlouhá cesta lemovaná sloupy v carských barvách a pak už jen klenoucí se nebe ztrácející se za obzorem. Nejde tu jen o záměrný kontrast vyvolaný potřebou pointy; celou básní se táhne stylová rovina střízlivé reálnosti zachvacující i básníkovu obraznost /o to účinněji působí ojedinělá metafora uprostřed věcného popisu/ i jeho jazykové vyjádření.

Rysy antipatetismu a prozaizace dosahují svého vrcholu v pěti Krymských sonetech, které jsou přímou polemikou s obrazem Krymu u Mickiewicze. Jestliže první z pěti sonetů výčtem faktů (cesty, bezpečnost zajišťující žandarm, telegraf, hotely, elektrické světlo, francouzská kuchyň, bezvadný sklepník, stříbrné příbory a důkladné účty) konstatuje civilizační vývoj kraje od časů Mickiewiczových ("Je bajkou Krym, jak ve Tvých slokách žije, / a bohům díky - hned vděčně dodáme, / nebo v romantice málo pohodlí je."), pak další tři sonety se obracejí

bezprostředně proti básníkově romantice:

Ach, pane Adame, ze Tvojich let
tu Orient žil, stařec plný síly,
básnivá hlava, romantický vzhled -
nu, jaký div, že jste se spřátelili?

Pak rostlo arci, nač Váš pohled slét,
pak hory se Vám s nebem vjedno slily,
pak fantasticky hrbil skal se hřbet
a propasti se ještě prohloubily!

/Krymské sonety II/

Celý kraj zjemněl, zbarevněl, nemá už onu Mickiewiczovu drsnost, je to spíš elegantní dáma. Třetí a čtvrtý sonet je polemikou s Mickiewiczovým líčením hor a skal, jmenovitě krkolomných propastí skály Kikineis. Machar tu opět odpatetizovává a zprozaičťuje její vzhled /"skála tu leží v moři omšelá"/, přirovnává ji k hnědému mnichu, který zvesela pohlíží na mořské vody a který se ani nepohnul, "když lahvemi jsme bili v jeho hřbet". A stejně mírumilovně se Macharovi jeví ostatní skalní útvary inspirující ho k rokokovému obrázku, neboť mezi tyto útesy si nyní vyjíždějí "módní dámy, salónů všech lvice," se statečnými Tatařiny a vrcejí se až za svitu měsíce:

těm krasevicím svítí z očí žáry -
oh, pane Adame, ty skály tam
tak hrozný nejsou, jak jsi říkal nám.

/Krymské sonety IV/

Poslední sonet pak vyčítá Mickiewiczovi, že v jeho znělkách chybí slunce a lehkost barev.

Rozdílnost mezi Mickiewiczem a Macharem v pojetí krymské krajiny nelze tedy vysvětlit jen proměnou kraje v čase, civilizačním pokrokem. Záleží rovněž v protikladném pojetí samotné krajiny a ovšem z toho vyplývajícím protikladným chápáním básnické tvorby. Při všem obdivu, který Machara přiměl odít Krym vší jeho sluneční jasností, odstíněnou barevností a doprovodit rozmarnou náladovostí, uchovává si básník smysl pro střízlivou věcnost, jež zbavuje obraz krajiny vší patetičnosti a romantičnosti a jež se projevuje enumeračním popisem, kontrastním vyostřením pointy a prozaizujícím jazykem.

III

V Krymských sonetech jako zakládajícím díle polského romantického přírodního básnictví se tedy obdiv k nevšední krymské krajině nejvýrazněji projevuje jako uchvácení její exotičností, a to jak v líčení samotné přírody, tak ve vztahu k historii Krymu. Obraz přírody se přitom vyznačuje prolínáním obrazné, fantaskní a reálné roviny, hyperbolizující dramatickostí a pronikáním této dramatickosti i do vnitřní pocitové sféry básníka, jíž si podmaňuje natolik, že stírá i typologické rozdíly mezi jednotlivými mluvčími.

Macharův Výlet na Krym má s Krymskými sonety společný obdiv pro přírodní krásy poloostrova. Nehledá je však v exotičnosti krajiny, nýbrž v její sluneční jasnosti a vzrušivé barevnosti. Na rozdíl od Mickiewiczovy hyperbolizující dramatickosti uplatňuje zde Machar detailní popis, jdoucí až k souřadným výčtům jevů. V duchu svého tehdejšího antipatetického deziluzivního postoje prosazuje i zde střízlivou věcnost,

prozaizující výraz i samotné téma, které rozvíjí s rozmarnou náladovostí a s ironickou a sebeironickou distancí od romantiky; nevyhýbá se přitom ani přímé polemice s obrazem Krymu u Mickiewicze.

Dvě sbírky, dva různé básnické světy, dvě odlišné tvůrčí osobnosti, dvě protichůdné tendence evropského básnictví 19. století. Co jim bylo společné, je předmět inspirace, v tom, co je odděluje, záleží právě jedinečnost a neopakovatelnost básnické tvorby, tedy výchozí předpoklad jejího smyslu.

1. M. Jastrun, A. M., Warszawa 1949, str. 101 - 2.
2. M. Jastrun, A. M., str. 115.
3. J. Krzyżanowski, A. M., 1949.

Мотив дороги и его идейно-художественные функции в Конармии
Исаака Вабеля

Мотив¹⁾ дороги принадлежит к временно-пространственной сфере художественного произведения и играет очень существенную роль в его организации и структуре. "Странствование /и его оппозиция - пребывание в одном месте/ принадлежит к старейшим двуплановым поэтическим образам, передающим смысл философской антропологии и этики".²⁾

М. Бахтин, анализируя проблему хронотопа в романе, особенно подчеркивал фабулообразующую роль таких мотивов как встреча и дорога. В мотиве встречи элементы времени и пространства существуют в полной спаянности, сам же мотив может получать выражение метафорическое, полуметафорическое или символическое. В композиционной структуре текста мотив этот обычно активно действует в завязке действия или в его финале. Он обычно тесно связан с мотивом дороги /путь, странствие/ ибо встречи происходят в дороге, т.е. в процессе преодоления времени и пространства. "Значение хронотопа дороги в литературе огромно: редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений".³⁾

Мотив дороги, так же как и мотив встречи, очень важен для композиции произведения. Дорога ведь становится местом, точкой в пространстве, в которой происходит завязка действия, а потом и самое действие.

Рассматривая мотив дороги, следует тоже иметь в виду его динамизирующие функции - по отношению к фабуле произведения, а также его способность приобретать переносные значения.

Реальная дорога /в физическом пространственном смысле/, по которой путешествуют, странствуют герои /напр. в рыцарском романе, или позже в плутовском/ может тоже постепенно

превращаться в метафору "дороги жизни", может выражать разные моральные ситуации.⁴⁾

Мотив дороги принадлежит к репертуару средств художественного выражения в разных типах романа: от рыцарского и авантюрного по биографический и социально-исторический. Его внешне-фабульные или "событийные" функции будут, как правило, преобладать в произведениях с четко выраженным сюжетом; в произведениях же со сюжетом слабее очерченным перевес будет на стороне внутреннего, духовного или же метафорического аспекта мотива дороги. В этом случае особое значение приобретет своеобразно метафизическая перспектива пути, дороги.

Мотив дороги - несомненно один из основных и "литературообразующих": начиная со сказки, в которой герой совершает обычно в ы б о р дороги /что и определяет дальнейший ход событий и судьбу героя/, через Одиссею и Энеиду, Путешествия Гулливера, Сентиментальное путешествие, Мертвые души - чтоб назвать примеры наиболее известные. Он сформировал тоже определенную систему образов, которые с течением времени приобрели значения символа или аллегии.

Сюда принадлежат и фигура человека-странника, плывущего по океане-жизни, терзаемого волнами жизни-судьбы, Агасфера - вечного изгнанника, Одиса, блудного сына, и менее архетипические в своем содержании фигуры, такие, как: цыган, путешественник-первооткрыватель, моряк.

Я. Абрамовска, анализируя судьбы мотива странствования в польской литературе, выделила две его разновидности, характерные для европейской литературы в целом. Напомним эту типологическую оппозицию, ибо ее инварианты активны по сегодняшний день. Итак, речь идет о мотиве дороги с героической доминантой и мотиве с доминантой воспитательной аллегии.⁵⁾

В первой разновидности обычно акцентируется мотив и с п ы т а н и я , через которое проходит герой. Странствование же может выявить в его характере такие черты, как му-

жество, стойкость, верность в чувствах и привязанностях. Путь рисуется как линия действий, поступков героя.

Во второй разновидности испытание отодвинуто на второй план; герой подвержен воспитанию, он развивается внутренне. Встречи в дороге сейчас уже не героические приключения, а диалоги /столкновения интеллектуальные/, они дают материал для размышлений над смыслом странствий.

С этой разновидностью мотива дороги Абрамовска соединяет еще один, родственный ему, мотив перепутья, оппозиции дороги выбранной правильно и неправильно.

В материале современной литературы обе вышеописанные разновидности находят свое широкое применение, хотя, конечно, редко в "чистой" форме. Синкретические тенденции современного искусства слова влияют на их взаимопроникание, дополнение друг другом. Чего наглядным примером является современный военный роман, роман биографический, "лирическая" проза.

Хронотоп определяет также принцип организации художественного материала в романе. "На дороге ('большой дороге') пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей - представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально развешены социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы". Отсюда же, как говорит далее М. Бахтин, выводится "такая богатая метафоризация пути - дороги": "жизненный путь", "вступить на новую дорогу", "исторический путь" и проч.⁶⁾

Мотив дороги проявляется на разных уровнях эпического произведения, или точнее - в связи с разными его семантическими категориями. Итак, встретимся с ним как с реальным пространством /Железный поток, Путешествие из Петербурга в Москву/, как с символом, выявляющим идейный замысел

5

/Падение Давида/, как с определенным фабульным положением, образно указывающим судьбу персонажа /Ветер, Конармия/.

Сам образ дороги может получить зрительное воплощение в описаниях пространства; может быть передан аудиально - как лирическая песня или раздумье, может тоже существовать в произведении в форме абстрактного понятия: книга жизни, наука жизни.

Мотив дороги может также функционировать на уровне техники изображения персонажей - как средство выявления различных сторон духовного мира героя. Напр. в Войне и мире для Андрея и Кутузова мотив дороги - это осуществление "дороги чести"; для Пьера - путь испытаний, пробуждения души; для Наполеона - искушение идти все дальше в глубь России. ?)

В зависимости от жанра, литературного направления, индивидуальности творческой манеры писателя, различными будут стилистические средства изображения дороги.

Ранняя советская проза, а прежде всего те ее произведения, которые затрагивали тему революции и гражданской войны, т.е. тему исторического переворота с его социальными, политическими и психологическими последствиями, на первый план выдвигала описание событий, динамику действий людей. События эти тогда еще очень слабо трансформировались в духовное развитие людей, в содержание их судеб; описания внешних событий преобладали над анализом их влияния на внутренний мир личности, на формирование характера.

Это сознательное акцентирование действенности, стремление к конструированию произведений "открытых" имело свои истоки равно в желании охватить взором максимально широкий фрагмент действительности, в желании закрепить для потомков поток истории, как и в программном отрицании старых эстетических принципов изображения мира, а прежде всего традиционного психологизма. О времени и о себе художники хотели говорить иначе - отсюда установка на поиск новых средств

и формы художественной экспрессии, установка на экспериментирование. Что и находило свое отражение в "развихренной" композиции, в игнорировании причинноследственных связей, в свободной организации хронотопа, в стилистическом орнаментализме, нагнетании эмоций.

Тематика этой прозы, в свою очередь, влияла на то, что композиционной доминантой произведений часто остановился старый эпический мотив дороги. Революция и гражданская война потрясли до самих оснований жизнь страны, разрушили ощущение стабильности существования, вытолкнули из городов и деревень тысячи людей — на фронты, в бегство перед вражескими армиями, в поисках хлеба, или же, наконец, в поисках своего "места под солнцем".

Это выплеснутое на огромные пространства России человеческое море состояло из личностей, каждая из которых по-своему преодолевала "большую дорогу" — в плане реальном и психологическом, переживая встречи, расставания, кидаясь в бегство перед погоней.

Мотив дороги в огромном большинстве прозаических произведений того времени становится интегральной частью системы событий. Разными являются только его варианты и идейно-эстетические задачи, которые он помогает осуществлять.

Мотив дороги наиболее часто осуществляется в формах двух оппозиций: дом /+ / → пространство жизни /- / и дом /- / → пространство жизни /+ / и в тематических вариантах дороги-бегства, дороги к цели, к осуществлению надежд, дороги как поиска героем смысла существования, самого себя.

В контексте рассматриваемой здесь проблематики явлением заслуживающим особого внимания является Конармия Исаака Бабеля /1926/, осуществляющаяся в оппозиции: дом /- / → пространство мира /+ / и в варианте мотива дороги как поиска героем смысла жизни, своего социального и национального тождества, своего места в процессе истории. Здесь же присутствует и биографический вариант мотива в форме "жизненной дороги", дороги испытаний физических и моральных.

Параллельно с метафорически-психологической сферой мотива в приведении существует реальное пространство дороги, точнее дорог, по которым, вместе с Первой Конной армией С. Буденного шатает герой-рассказчик во время войны с Польшей в 1920 году.

Конармия — это цикл, составленный из тридцати четырех новелл. Циклический характер структуры произведения подтверждает единство тематики и временно-пространственного фона, личность главного героя и рассказчика — Кирилла Лютова, а прежде всего же единство его моральных переживаний. Кроме того ряд персонажей первого и второго плана выступает или упоминается в нескольких новеллах.

В основе композиционной структуры цикла находится мотив дороги как дороги-поиска. Этот традиционный эпический мотив Вавель, согласно литературной традиции, осуществляет в материале военных действий, участниками которых являются все герои цикла.

Мотив дороги действует в нескольких плоскостях произведения. Итак, имеем здесь дело с конкретным пространством, в котором действуют персонажи. Пространство это определено названиями местностей, реалиями быта, историческими событиями.

Дорога — это также композиционный стержень новелл — армия и герой проходят боевой путь, а с этим связаны события, ситуации и приключения, определяющие фабулы отдельных новелл. И, наконец, мотив дороги как символ духовных поисков героя-рассказчика соединяет все эти плоскости в одно идейно-художественное целое.

Попробуем присмотреться к всем этим плоскостям ближе.

Реальный аспект дороги в Конармии вычерчивает уже первая новелла цикла Переход через Збруч. "Штаб выступил из Крапивно, и наш обоз шумливым арьергардом растянулся по шоссе, идущему от Бреста до Варшавы /.../". "Тихая Волянь изгибается, Волянь уходит от нас в жемчужный туман березовых

роц, она вползает в цветистые пригорки и ослабевшими руками путается в зарослях хмеля. /.../ Почерневший Збруч шумит и закручивает пенистые узлы своих порогов. /.../ Поздней ночью приезжаем мы в Новоград. Все убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, блещущую, беспечную голову, бродяжит под окном".⁸⁾ /Переход через Збруч, с. 27-28/.

Выдвинутое в заглавие слово "переход" тесно связано с дорогой; оно здесь обозначает граничную точку, перенесение героя в новое пространство, в иной мир. Новгород-Волынский - это уже другая страна, это Польша с ее, чуждой рассказчику, но и привлекающей его, культурой, религией и прошлым. В связи с этим значащими событиями на его личной дороге будут эпизоды, связанные с пребыванием в этом городке и описанные в новеллах Костел в Новограде, Пан Аполек, Солнце Италии.

Образ городка запечатлен Бабедем в скупых, но очень выразительных описаниях, в которых особо подчеркивается мотив отчужденности и какой-то фантазмегоричности пейзажа. "В Новоград-Волынской, в наспех смятом городе, среди скрюченных развалин, судьба бросила мне под ноги укрытое от мира Евангелие" /Пан Аполек, с. 39/. "Обгорелый город - переломленные колонны и врытие в землю крючки злых старушечьих мизинцев - казался мне поднятым на воедух, удобным и небывалым, как сновиденье. Голый блеск луны лился на него с неиссякаемой силой. С^ырая плесень развалин цвела, как мрамор оперной скамьи" /Солнце Италии, с. 46/.

На этом этапе дороги получает тоже свое отражение исключительно важна для внутреннего развития героя-рассказчика тема искусства - новелла Пан Аполек.

Очередной этап дороги - военного пути - это Житомир, один из типических городков Галиции, населенных преимущественно евреями. Этот контекст, в свою очередь, позволяет развить очень важный в концепции цикла мотив еврейства, связи с ним повествователя, его своеобразной амбивалентности по отношению к евреям /новеллы Гедали, Рабби, позже Сын рабби/.

"Я кружу по Житомиру и ищу робкой звезды. У древней синагоги, у ее желтых и равнодушных стен старые евреи продают мел, синьку, фитили - евреи с бородами пророков, со страстными лохмотьями на впалой груди ..."

Вот предо мною базар и смерть базара. Убита жирная душа изобилия. Немые замки висят на лотках, и гранит мостовой чист, как лысина мертвеца. Она мигает и гаснет - робкая звезда ..."
/Гедали, с. 50/.

На пути, ознаменованном насилием, военными разрушениями и смертью, армия и герой движутся дальше, на запад. Этапными точками пути становятся встречи с разными людьми, напряженные психологические ситуации, батальные эпизоды. Наиболее характерные и важные отражены в новеллах: Путь в Броды, Смерть Долгушева, Кладбище в Козине, Берестечко, Афонька Бида, У святого Валента, Замостье.

Скупые, выразительные, часто шокирующие подбором образов описания "реальной" дороги ("Тридцать первого числа случилась атака при Чесниках. [...] Деревня плыла и распухала, багровая глина текла из ее скучных ран. Первая звезда блеснула надо мной и упала в тучи" /После боя, сс. 142, 145/), подчеркивают не только драматизм и напряжение в событийной плоскости, но также влияют на возникновение специфической эмоциональной атмосферы, в которой осуществляется мотив духовных странствий рассказчика.

Описания пейзажа дороги, как правило, Бабель выдерживает в лирической тональности, возбуждающей настроение то - ски и печали. Это настроение усиливает постоянные обращения ко времени восходов и закатов /Пан Аполек, Гедали, Замостье, После боя/. О протекании времени вместе с преодолением пространства напоминают тоже многочисленные авокации образов звезд, солнца, луны.

Реальная дорога, запечатленная в новеллах Конармии, обладает тоже своеобразной исторической "документацией", находящейся в ходе событий советско-польской войны 1920 года.

Мотив дороги, так сильно подчеркнутый и композиционно значимый в целостном замысле цикла, не исчерпывается, однако, только во внешне-событийной плоскости. Не будет преувеличением, если скажем, что, хотя общий фон цикла определяют реальные события и конкретные военные действия, то мотив дороги - в наиболее для произведения существенном аспекте - выявляется прежде всего в эмоциях, переживаниях и ощущениях героя-рассказчика. Значит, на уровне характеристики персонажа, в демонстрации эволюции его психики, в моральных раздумьях.

Бабелевские новеллы указывают разные миры, разные стили жизни, формы быта, которые остро контрастируют друг с другом, порою даже взаимоисключаются. Здесь видим мир галицийских городишек, в котором жизнь протекает относительно стабильно. Культурные и цивилизационные нормы имеют глубокие корни в определенной традиции: польской, еврейской, украинской.

Другой мир - это казаки, которые вторгаются в эти сонные городки, оскверняют костелы и синагоги, несут с собой насилие, разрушение и лозунги революции. Столкновение этих двух миров будит в герое сложные чувства, заставляет его задуматься над сложностью жизни, принуждает тоже определить свое место в этом столкновении. Такая ситуация становится причиной нравственного беспокойства героя-рассказчика, причиной его дилемм и внутренних метаний: между природной связью с миром стабильности и глубоким увлечением, преклонением даже, перед миром свободных казаков.

Для рассказчика-интеллигента и еврея - путь, который он проходит в рядах Первой Конной, является дорогой ведущей /он в этом самоубеждается и желает этого/ к соединению с казачьей массой, с этим потоком истории, которого частицей он стал по выбору и в котором хочет дальше участвовать. Это желание углубляет еще и страстная завороженность героя необычностью мира казаков, ибо в сознании Люткова /а также

многих современных ему интеллигентов/ этот мир олицетворяет, хотя жестокую и примитивную, но страстную живучесть, естественность чувств, спонтанность действий и реакций.

В отличие от людей его /рассказчика/ среды казаков не мучают нравственные проблемы; они наивны как дети и с такой же простотой воспринимают и оценивают мир.

Для рассказчика, романтически настроенного, казаки - воплощение идеализированной фигуры человека природы.

Сам герой испытывает большие трудности в достижении такого же состояния, что и определяет степень сложности его отношений с казаками. Отдельные этапы дороги становятся, таким образом, этапами в сложном процессе его единения с массой казаков и отражают многочисленные противоречия и комплексы рассказчика, целый сложный механизм поисков ответов на многие волнующие его сомнения и вопросы.

Уже первая новелла - Переход через Збруч - намечает атмосферу произведения, его главную тему /переход, перемену, переход границы/ и символический в своем звучании акт начинания, вторжения в неизвестный мир. Одновременно, как это заметил Дж. Фален, мир, в который входит рассказчик, переполнен темнотой, ужасом и смертью⁹⁾, на что указывает финал новеллы - столкновение Лютова с трагической судьбой еврейской семьи. Переход через Збруч содержит в себе также и тот принципиальный вопрос, ответа на который герой будет искать на протяжении всего пути: "что может оправдать насилие и те страдания, которые испытывает человек?"

Столь выразительно намеченные в первом произведении цикла мотивы и проблемы, определяющие содержание духовных странствований героя, появляются в разных обликах и в других новеллах. По мере того, как растет жизненный опыт героя, как расширяется круг его наблюдений, они приобретают все большую силу экспрессии и убедительность.

Проблема утверждения себя в чуждом герою мире лежит в основе новеллы Мой первый гусь. Однако, воздвигнутое в ранг ритуального жеста зарезание "очкариком" гуся саблей только лишь частично меняет насмешливо-снисходительное отношение казаков к герою, он сам же не теряет постоянно преследующего его ощущения собственной неполноценности.

Страдание героя из-за неумения убивать, принижает ряд новелл в цикле, достигая особой степени экспрессии в Смерти Долгушова и в После боя. Хотя способ указания внутреннего состояния Лютва и не лишен иронического акцента, то не подлежит сомнению, что имеем дело с подлинной моральной дилеммой, с осознанием себя героем как личности не вполне приспособленной к жизни в этом сугубо "мужском" мире.

Мысль эту подчеркивает и контрастно высвечивает сцена убийства старого еврея казаком Курдией в Берестечке.

Не будет, пожалуй, преувеличением утверждение, что Бабель был одним из немногих художников 20-х годов, который с таким драматизмом отражал антиномии революции, в частности же проблему оправданности насилия благородством цели, которой оно служит.

Линия поисков точки опоры, физической и психической дороги очкастого интеллигента "из евреев" последовательно проводится и акцентируется во всем цикле. Три последних новеллы: Песня, Сын рабби и написанный несколькими годами позже Аргамак содержат дальнейшие попытки дать ответ на сомнения героя-рассказчика. Подчеркиваю, попытки, ибо нет здесь ответов однозначных и окончательных в своем смысле.

Чувство отвращения к насилию, ощущение своей слабости перед "простейшим из умений - умением убить человека" не является единственным препятствием в соединении, в сращении Лютва и казачьей массы, т.е. общении с новой действительностью.

Герой старается тоже устранить из своего сознания чувство связи с еврейской традицией, с той традицией, которая в значительной мере мешала ему в полном и бездискуссионном принятии нового порядка вещей в окружающей его действительности.

К евреям у Лютова отношение двойственное: он брезгует ими за покорность судьбе, за своеобразный изоляционизм, он же им сочувствует, жалеет, ибо они жертвы своей судьбы. Эта внутренняя раздвоенность выразительно отражена в "еврейских новеллах" цикла: Гедали, Рабби, Сын рабби, Берестечко, но самая проблема тоже не получает окончательного разрешения. Не так уж легко умному человеку освободиться от культурной и бытовой традиции, отойти от привязанностей и убеждений. Поэтому герой и остается в состоянии внутренней недосказанности: сознательный выбор ведет его к тому новому порядку, который, как он надеется, родится из революции. Чувствами же он тесно связан с миром уходящим, с его моральными правилами, критериями оценок, системой ценностей, которых не может перечеркнуть в один миг.

Эта внутренняя неоднозначность героя, образно высвеченная мотивом дороги, служит тоже раскрытию его психики, определению его как личности, так характера. Определенные этапы дороги, ее эпизоды вызывают определенные реакции, которые, в свою очередь проявляются в поступках, жестах или монологах.

В художественном осуществлении мотива дороги к Конармии важную роль играет встреча. Встречи Лютова с персонажами новелл происходят в дороге, в городках и деревнях западной Галиции; на большой дороге войны скрещиваются пути — судьбы разных людей. Все эти встречи /кроме своей функции расширения мира произведения/ играют существенную роль в процессе внутренней перестройки героя, разрешают те и другие волнующие его вопросы, но и рождают новые; происходит противопоставление жизненных позиций, взглядов. Встречи создают возможность проверки раньше принятых или же отбро-

ценных принципов и норм. Встреча с паном Ромуальдом /Костел в Новограде/ - это встреча с миром иной культуры. Разграбленный казаками костел отражает остатки былого великолепия, еще живые в рассыпанных на полу старых рукописях, говорящих о славе Польши. И в то же время слышны голоса иного времени: "Нищие орды катятся на твои древние города, о Польша, песнь об единении всех холопов гремит над ними, и горе тебе, Речь Посполитая, горе тебе, князь Радзивилл, и тебе, князь Сапега, вставшие на час! .." /Костел в Новограде, с. 30./.

Всю новеллу пронизывает лейтмотив замороженности чужой культурой и исторической традицией.

Встреча со стариком Гедали разъясняет подтекст еврейской линии цикла. Разговор рассказчика с Гедали касается смысла революции и связанного с ней насилия. Продолжением этой мысли является противопоставление старообрядного мира рабби Мотеле, поглощенного молитвами и мыслями о сохранении в чистоте и неприкосновенности еврейской среды с миром его сына Ильи. Сына збунтовавшегося, "проклятого сына, последнего сына, непокорного сына", который трагически погибнет, защищая свою приобретенную в революции свободу.

Если во встречах "еврейских новелл" главным является вопрос об определении собственного тождества и своего места в новой действительности, то встречи с такими персонажами как пан Аполеж и Сашка Христос выносят на поверхность проблематики вопросы гуманизма, искусства, возможности сохранить в опаленном ненавистью и жестокостью мире доброту, чуткость к боли других, нежность, ощущение простоты.

Традиционный эпический мотив дороги, придающий целому циклу бабелевских новелл специфическую композиционную структуру, формирует не только сюжеты тех новелл, в которых главным героем является Лютов. Мотив странствия, поездки куда-то, к какой-то цели определяет структуру - на что обратил внимание Виктор Террас¹⁰⁾ - также новелл с иными персонажами

как главными: Жизнеописание Матвея Павличенки, История одного коня. Инвариант мотива дороги находим в тех новеллах, которые рассказывают о событиях, имевших место в конце какого-то отрезка, фрагмента пути: Костел в Новограде, У святого Валента, Рабби, Гедали. Здесь композиционной доминантой является именно это финальное событие, как завершение этапа пути.

Хотя мотив езды, пути-поиска определяет конструкцию Конармии в целом, а также служит прояснению идейного содержания произведения, то Бабель в самом распределении новелл не сохранил ни временного, ни причинно-следственного порядка. Конармия, при всей своей исторической достоверности в образах мира и людей, не была задумана и осуществлена как хроника армии Буденного в период войны с Польшей. Поэтому распределение произведений оказалось подчинено не хронологии событий и порядку движения героя в постранстве, а вышестоящему принципу эмоциональных контрастов между отдельными новеллами. Патриция Карден это нарушение соединяет с процессом, как говорит, "понимания художником сущности явлений", т.е. прежде всего с процессом поисков ответа на вопрос: "где я должен стоять в мире, охваченном насилием".¹¹⁾

Попыткой ответа на этот основной для цикла вопрос и является способ формирования образа действительности представленной в произведении, именно посредством соответствующего авторской концепции распределения новелл. В связи с чем Бабель сознательно не ставит рядом двух новелл со сходной тематикой или похожими героями, а применяет принцип переменчивости эмоциональных интонаций¹²⁾. Тем же подчеркивается сложность и амбивалентность действительности, чувств повествователя и других героев.

Контрастное расположение новелл сильнее подчеркивает также то, что и та дорога, по которой движутся герои, и та, которую преодолевают в своем сознании и психике, полны неожиданностей, сюрпризов, ситуаций требующих эластичности

в видении и оценке явлений и вещей. Отсюда, вероятно, и следует это характерное для цикла соединение интонаций эпической и лирической. Эпической, ^{и лирической} видвигаемой в линии военной, героической — в комментариях и раздумьях повествователя. Соединение обоих этих линий структурно осуществляется в мотиве дороги, охватывающем внешнее и внутреннее движение персонажей.

Мотив дороги, так задуман и художественно осуществлен в целостности творческого намерения Бабеля, требовал соответствующего стилистического выполнения. О некоторых сторонах этого вопроса речь была выше, когда говорилось об образе реальной дороги в произведении. К этим замечаниям добавим, что образ дороги является фоном событий нарисованных в тексте героя-рассказчика; сами же описания этого фона являются наиболее экспрессивными местами в повествовании. Описания фона событий характеризует высокая степень поэтизации; здесь же проявляется наиболее сильное насыщение текста тропами, применение неожиданных в своей эмоциональности и контрастности метафорических рядов. Напомним такие новеллы как Замостье, Берестечко, У святого Валента, Переход через Збруч, После боя.

Художник особо чуткий к слову, к тонкости его семантических оттенков, Бабель использует в Конармии технику поэтической прозы, "орнаментализма". Особую силу выражения приобретает в ней употребление прилагательных — удивительных и неожиданных в равно неожиданных сочетаниях. Эпитеты, сравнения или метафоры часто прямо шокируют читателя, создавая образы на грани сюрреалистических сновидений, интенсивные в эмоциональной окраске, фантастические в замысле. Проиллюстрируем это положение несколькими примерами: "Все убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, блестящую, беспечную голову, бродяжит под окном" /Переход через Збруч, с. 28/. "И мы двигались навстречу закату. Его кипящие реки стекали по расшитым полотенцам крестьянских полей. Тишина розовела. Земля лежала, как кошачья спина, поросшая мерцающим мехом хлебов. На пригорке сутулилась

мазаная деревушка Клекотов. За перевалом нас ждало видение мертвенных и зубчатых Брод" /Путь в Броды, с. 61/.

"Мне видны были трубы Замостья, вороватые огни в теснинах его гетто и каланча с разбитым фонарем. Сырой рассвет стекал на нас, как волны хлороформа. [...] Снова пошел дождь. Мертвые мыши поплыли по дорогам. Осень окружила засадой наши сердца, и деревья, голые мертвецы, поставленные на обе ноги, закачались на перекрестках" /Замостье, с. 131-132/.

Как следует из представленных выше наблюдений, мотив дороги играет в художественной структуре Конармии И. Бабеля очень важную роль. Не подлежит сомнению его сюжетобразующая функция. При чем Бабель очень удачно объединил в одно органическое целое внешне-событийную сферу мотива со сферой "странствий душевных". Не будет, пожалуй, необоснованным утверждение, что именно Конармия явилась тем произведением, которое доказало эстетическую плодотворность такого применения мотива для дальнейшей художественной практики. В этом плане Бабель предвосхищает тот интерес к духовной биографии личности, который проявится с особой силой в литературе во второй половине десятилетия в связи с возрождением психологизма.

Бабель, как один из немногих в это время, сумел придать мотиву дороги философское звучание и значение. Благодаря оригинальности тематики, ширине привлекаемого ассоциативного материала к своеобразию средств художественной экспрессии, мотив дороги в Конармии выражает "вечную" проблематику искусства: трагизм одиночества и обособленности человека в мире, постоянное несоответствие между желаемым и достигнутым, вечное стремление человека к все удаляющейся цели, и т.д. Эти универсализующие свойства мотива дороги оказались в эти и несколько более поздние годы свойственны лишь немногим произведениям: Бегу М. Булгакова, Джану и Чевенгуру А. Платонова¹³⁾, хотя сам мотив использовался прозой очень часто.

1. Термин этот употребляется здесь в том значении, какое придает ему С. Скварчинская в своей работе Nauka o literaturze, t.I, Warszawa 1954, str. 268-269. "Treść myślowa oparta o pojęcie abstrakcyjne, nasyciona emocjonalnie, o funkcji czynnika energetycznego, wytyczającego linie, po których posuwają się zdarzenia wątku [...] Motyw sam w sobie może być wyrażony bezpośrednio, ujawnia się wtedy w kształcie pojęciowym, za pośrednictwem słów o treści abstrakcyjnej [...] Ale ten sam motyw może wyrazić się kształtem wyobrażeniowym".
/ "Мыслительное содержание опирающееся на абстрактное понятие, эмоционально насыщенное, выступающее в роли динамизирующего фактора, определяющего линии, по которым движутся события фабулы [...] Мотив сам по себе может быть выражен непосредственно и тогда он выявляется в форме понятия, посредством слов абстрактного содержания [...] Тот же мотив может быть выражен и формами образного представления" ./
2. Janina Abramowska, Peregrynacje. /W:/ Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej, t. 51, Warszawa 1978, str. 127.
3. М. Бахтин, Формы времени и хронотопа в романе, в: Вопросы литературы и эстетики, Москва 1975, стр. 248.
4. Сравни предложенную в вышеупоминаемой статье Я. Абрамовской типологию видов странствований, а вместе с тем программ и экзистенциальных положений героев.
5. Эта типология находит свое расширение и пополнение в типологии романа воспитания, данной М. Бахтиным. Ср. М. Бахтин, Роман воспитания и его значение в истории романа, в: Эстетика словесного творчества, Москва 1979.
6. М. Бахтин, Формы времени ..., стр. 392.

7. А. Карпенко, Фольклорный мотив дороги в творчестве Гоголя и Толстого, "Филологические науки", 1980, № 1, стр. 24.
8. Исаак Бабель, Избранное, изд. "Художественная литература", Москва 1966, стр. 27. Далее цитирую то же издание, указывая страницу в тексте.
9. James E. Falen, Isaac Babel - Russian Master of the Short Story. The University of Tennessee Press, Knoxville 1974, p. 132.
10. V. Terras, Line and Color - the Structure of I. Babel's Short Stories in "Red Cavalry", "Studies in Short Fiction", 1965, vol. 3, p. 141-165.
11. Patricia Carden, The Art of Isaac Babel, Cornell University Press 1972, s. 92.
12. Там же, стр. 97-98.
13. Проза А. Платонова в смысле художественного использования и претворения мотива дороги явление почти образцовое. Семантика мотива в каждом его произведении обладает полнотой подлинного философского обобщения.

K OTÁZCE NÁSLEDNOSTI INFORMACÍ O ÚSECÍCH DĚJEV RŮZNÝCH PROZAICKÝCH ŽÁNRECH

Syžet prozaického literárního díla lze zkoumat z mnoha různých hledisek. Jedním z nich je vztah mezi následností dějových úseků v syžetu a jejich následností na časové ose fabule příběhu. Poč pojmem fabule rozumíme dějové pásmo, v němž každý dějový úsek má své místo na časové ose "reálného" průběhu událostí, pod pojmem syžet rozumíme řazení dějových úseků přímo v díle /stránka po stránce/.

Zpřeházení časové následnosti dějových úseků fabule v syžetu je jedním ze základních prvků ovlivňujícím pozornost a prožívání díla čtenářem v detektivním příběhu, v románu "s tajemstvím" a často i v psychologickém románu.

Zatajení jevů a souvislostí, které časově předcházely jevům, s nimiž je čtenář v literárním díle na určitém místě textu seznamován, vytváří ve čtenáři napětí a zájem. Čtenář může pouze tušit příčiny toho, že některé postavy jednají určitým způsobem, jenž není adekvátní tomu, co v rámci jemu dosud známých částí fabule prožily, nemůže však tyto příčiny odhalit. Teprve postupné odhalování těchto příčin, k němuž dochází uváděním příslušných ve fabuli časově předcházejících úseků děje, doplňuje celkový pohled čtenáře na děj, nutí ho k novým interpretacím dosud známých částí děje a tím přispívá k emocionálnímu i intelektuálnímu účinku díla.

Na význam nedodržení časově příčinné následnosti jednotlivých úseků děje pro způsob vnímání literárního prozaického

díla upozornil již V. Šklovskij.^{*/} Psychologickou interpretaci rozdílů v následnosti úseků děje ve fabuli a v syžetu navrhl L. S. Vygotskij.^{**/}

V předkládané práci jsme se pokusili o rozbor tří románů z různých žánrových skupin. Naším cílem je demonstrovat, že rozborem vztahů mezi řazením úseků děje ve fabuli a v syžetu lze zjistit některé podstatné rysy výstavby literárního díla relevantní i z hlediska typologie literárních žánrů.

Velmi plasticky ukazují tyto rozdíly grafy průběhů úseků děje ve fabuli /osa y/ a v syžetu /osa x/ uvedené v příloze.

Úsek děje /fabule/ je pracovníě vymezen jednotou základních interakcí, místa a zúčastněných postav. K přechodu z jednoho úseku děje do jiného dochází např. v případě, že dojde ke změně činnosti postav /postavy vedou dialog u stolu X postavy spolu zápasí/, ke změně počtu postav /dialog vedou tři postavy X X jedna z nich se vzdělí/, ke změně místa děje /postava se nachází v letadle X postava se prochází po letištní ploše/.

Je zřejmé, že hranice mezi úseky děje nelze stanovit vždy zcela exaktně. Je možno připustit, že i v této práci byly hranice oddělující jednotlivé úseky děje stanoveny s jistou dávkou subjektivity a že jiný zpracovatel by soubor úseků děje stanovil s určitými odchylkami. Přesto však grafické vyjádření rozdílů mezi třemi sledovanými knihami potvrzují průkaznost naší metody do té míry, že její obecné výsledky nemohou být podstatně ovlivněny subjektivními rozdíly ve stanoveném souboru úseků děje.

^{*/} Šklovskij, V.: Teorie prozy. /O teorii prozy, Kap.: Novella tajn; Roman tajn./ Moskva, 1929.

^{**/} Vygotskij, L. S.: Psychologija iskusstva. /Kapitola: Legkoje dyčhenije, s. 191./ Moskva, 1965.

Lze předpokládat, že čím je počet úseků děje posunutých do minulosti větší, tím je způsob, jímž si čtenář skládá celkový obraz o průběhu děje, komplikovanější a tím větší nároky kladé dílo na jeho paměť. Z tohoto hlediska je možno uvažovat dva krajní typy rozložení úseků děje:

- splývání následnosti úseků děje ve fabuli a v syžetu /např. hrdina se narodí, dospívá, vykonává příslušné činy a umírá/.
- inverzní vztah mezi následností úseků děje ve fabuli a v syžetu /děj hrdinova života se v syžetu odvíjí pozpátku, od jeho smrti k jeho narození/.

V prvním případě působí na čtenáře pouze vlastní fabule, schopnost autora popisovat jednotlivé jevy, nikoli však tajemství vznikající z nedostatečné znalosti příčin určitých jevů. Ve druhém případě působí na čtenáře navíc i toto tajemství. Pro autora literárního prozaického díla je proto tento druhý způsob v jistém smyslu snazší, neboť má k dispozici daleko více prostředků působení na čtenáře.

Zvolená metoda zkoumání vztahů mezi fabulí a syžetem je zajímavá mimo jiné proto, že umožňuje vyjádřit tyto vztahy a zákonitosti z nich plynoucí statisticky. V této práci se ovšem omezíme pouze na uvedení základních statistických charakteristik rozlišujících ze zkoumaného aspektu tři díla a stanovíme pouze základní hypotézy, které považujeme za nosné a vhodné pro další ověřování.

V grafech 1.1_a až 3.3_a jsou uvedeny průběhy úseků děje. Každý samostatný graf představuje 1/3 rozsahu jednoho díla v počtu úseků textu. Jako výchozí texty byla použita díla představující tři výrazně odlišné žánrově tematické útvary: moder-

ní psychologický román /J. Joyce: Portrét umělce jako mladého muže, grafy 1.1 \times - 1.3 \times /, klasický historický román /H. Sienkiewicz: Ohněm a mečem, grafy 2.1 \times - 2.3 \times / a detektivka /A. Christie: Záhledný případ u Stylů, grafy 3.1 \times - 3.3 \times /.

Cílem našeho zkoumání bylo zjistit, zda platí hypotéza, že vztahy úseků děje ve fabuli a v syžetu se u těchto tří románů výrazně liší. Následující tabulka shrnuje číselné hodnoty všech tří textů.

Tab. 1.

Základní charakteristiky jednotlivých textů z hlediska
exkursů do minulosti v syžetu

	Joyce	Sienkiewicz	Christie
Celkový počet úseků děje	694	675	690
% všech úseků děje posunutých do minul. o více než 20 úseků	11,4	6,4	21,3
% úseků děje posunutých do minul. o 21 až 100 úseků	4,4	5,3	2,7
% úseků děje posunutých do minul. o 101 až 400 úseků	6,9	1,0	9,8
% úseků děje posunutých do minul. o 401 a více úseků	0,1	—	8,7
% úseků děje posunutých do minul. a navazujících na sebe v řadách s počtem 3 a více úseků	3,6	5,9	10,4

Z tabulky 1 je zřetelně vidět, že počet návratů do minulosti je největší u detektivky a nejmenší u historického románu. Také hloubka návratů je největší u detektivky. Proti tomu počet úseků děje s návratem hlubším než o 100 úseků činí u historického románu pouhé 1% všech úseků děje, u psychologického románu je to již 7% a u detektivky dokonce 18,5%.

Zkoumané texty se podstatně liší také v tom, jak jsou úseky děje, vracející se do minulosti, seskupeny do větších celků časově na sebe navazujících. U historického románu je naprostá většina úseků děje posunutých do minulosti sdružena do větších celků; u detektivky je takto sdružena asi polovina úseků děje posunutých do minulosti, kdežto v případě psychologického románu se to týká pouze jedné třetiny všech posunutých úseků. U Joyceova textu na rozdíl od textu Sienkiewiczova tedy najde o "příběhy z minulosti", ale pouze o digrese v kontextu současného děje, v němž minulý úsek děje pozměňuje úhel pohledu na současnost.

Počet úseků děje vracejících se do minulosti i hloubka tohoto návratu se v průběhu textu mění /viz tabulky 2 - 4/.

Tab. 2

Rozložení úseků děje posunutých do minulosti ve třetinách
textu J O Y C E O V A

		1.tře- tina	2.tře- tina	3.tře- tina	Celý text
Počet úseků děje posun. do minul. o 21 až 100 úseků	Absol. hodn. % v celém textu % ve třetině textu	18 60,0 78,3	10 33,3 37,0	2 6,7 6,9	30 100 --
Počet úseků děje posun. do minul. o 101 až 400 úseků	Absol. hodn. % v celém textu % ve třetině textu	5 10,4 21,7	17 35,4 63,0	26 54,2 89,7	48 100 --
Počet úseků děje posun. do minul. o 401 a více úseků	Absol. hodn. % v celém textu % ve třetině textu	-- -- --	-- -- --	1 100 3,4	1 100 --
Počet všech úseků děje posun. do min. o více než 20 úseků	Absol. hodn. % v celém textu % ve třetině textu	23 29,1 100,	27 34,2 100	29 36,7 100	79 100 --

Rozložení úseků děje posunutých do minulosti ve třetináchtextu SIENKIEWICZOVA

		1.tře- tina	2.tře- tina	3.tře- tina	Celý text
Počet úseků děje posun. do minul. o 21 až 100 úseků	Absol. hodn. % v celém textu % ve třetině textu	12 33,3 100	19 52,8 90,5	5 13,9 50,0	36 100 83,7
Počet úseků děje posun. do minul. o 101 až 400 úseků	Absol. hodn. % v celém textu % ve třetinách textu	-- -- --	2 28,6 9,5	5 71,4 50,0	7 100 17,3
Počet úseků děje posun. do minul. o 401 a více úseků	Absol. hodn. % v celém textu % ve třetině textu	-- -- --	-- -- --	-- -- --	-- -- --
Počet všech úseků děje posun. do min. o více než 20 úseků	Absol. hodn. % v celém textu % ve třetině textu	12 27,9 100	21 48,8 100	10 23,3 100	43 100 --

Rozložení úseků děje posunutých do minulosti ve třetináchtextu CHRISTIE

		1. tře- tina	2. tře- tina	3. tře- tina	Celý text
Počet úseků děje posun. do minul. o 21 až 100 úseků	Absol. hodn. % v celém textu % ve třetině textu	6 31,6 23,1	4 21,0 11,1	9 47,4 10,6	19 100 --
Počet úseků děje posun. do minul. o 101 až 400 úseků	Absol. hodn. % v celém textu % ve třetině textu	20 29,4 76,9	29 42,6 80,6	19 27,9 22,3	68 100 --
Počet úseků děje posun. do minul. o 401 a více úseků	Absol. hodn. % v celém textu % ve třetině textu	-- -- --	3 0,5 8,3	57 0,95 67,1	60 100 --
Počet všech úseků posun. do minul. o více než 20 úseků	Absol. hodn. % v celém textu % ve třetině textu	26 17,7 100	36 24,5 100	85 57,8 100	147 100 --

Počty úseků děje posunutých do minulosti, i hloubka posunutí ve třetinách textu se u jednotlivých zkoumaných textů výrazně liší. U psychologického románu /Joyce/ je počet úseků děje posunutých do minulosti v jednotlivých třetinách přibližně stejný, s pokračováním textu se však zvětšuje hloubka posunutí. U historického románu /Sienkiewicz/ je největší počet návratů do mi-

nulosti ve střední třetině, hloubka posuzení opět roste s pokračujícím textem. U detektivního románu Christie/ počet návratů do minulosti i jejich hloubka roste s pokračujícím textem nejrychleji.

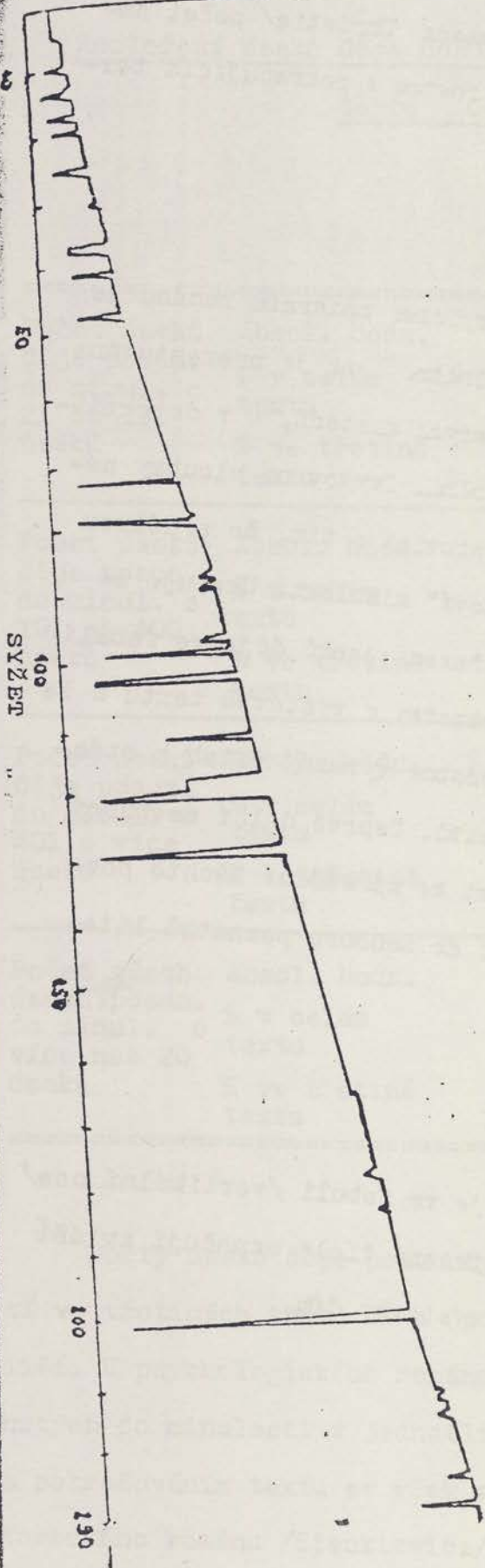
Z á v ě r :

Lze předpokládat, že v psychologické moderním románu je přítomnost ovlivňována minulostí způsobem jak je prezentována čtenáři/, v historické jen na některých místech, a v detektivním je odhalení minulosti cílem příběhu. Vyšování hloubky návratu do minulosti je obecný jev a souvisí s tím, že s délkou textu se vytváří stále hlubší "textová" minulost. Ukazuje se tedy, že rozbor a srovnání příběhů řazení úseků děje ve fabuli a v syžetu může přinést zajímavé poznatky o výstavbě textu a že způsoby tohoto řazení mají pravděpodobně výrazný vztah k otázkám žánrové typologie uměleckých textů. Teprve další zevrubný rozbor většího počtu textů může vést ke zpřesnění těchto poznatků, jejich zobecnění a integraci do souboru poznatků literární vědy.

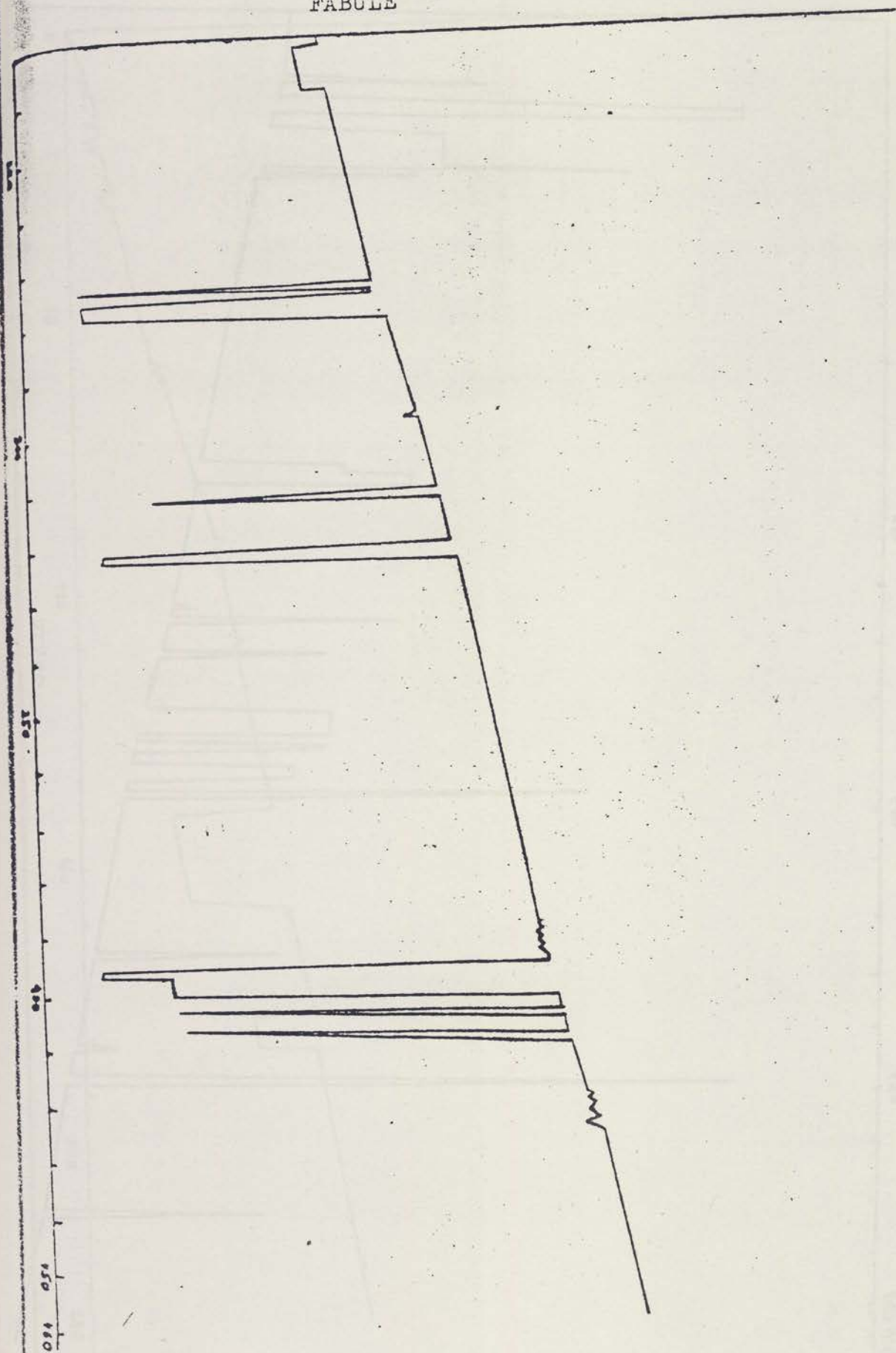
P ř í l o h a :

Grafické zobrazení řazení úseků děje ve fabuli /vertikální osa/ a v syžetu /horizontální osa/. Počtrhnaná čísla označují zvlášť podstatné úseky z hlediska dějové výstavby díla.

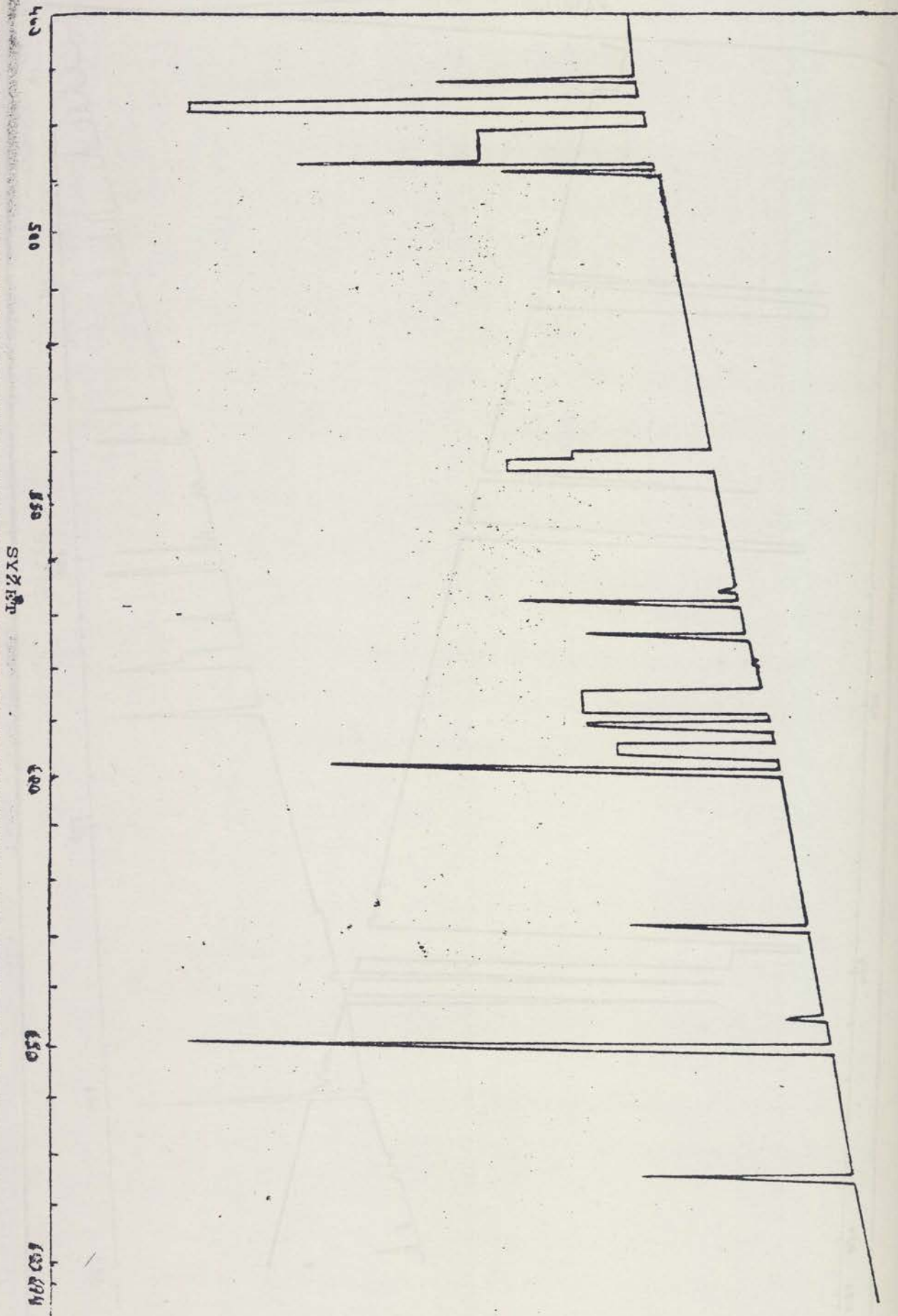
FABULE



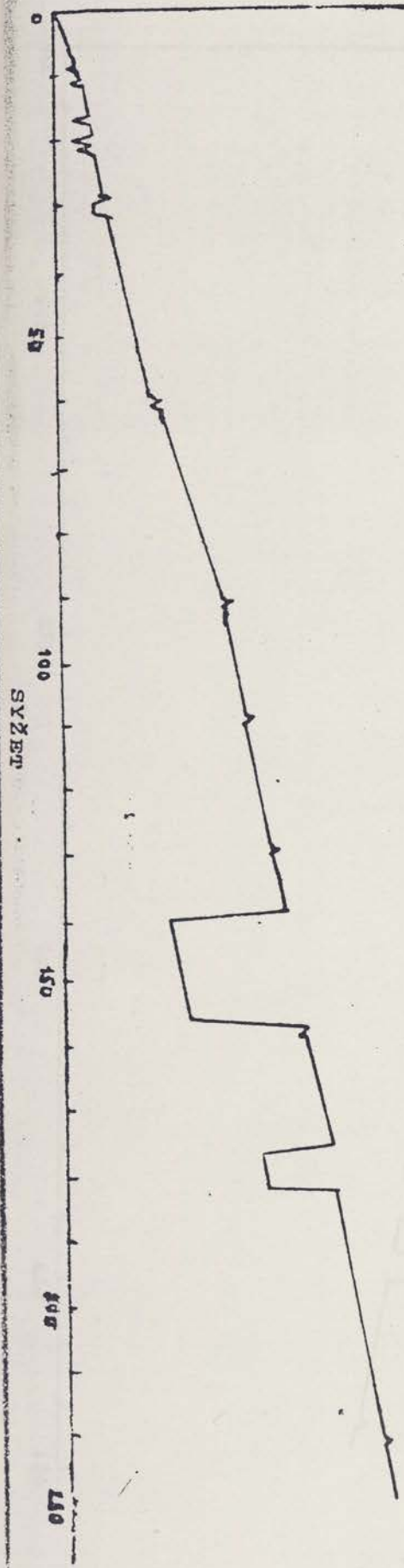
FABULE



FABULE

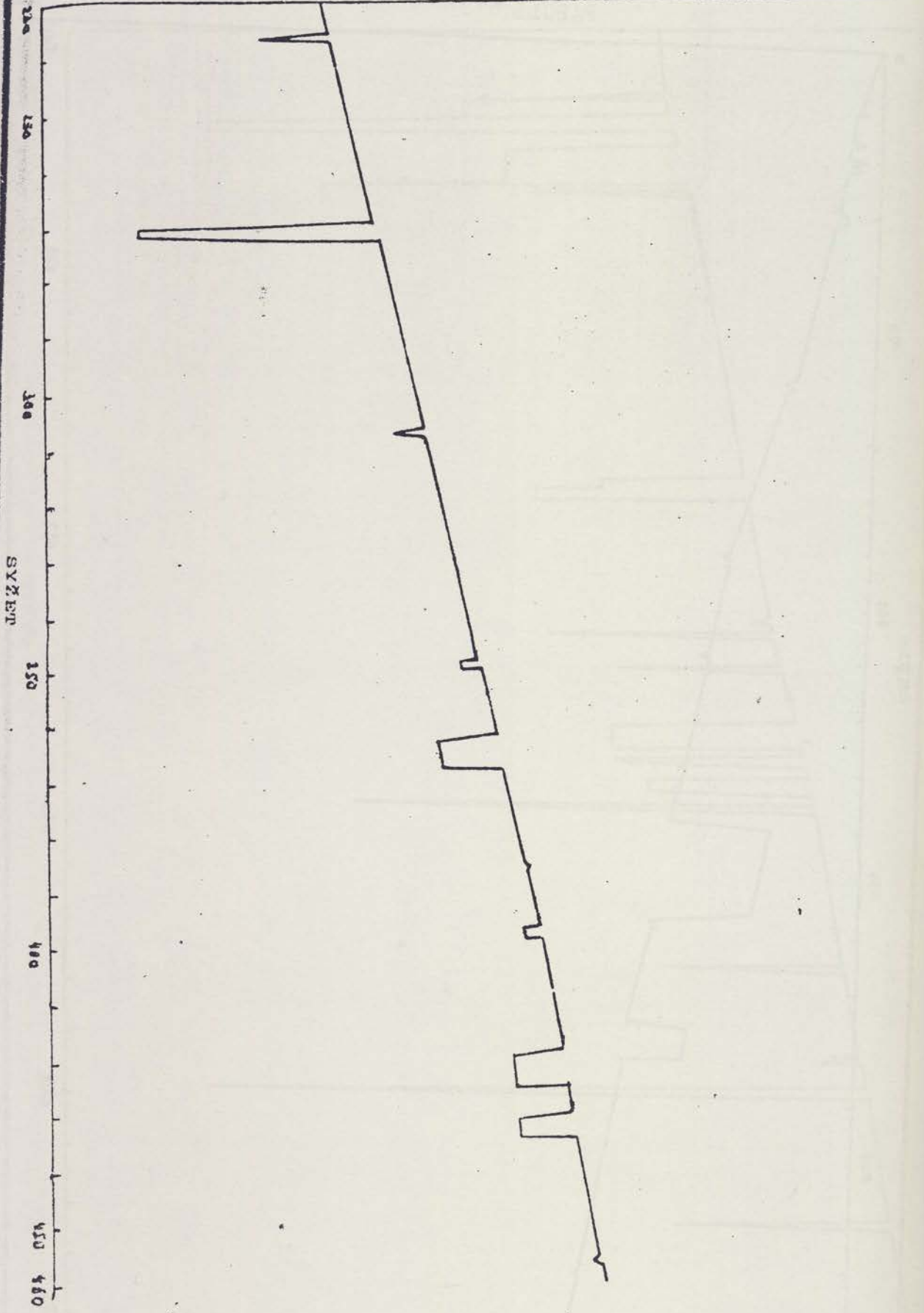


FABULE

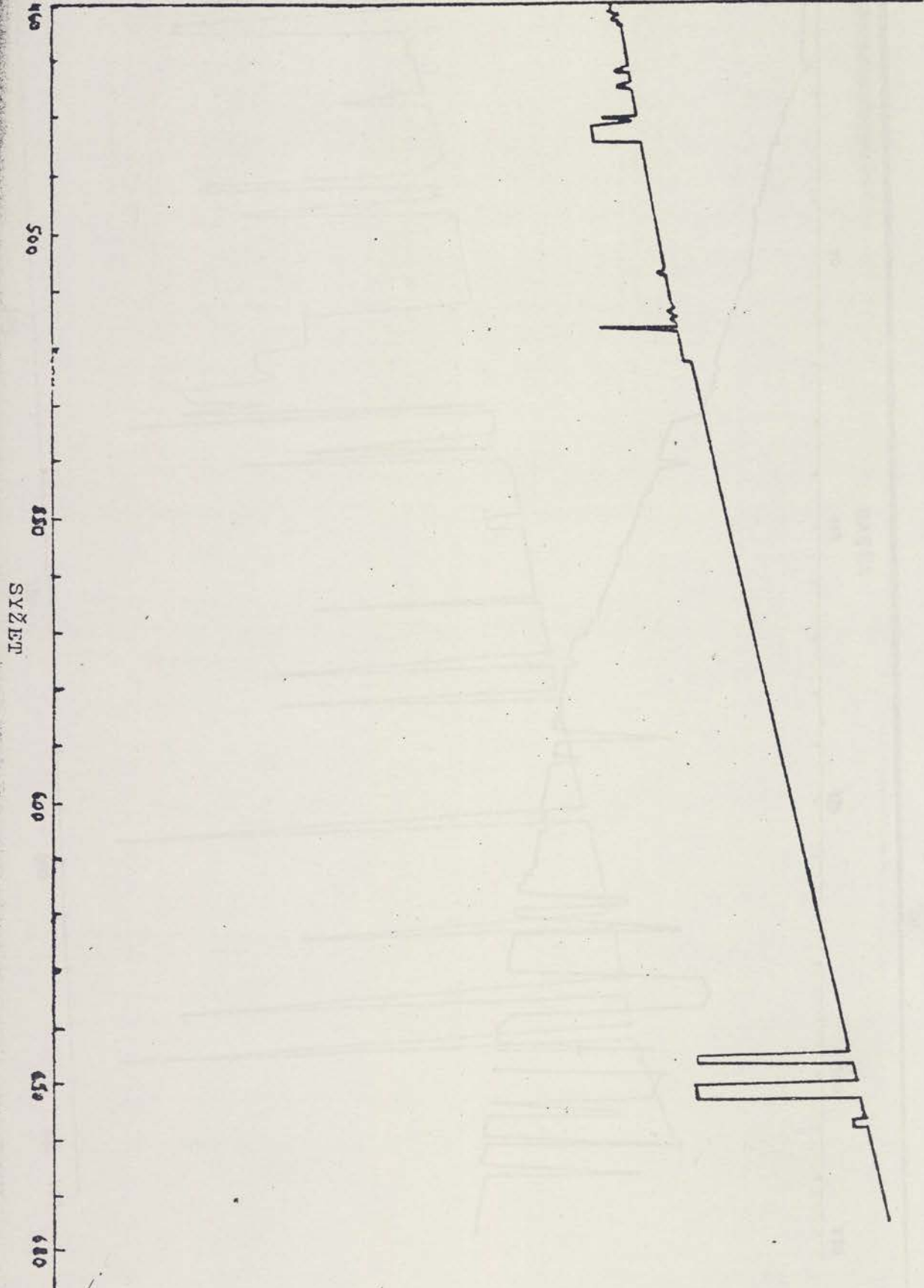


SIENKIEWICZ 2/2

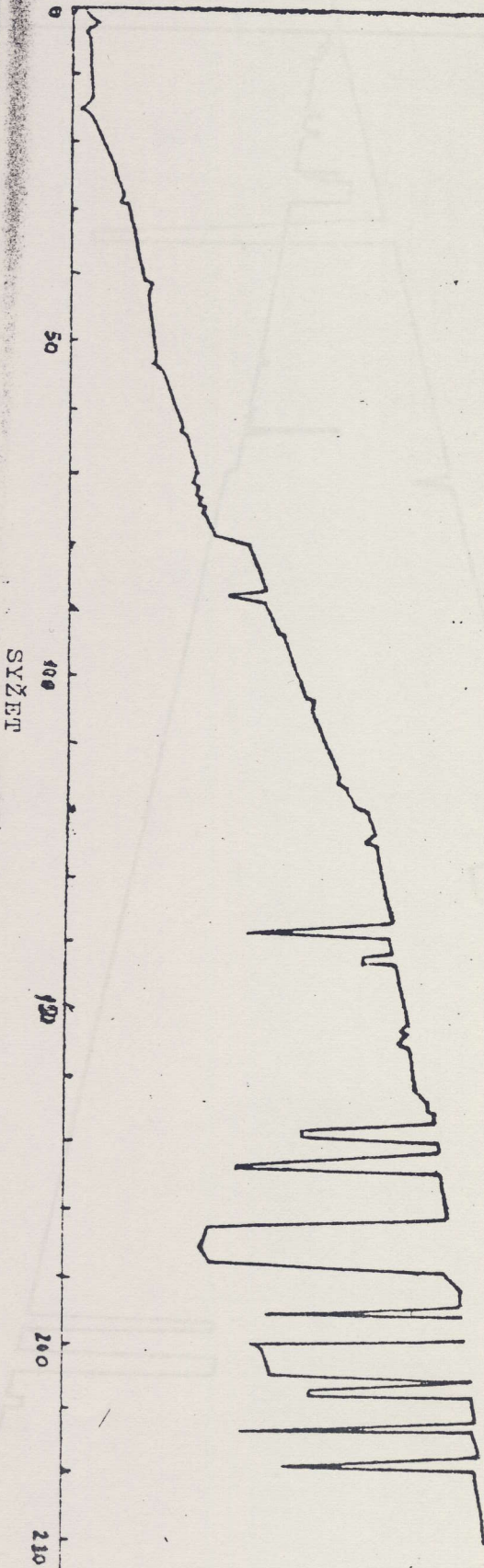
FABULE



FABULE



FABULE



FABULE

SYZET

240 250

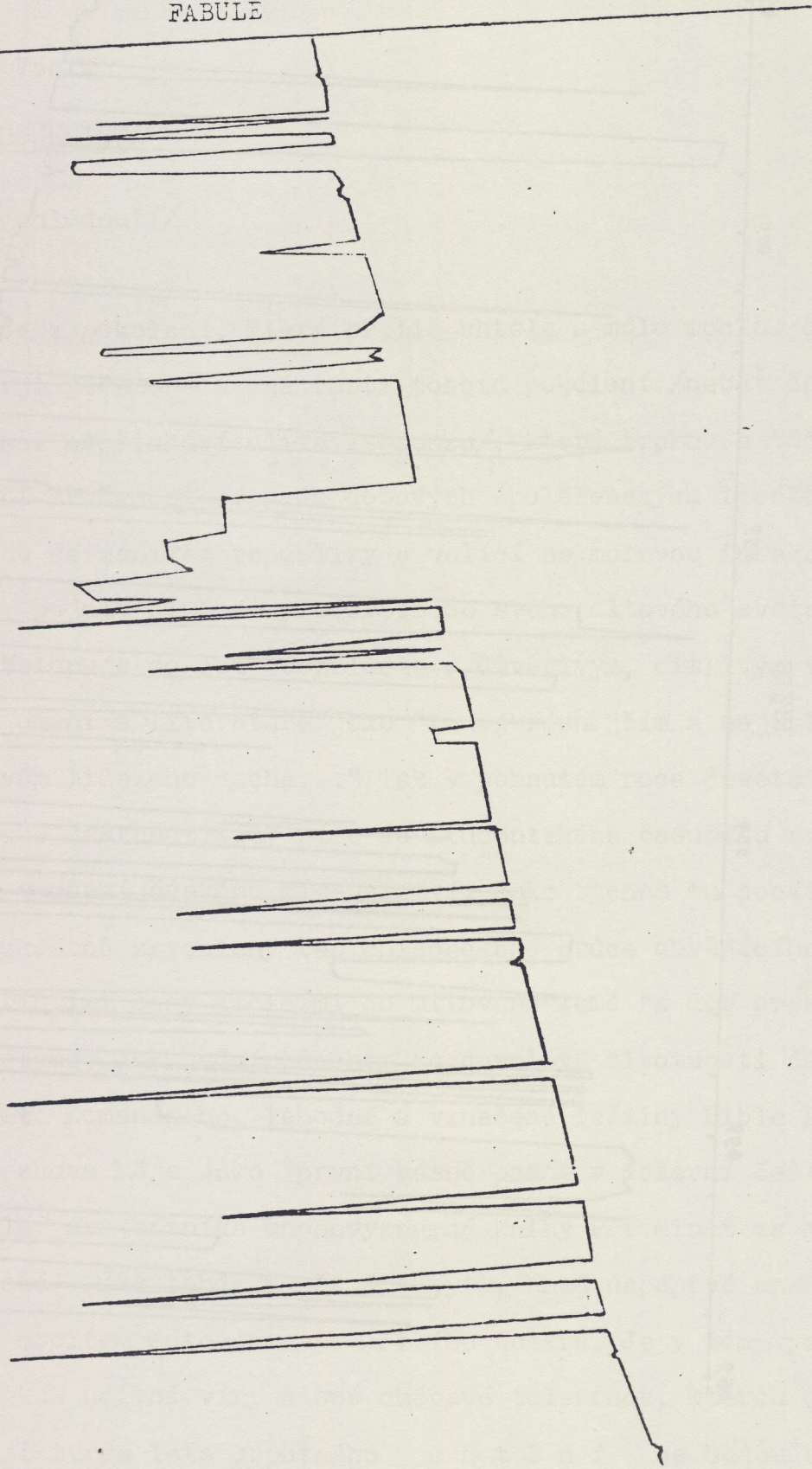
300

350

400

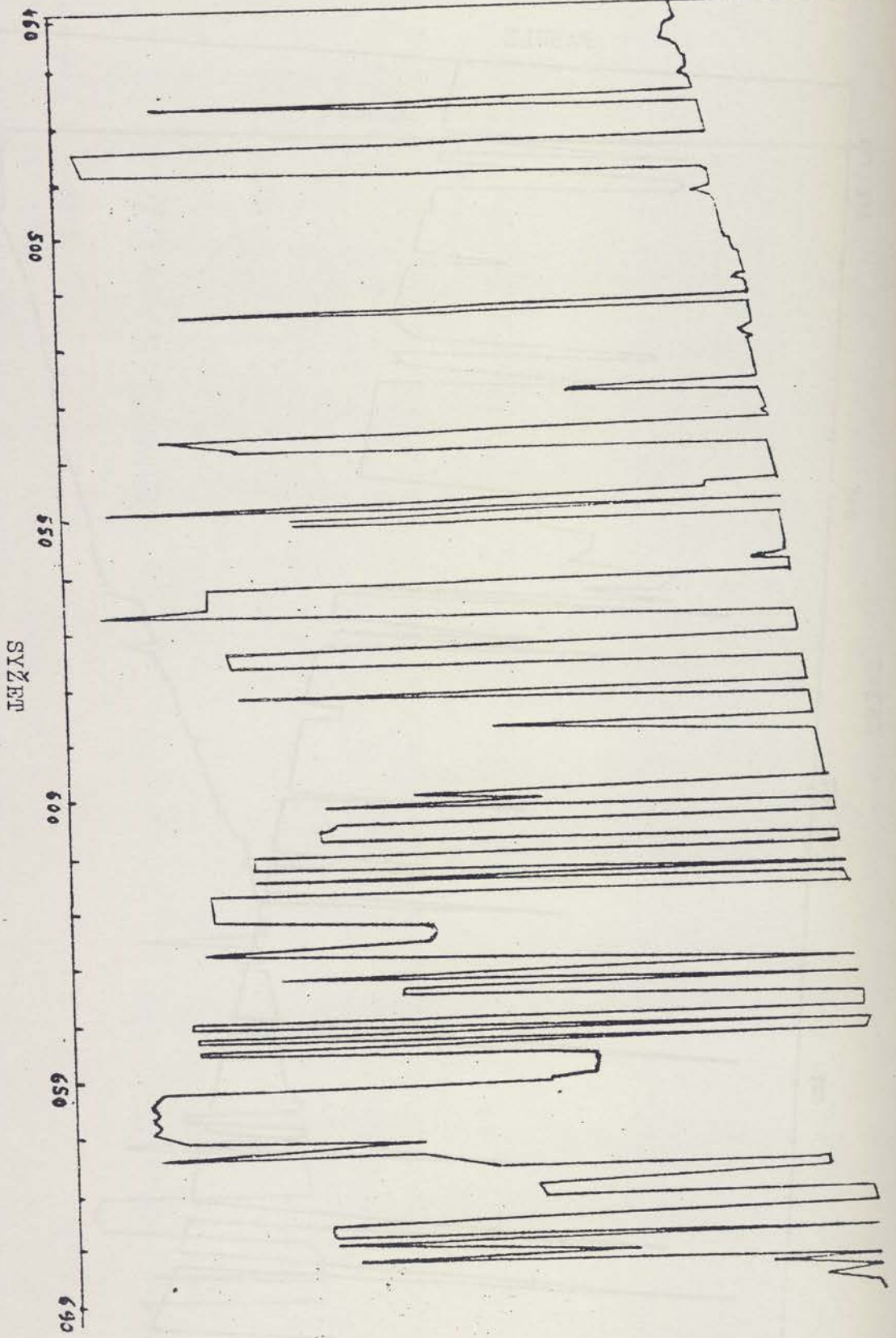
450

460



CHRISTIE 3/B

FABULE



BOHEMISTA

/malé ohlédnutí/

Je z pokolení, které příliš chtělo a málo mohlo. Je - přesněji řečeno - z oné části tohoto pokolení /neboť žádná generace nepřichází ulita z bronzu/, která trpkou a těžkou životní zkušenost rozpadu dobových společenských ideálů, spjatou se zánikem republiky a valící se morovou infekcí temna, pojala hluboce především do svého citového světa.

Vstupuje do let dospělosti s důvěřivým, citlivým vztahem k umění a literatuře jako "k nejkrásnějším a nejvyšším projevům lidského ducha..." Tak v pohnutém roce devětatřicátém jako šestnáctiletý píše do Studentského časopisu své horoucí vyznání českému písemnictví. Jako bychom tu pocítili ten úzkostně zrychlený tep chlapeckého srdce chvějícího se nad příštími časy fičícími do milované země "z děr orákula", když čteme, jak jedním dechem se dovolává životnosti dávných traktátů Komenského, lahodné a vznešené češtiny Bible kralické, Máchova Máje jako "první básně psané v moderní češtině", Nezvala jako básníka mnohovýznamné knihy Pět minut za městem, ale také - již tehdy poněkud skrytě, hned napoprvé snad s muživým pocitem autocenzury - Jiřího Wolke. Je v tom vyznání ještě kus naivní víry a oné chápavé tolerance, kterou jednou později tvrdá léta urputného c h t ě n í se budou snažit zatlačit do pozadí. Snad nejjasněji k něm promluví v řádcích tak zřetelně psaných z upřímného srdce: "Českým básníkem je stejně mystický Březina jako antický pohan Mechar i kněz Vác-

lav Beneš Třebízský. Je mezi nimi vnitřní spojitost a chceš-li ji pochopit, poznej české písemnictví v celé jeho dějinné souvislosti a nejen poznej, ale i miluj!"

Připomeňme si jen, že jde o léta, kdy v učebnicích všech škol se tlustou čarou černou tuší povinně přeškrtavají jména českých básníků, kdy se v učebnicích přelepují celé stránky, kdy se oficiálně ruší dvě třetiny českých dějin a kdy - výnosem ministerstva školství se dne 17. listopadu 1941 - se zastavuje výuka v oboru dějin české literatury.

Jak příznačné bylo v oné chvíli všenárodní ohrožení /připomeňme si tu Fučíka!/ hledání jednoty a vnitřních spojitostí v literární tradici namísto přehrad, odlišností a jakkoli motivovaných rozdílů. A nadto - ocitujme si dále z Honzíkovy "literárně historické" prvotiny: "Ať užívá umělec jakýchkoli prostředků, zasluhuje vždy úcty..., nikdy nikoho neodsuzujte proto, že jeho dílu nerozumíte..." Nepřipisujme tuto přejícnost a chápavost jen jakési nezkušenosti či nepoučenosti mladistvého pera, které se horlivě vyznává ze svých lásek. Tedy už bylo v dichtivě otevřené duši zaseto klíčivé zrnko, které jednou, daleko později po létech mnoha tvrdých a značně protichůdných osobních zkušeností, prohrách i zraněních v čase moudrého prozření a lidského dozrání vzklíčí jako dobrá setba.

Temno fašistické okupace. Čas mlčení. Zahálky? Jenom to ne. Čas, ve kterém nade vším zní horovské "ave smutky úrodné..." Čím hlouběji jsi na dně propasti, o to jasněji na nebi září ti hvězdy. Po dlouhých létech se Jiří Honzík k tomuto času vrátí. Tak, jak by možná ani jeho nejbližší přítel nečekal. Tiše a téměř cadně, s něžně rozzechvělými slovy, ve strohé epické zkratce dosud rukopisné lyrické poémy nazvané prostě Pustá Bě-

lá. Za všechna dlouhá slova stůjtež zde pouze dvě sloky:

Copak to bylô všechno k ničemu:

tvůj pláč, tvůj strach, tvé sebepřemáhání?

Ty naše letáky

i naše láska?

Copak to bylo všechno nadarmo -

drobounké postavička prchající k lesu

třesk výstřelu

a jedno marné dívčí jméno

na pamětní desce?

Báseň křehkého bolestného subjektivního prožitku - vypovídá však o mnohém. Objektivně a bez příkras. Nostalгии, která na ní leží jako lehký poprašek všech loňských i předloňských sněhů, má na svědomí čas uplynulých desetiletí. V hodinách, kdy byla jako krutá realita prožívána, patřila k převažujícím pocitům spíš zoufalost zařaté pěsti. Údės, rozechvění, možná i strach plouživých nocí, ale ovšem, především láska, odhodlání - a nekonečná naděje. Hvězdy, které vidíš zářit ze dna propasti, jsou samozřejmě o propast výš. A o to musí být většii vůle.

V tom je velikost i tragika Honzíkova pokolení - ale řekněme rovnou onoho literárního pokolení, které v létech zjitřeného smyslového vnímání, když stačilo už jen nadechnout imise kazícího se vzduchu, zastihly nikoli už "všecky krásy světa", ale všechny hrůzy světa tak, a aby s přirozeností vlastní mladému člověku vzepřelo se v sobě proti vší staré "démonologii" a rozhodlo se spojit svůj život s ideou tak pochopitelně sobě

blízkou a napohled prostou - zgruntu změnit svět. Jaké nádher-
né prostory se před tebou otvírají! Jaké roviny polidšřující
život: I Vladimír Holan, básník tajemně zastírajících opon,
triumfu smrti, chmur a záhřmotí spatřil přece před sebou "bu-
doucnost, která se lidmi z l a t í ..."

Nikoli až v době po osvobození, kdy náhle vybuchlá vol-
nost dává průchod všem dosud zamlčovaným poznáním a citovým
hnutím, nikoli až v prvních "budovatelských" letech, kdy do
široka vlaje entuziasmus mládežnického rozletu s neoromanti-
kou průkopnického dobyvatelství, živený oficiálním optimismem
i "dětskou nemocí" iluzionismu, nikoli teprve tehdy, ale da-
leko dříve, již v samé hloubi okupační noci se v mladých čis-
tých a věřících srdcích rodí ona nezměrná "vůle po novém",
jež v sobě často zároveň nese jednostrannost zápalu či zápal
jednostrannosti. Je v tom i dosud neudušené svědomí krutých
prožitých let, které to vše najednou omilostňuje, či které
tomu dává ze pravdu, vědomí obětí, které nesmí být zmarněny,
i potřeby takových jistot, jež by už nenavrátily čas zpátky.
Kdo z této generace zkrušených a chtivých, všemi těmito osob-
ními zkušenostmi poučené, kdo tomu pokušení jednostrannosti
ve jménu nových hodnot, ve jménu zlidštěné budoucnosti v oněch
letech alespoň zčásti nepodlehli?

Nová úskalí. Pro umění i pro rodící se kritiku. Nebezpečí
spatřovat umění tam, kde je jen dobrá vůle, a neumění tam, kde
jde ještě o úlevný povzdech. Úskalí, o které si mnozí rozederou
svá bosá chodidla a jiní své verše, neboť není všem dáno jít
v řadě. Nehledejme však právě v těchto úskalích úhelný kámen
vývoje kritiky a mladého literárního vědce, s jehož jménem -
či šifrou "hzk" - se v prvních poválečných hledačských letech

tak často setkáváme na stránkách tehdejších Studentských novin, deníku Práce a zvláště pak Burienovy Kulturní politiky. Již tehdy je pro Jiřího Honzíka příznačné, že podstatná část jeho zájmu patří literatuře ruské a sovětské - Gorkij, Alexej Tolstoj, Erenburg, Prišvin, Kaverin aj. A zdá se, že to je především jeho vztah k hodnotám ruské klasiky 19. století /i když u nás tehdy často teprve objevované/, který jeho rozborům a recenzím - nejen v oblasti rusistiky, ale i na poli literatury domácí - dává míru objektivity pohledu. Ostatně tato kritikova relace ke klasickým hodnotám literatury a vůbec ke kulturnímu dědictví se nám jeví jasnou už z jeho stati Přehodnocování /Kulturní politika/; v určitých tézích zcela přirozeně nese na sobě pečeť dobové podmíněnosti /jako základní kritérium v přehodnocování našeho literárního odkazu je zde ještě trochu deklarativně formulována "schopnost uměleckého díla stát se tvořivou součástí našeho boje..."/, avšak v konkrétním přístupu k jednotlivým jménům projevuje se značná nuancovanost /např. vztah k Zeyerovi!/ i s charakteristickým pokusem rozptýlit obavy, aby z naší literatury nebylo "vyloučeno všechno, co není vysloveně socialistické".

Je pravda, že v té době se o chápavý vztah k české klasice a posléze i o racionálnost soudu zbaveného voluntaristicky schematického nazírání v nemalé míře zaslouhuje autorita osobnosti Zdeňka Nejedlého /časopis Var, známá stať O realismu pravém a nepravém aj./ . A Jiří Honzík se nám může jevit i jako jeho dobrý žák. Dosvědčuje nám to nejlépe jeho pozdější stať, v níž se esejistickou formou vrací k základním otázkám kulturního dědictví ve vztahu k dnešku, v níž svou někdejší tézi myšlenkově značně upřesňuje. Literární odkaz minulosti je mu

živý zvláště "hodnotami velké výchovné a emocionální síly, které jsou spojenci našeho úsilí rozvinout v sobě 'vše, co do člověka mi ještě chybí'. Především se to pochopitelně týká citové a etické roviny - toho, co klasická literatura, zejména literatura 19. století, znamená vahou svých hluboce lidských postav a zážitků, svou aktivně humanistickou opravdovostí. Avšak i toho, co dává svým dnešním čtenářům esteticky, jako vynikající příklad vyvrátěho umění a jedinečné lekce, že velká literatura se rodí jedině z touhy po pravdě, že pravda a krása jsou ve skutečném umění vždy rodné a nerozlučné sestry." /RP, 24. VI. 1962/

A tu se dostáváme k jádru literárněvědného díla Jiřího Honzíka - bohemisty.

Bylo by lákavé listovat zažloutlými stránkami časopisů a novin z druhé poloviny padesátých let a z let šedesátých, především Literárních novin, Plamene a Rudého práva /v jehož kulturní rubrice v plodném rozmezí let 1958 - 1967 působil/ a shledávat se se stovkami článků, větších statí, literárních kritik, recenzí, poznámek, glos, ba dokonce i svižných kulturních reportáží, jež vyšly z jeho pilného pera. Nalezli bychom tu úvahy zásadního charakteru k závažným otázkám soudobého vývoje české literatury, které v neklidném čase diskusí, hledání a zpevňování kritérií při vědomí specifičnosti a nové diferencovanosti literatury, v čase nových literárněvědných průzkumů byly seriózním přínosem k objektivnímu vědeckému poznání.

Zaslouží si připomenout: O realismu, avantgardě a současné literatuře /1962/, Na závěr diskuse o společenské úloze literatury a umění /1963/, Zobrazovat celý život /o mnohostrannosti a mnohostrunnosti socialistické literatury jako podmínky

a plodů zdravého vývoje/ /1964/. Nalezli bychom tu však další desítky statí menších, literárních medailónů, kritik a recenzí, prozrazujících, že s vědeckou erudovaností mající své vyhraněné zájmové pole literárně historické se neocitá v rozporu trvalý zájem o současné rodící se nové hodnoty české literatury. A to nikoli zájem lecjaký, ale vyciřující v blaženě se rozlévajícím šíři proudu ono tvořivě nové, a jak si ještě ukážeme, s ponorem hlubokého pohledu spjatého s uměním bystrého, citlivého analytika.

Byl by také lákavý pokus o začlenění této nejednou vysloveně publicistické aktivity, plodné, rozvážné a zápasivé, do obrozující se katarze společenského vědomí, do procesu nové obecné receptivity umění a literatury, v níž, neopomeňme, Jiří Honzík stále a vytrvale po všechna šedesátá léta současně sleduje literaturu ruskou a sovětskou, která se ostatně i u nás svými novými projevy, akcentujícími věc svědomí, odvahy a hledání pravdy, do tohoto procesu nebyvale začleňuje.

V popředí tu však nyní stojí Honzíkovo dílo editorské, jímž se v oblasti literárně historického poznání významně podílí na zpřítomnění našeho literárního dědictví, především českých realistů z přelomu století.

Už na počátku padesátých let objevuje se Honzíkova zásluhou jako 61. svazek Světové četby /tehdy Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění/ výbor z povídek Boženy Benešové pod názvem Chlapci a dívky. Po létech rozpačitého mlčení kolem jejího jména, naznačujícího, že autorka je již dobově překonaná, přichází s výběrem, který jí poprávu navrácí do čtenářského povědomí, jak editor ve svém úvodním medailónu věcně konstatuje: "... její víra v krásu života

zbaveného přetvářky a sobectví, v obrovskou moc družnosti a přirozeného optimismu prostých a čistých srdcí, to je most, po němž Božena Benešová vchází i do našeho světa..."

Po vydání tohoto prvního, ještě útlého výboru stává se pak Honzík v letech 1955 - 1957 editorem pětisvazkového Díla Boženy Benešové /Čs. spisovatel/, k jehož prvním třem svazkům /Úder, Podzemní plameny, Tragická duha/ píše obsáhlou vyčerpávající studii Božena Benešová a její válečná trilogie.

Neméně významným druhým editorským počinem Honzíkovým je redakce Vybraných spisů Terézy Novákové, velkého šestisvazkového souboru připraveného pro SNKLHU v letech 1956 - 1961. První tři díly provází vlastními doslovy a svazek Roztroušené kapitoly pak zevrubnou studií Literární dílo Terézy Novákové, studii, kterou pro její všestranně hluboký rozbor těžko může pominout ten, kdo se bude k této významné představitelce českého kritického realismu později navracet. Komplexní, metodologicky vyspělá práce, odkrývající kořeny autorčiny tvorby a jejího regionálního zakotvení, myšlenkového bohatství, rozrůznění a specifčnosti jejích tvárných prostředků, jejího kompozičního umění, vyústuje v poznání Terézy Novákové jako spisovatelky "nevšedního talentu i nevšední myšlenkové intenzity, eticky velmi rigorózního, náročného, nikoli však moralistního vztahu k lidem i ke světu...", jako spisovatelky, jejíž nepohled rudimentárně drsné umění "je naplněno nejpodstatnějšími otázkami lidské existence". V sevřené, hutně a věcně psané studii, k níž se svým způsobem vážou jeho doslovy k prvním svazkům, prokázal Jiří Honzík zralé mistrovství literárně historického portrétu analytické povahy.

Přimyslíme-li si k této náročné editorské práci vydání a

redigování dalších děl - již na počátku 50. let výbor z poezie Karla Tomana V tvou korunu, živote /Mladá fronta, 1951/ a sborník veršů českých a slovenských básníků Dál nad námi plá rudá vlajka čistá /Naše vojsko, 1952/, v pozdějších letech pak doslovy či předmluvy k dalším knihám /M. Pujmanová, M. Majerová/ či úvahy olbrachtovské, přimyslíme-li si ostatní Honzíkovy práce - a sem patří nesporně i studie komparativistické, např. Turgenev i češskaja literatura, in sb. Turgenev 1818 - 1883 /Orel, 1958/, Brjusov i češskaja literatura, in sb. Brjusovskije čtenija /Jerevan 1968/, O ranich perevodach Turgeneva na češskij jazyk, in sb. Turgenevskij sbornik /Leningrad, 1968/, nebo Neruda a Někrasov, referát z vědecké konference k 150. výročí narození N. A. Někrasova /Univerzita J. E. Purkyně v Brně, 1972/ a další - pak teprve se nám mozaikovitě zceluje obraz Honzíkovy tvorby bohemistického charakteru, která rozhodně nestojí jen na okraji jeho přínosu rusisty.

Jestliže v této krátké připomínce v podstatě pomíjíme metodiku Honzíkovy literárněvědné či literárně kritické činnosti, na které se ostatně také nejvýrazněji zračí proces autorova dospívání a zrání /a kterou je navíc možno nepoměrně lépe demonstrovat na jeho nejnovějších záslužných příspěvcích k restituci významných básnických hodnot z oblasti rusistiky/, neměli bychom mlčky přejít jeden d a r , který vlastní, a jímž jsou obdařeni lidé "tvořivého ducha" typu múzického.

Prozrazuje se nám nejlépe - a možná, že je to zcela přirozené - právě v jeho zamyšleních nad literárními jevy domácí provenience, kdoví proč, snad i proto, že pojem českost má svůj obsah a vane k nám z něj přece jen cosi uhrančivého. Je to dar vcítit se do bytostného založení autora, umět jej uvést

do konfrontací, avšak především hluboce vnitřně jej pochopit v jeho nejvlastnějším naturelu, v jeho povahových rysech, možnostech, aspiracích i ohraničeních. Je to dar kritiku vzácný, dar čistého zření, jemuž ovšem nesmí sám podlehnout, avšak jenž mu dovoluje měřit specifickou váhu hodnoty "na sensibilitě stonku", na němž vyrůstá.

Tak také asi zůstane v paměti stránek české literární kritiky Honzíkova nanejvýš citlivá úvaha /dobově možná znamenající víc než dnes tušíme/ o básnickém typu Jana Skácela výmluvně nazvaná Vymlčený kamínek poezie /Plamen, 1963/, s láskyplným pochopením vykládající básnickovy křehké sloky "veliké lidské prostoty" jako tiché očištné chvíle moudrého zamyšlení v družném kruhu blízkých..., k jakému dochází podle starých obyčejů před dlouhou cestou...

Opravdu, už dlouhá dvě desetiletí přešla těmi cestami výmolů i sklizní od chvíle, kdy jej tyto verše útěšného i povzbuzujícího ticha provázely. A dnes opět jej můžeme vidět v družném kruhu přátel, a vymlčený kamínek poezie, jež se mu stala neodmyslitelnou družkou, jej znovu vyprovází na další tvůrčí cestu. Přejme sobě a přejme jemu: na cestu aspoň stejně plodnou a smysluplnou.

S. 394 - 417

Zadrazil Ladislav: Z nevydaných kolektivních ^{českých} dějin
ruské klasické literatury, tzv. akademických

tento příspěvek viz: Bulletin ruského jazyka a literatury,
sr. 32, 1993

VÁLEČNÝ ROMÁN KUZMY ČORNÉHO

Kuzma Čorný /vl. jm. Nikolaj Ramanouski, 1900 - 1944/ patří k nejčelnějším běloruským klasikům vedle Janky Kupaly a Jakuba Kolase. Je považován za zakladatele běloruského románu. Přesněji by bylo říci, že je dovršitelem vývojového procesu tohoto novodobého eposu, který se v moderní běloruské literatuře, jejíž konstituování je vůbec mladšího data, zrodil zvláště pozdě, vlastně až v 20. letech našeho století. Přitom vznikal jako svého druhu "letopis" toho, co jednotliví autoři sami prožili, a odtud i jeho počáteční slabiny: ze zjevné autobiografičnosti pramenila buď přílišná rádky "objektivizující" popisnost, nebo na druhé straně zas subjektivní lyričnost. Jakožto žánru syntetickému, zahrnujícímu epiku, lyriku i drama, evidentně mu chyběl prvek dramatický. A právě ten vnesl do běloruského románu Kuzma Čorný.

Byl jedním z mnoha komsomolských "maladňakovců", které "ze samého dna života" vyzvedla a povznesla k literární tvorbě Velká říjnová revoluce, zároveň však i jedním z nemnoha vskutku talentovaných představitelů literárního mládí své převratné a kypící doby. Rychlími kroky prošel lyrizující impresivní školou Bjaduljovou i vlivem poněkud popisně realistických tradic Kolasových a velmi brzy se zorientoval v hlavních "rezervách" a potřebách mladé běloruské prózy, zejména románu: bystře postřehl, že novodobému běloruskému eposu nejvíce chybí psychologismus, který se mu také stal základem

a zdrojem zmíněné dramatizace románového žánru, vyvěrající tudíž nejen z dějové osnovy, z fabule a ze syžetu, ale především z vyhraněných charakterů jednajících postav.

Šťastně a velice dovedně také dokázal obrátit, přeměnit v přednosti a sílu domnělé nevýhody či slabiny připisované perspektivám běloruského literárního vývoje, když nejen odpůrci, ale i mnozí příznivci tvrdili, že zejména právě velká próza běloruská nemůže mít budoucnost, jestliže v těsném sousedství vévodí světové výšiny románu ruského a polského. Kuzma Čorný před zdánlivě "handicapujícími" výšiniami nerezignoval, ale naopak si je "pokořil" a "přivlastnil", sahaje po nich jako po oporách. A ani zde neprojevil typicky běloruskou zbytečnou "skromnost" a jakýsi "ostych", tolik vlastní jeho předchůdcům i současníkům, a za základ tvůrčího poučení si zvolil rovnou takové obry mezi velikány světové prózy, jako byli Lev Tolstoj a zvláště Dostojevskij, jak o tom ještě bude řeč dále.

Obdařen talentem a vyzbrojen důkladným poučením na světové literatuře Kuzma Čorný pojal úmysl napsat cyklus sociálních románů o myšlenkovém a citovém vývoji a zrání běloruského venkovského člověka od zrušení nevolnictví po socialistickou současnost. V tomto svém předsevzetí vytvořil dílo úctyhodné kvalitativně i kvantitativně /zemřel předčasně ve 44 letech a dosavadní ještě neúplné vydání sebraných spisů vyneslo 8 objemných svazků/. Život mu ovšem vnesl do zmíněného předsevzetí nečekanou korekturu: mírovou výstavbu najednou narušil vpád fašistů do Sovětského svazu. A Čorný nejenže rázem mění sledované vývojové téma, ale i žánr: píše sérii válečných románů s jasně vyjádřenou filozofickou tendencí,

kteřá je výrazem autorovy snahy pochopit, vysvětlit a odhalit zřůdnost fašismu.

Nejpozoruhodnější, byť zároveň nejstručnější v této sérii je Mléčná dráha, román výrazně a jednoznačně filozofický a v tomto směru tedy dílo v běloruské literatuře té doby dosti nečekané. Samu možnost jeho objevení lze zdůvodnit právě zmíněnými spoji Kuzmy Čorného s nejširší tradicí světové literatury. V románu je možné spatřovat stopy někdejšího autorova nadšení Knutem Hamsunem /analogie nebo dokonce i přímé spojnice by se daly nalézt zejména s Hamsunovým románem Hlad/, ale nejpravděpodobnější tu bude bezprostřední vliv Dostojevského, kterým je tak silně poznamenán žánr filozofického románu 20. století vůbec a tvorba Kuzmy Čorného zvláště, jak přesvědčivě dovořil v mnoha pracích o spisovateli Alěs Adamovič.

Vždyť to byl právě Dostojevskij, kdo položil základy nového /"postosvícenského"/ filozofického románu obsahujícího vědecko-sociologický a psychologický experiment. To, co se odehrává ve světě, ve společnosti, spisovatel jakoby přenáší do románu jako do "laboratorních podmínek" /dnes bychom řekli "modeluje"/ s tím, aby předvedl, co se stane se společností a s člověkem, bude-li se vyvíjet tak, jak se vyvíjí. Odtud i Dostojevského výraz "fantastický realismus", jímž označoval svou "metodu", vkládaje do přívlastku i její "futuresociologické", jak bychom řekli v duchu dnešní terminologie, zaměření.

A protože Dostojevského zajímal především problém idejí /snad proto, že jako nikdo jiný cítil jejich sílu, sílu teorií - zvláště ho děsilo, jak víme, že baržoazní, individualis-

tické ideje a teorie, "dopadající na ruskou duši", rodí lidi schopné "překračovat meze"/, přeměnil uměleckou literaturu ve svéráznou "laboratoř", v níž pracoval s "umělými blesky" a "trichínami" idejí a lidských vášní, které mohou zničit, zahubit, anebo by mohly zachránit člověka a svět. Jako při exaktním vědeckém výzkumu provádí ve svých románech jakýsi umělý "řez" společenským životem, který je infikován zárodky těch či oněch idejí, a experimentálně sleduje zrychlený vývoj těchto "idejí", jejich realizaci a důsledky v podmínkách umělecké reality /syžetu, konfliktu/. Téměř každý jeho hrdina je ovládnut svou "idejí", onemocněl jí nebo si ji dokonce sám /jako Raskolnikov nebo Ivan Karamazov/ "naočkoval" a na sobě ji zkouší, prověřuje. Pro každého z nich je "idea" ne-li chorobou, tedy zcela určitě alespoň vášní, které mění, přetváří celou psychiku člověka. Nejmladší z bratří Karamazovů Aljoša říká o svém bratrovi, že nepotřebuje milión, ale "potřebuje vyřešit myšlenku". A i když se stane, že hrdina Dostojevského onen milión vskutku potřebuje, jako ve Výrostkovi, pak ovšem rovněž "kvůli ideji". Raskolnikov zabije starou lichvářku "v soulaďu s teorií", aby sám sebe vyzkoušel, je-li schopen "překročit přes krev", je-li Napoleon, "neobyčejný člověk", nebo jen jeden z řady těch, "jejichž místo je v mraveništi".

Samozeřejmě že Dostojevskij byl zrozen svou krizovou dobou a pro ni také především psal. Protože však do ní, do její krizovosti, pronikl neobyčejně hluboko, promlouval a promluvil i k budoucnosti. "daleko ne všechno, přirozeně, se v ruském životě a ve světě odehrálo "podle Dostojevského".

Pouze dějiny samy mohly dát a daly odpověď na to, jak krize epochy, kterou cítil mimořádně, až "prorocky" silně, skončí, co si z ní Rusko a lidstvo vůbec odnese, a čím a kam se z ní dostane. Jako spisovatel však Dostojevskij ani nepřipouštěl možnost, že by nenahlížel dopředu a nepokoušel se dokonce ovlivnit výsledek vývoje /co jiného než varovat nebo i polekat současníky měly např. některé jeho až "avvakumovsky" apokalyptické vidiny?/. Dostojevskému byl v nejvyšší míře vlastní pocit přímo osobní zodpovědnosti za osud člověka a lidstva. Proto tak silně v jeho dílech zní futurologický patos a proto se jím počínaje stal jakousi "životní filozofií" krásné literatury vůbec. Jako specifický rys se zvláště rozšířil a upevnil v literatuře 20. století, které se stalo neméně, ba mnohem více krizové než doba zrodivší tragicky trýznivého génie Dostojevského. Jak by mělo lidstvo kráčet vpřed, aniž by "pokrokem" ohrožovalo vlastní existenci a nechávalo jaksi "bez povšimnutí" vzadu za sebou samého člověka - tato neklidná myšlenka, tento zneklidňující pocit žije v literatuře celého 20. století až po nejčerstvější současnost, ať už v podobě skepse či jistoty, zoufalství nebo naděje, lhostejnosti či planoucího poryvu. Žije různě v různých literaturách a v dílech různých spisovatelů.

A stejně tak žije Dostojevským zrozený román-"experiment" nebo román-"model", který v 20. století nebyl nejdodlivnějších podob a nejnečekanějších rysů. Jedni spisovatelé se snaží přece jen přiblížit svůj ideový nebo psychologický "experiment" reálným životním a historickým podmínkám; to je případ třeba amerického Williama Faulknera. Jiní se přiklánějí

spíš k vytvoření takového "uměleckého modelu" reálného života, který by obsahoval jenom nejjobecnější rysy doby a skutečností, zato však by podle jejich mínění poskytoval možnost co nejvíc zblízka a nejdetailněji odhalit odvěké lidské potence dobra a zla; to je případ především existencionalistů, zvláště Camuse nebo i Kafky, nověji pak třeba Ionesca, pěstujícího podle prozaických vzorů Dostojevského drama-"experiment". Tato literatura jde sice ve stopách Dostojevského, ale zřiká se velice podstatných rysů klasického realismu, jež byly vlastní románům Dostojevského. Zřiká se životní, historické konkrétnosti podmínek a okolností, rezignujíc zároveň na individualizaci postav, jako by se domnívala, že individuální odlišnosti už nehrají nikterak významnou roli ve světě buržoazního konformismu a masových psychóz. Např. Kafka evokuje skutečnost jen v nejjobecnějších rysech a okolnostech, tj. čistě "laboratorních", evokuje ji "experimentálně" při doslova nesnesitelném "umělém osvětlení", před nímž se nelze ani schovat do stínu, protože žádný stín vlastně ani nevrhá...

"Při zachování naprostého realismu vyhledat člověka v člověku" - tak chápel svůj úkol přímo nemilosrdný ve své lásce k člověku realista Dostojevskij. Mnozí jeho následovníci přijali za svou jen první část spisovatelovy devízy: "naprostý realismus". Druhá, "vyhledat" a "potvrdit" v člověku člověka, se jim nezdá důležitá. Proto je jejich filozofický román, jejich "model" světa a člověka veskrze pesimistický. "Experiment" v takových dílech jen znovu a znovu potvrzuje myšlenka, že člověk je svou přirozenou podstatou

zvíře, a tudíž se nedá od něho a od života vůbec nic očekávat, není na co se spoléhat, čeho se nadít.

Jinak se učili u Dostojevského spisovatelé typu Kuzmy Čorného. Ti chápou svého učitele mnohem hlouběji a všestranněji, je jim blízký jeho vytčený cíl a úkol v celé šíři: při zachování naprostého realismu hledat člověka v člověku.

A to je také leitmotiv i Mléčné dráhy.

... Kdesi na Bělorusi zničené válkou, v zemi spálené fašisty se jako osamělé hvězdy ztracené v soustavě Galaxie setkává několik lidí: starý Němec dezertér, mladý Bělorus, nedávný student, a rudoarmějec, jemuž se podařilo uprchnout ze zajateckého koncentráku, Polák, "varšavský nešťastník", který přisluhoval fašistům, než pochopil, že je sni nespodně obnovit mu Polsko "od moře k moři", jak slibovali, fašistický důstojník skrývající se před partyzány a Čech procházející z německé armády, aby po boku sovětských přátel bojoval za svobodu i své vlasti. Nesetkávají se z vlastní vůle, na místo setkání je přivádějí jejich válečné osudy a k přímému setkání je donutí - hlad. Jak se tak potloukají v lesích každý zvlášť, vyčerpaní a hladoví, najednou se před jejich zraky objeví záchrana: zatoulaný býk, který se patrně odtrhl od stáda hnaného jako válečná kořist. Každý býka sleduje, pozoruje ze svého lesního úkrytu, až nakonec zpozorují i sebe navzájem. Dále se však schovávají, váhají, neosmělují se na býka vyrazit, protože se bojí jeden druhého. Dohromady je svede, "spojí" je nikoli jejich síla, nýbrž slabost: jedině společně mohou býka zahnat do pastí, lapit a zabít. Konečně se jim to podaří, když zaženou býka do ohrady, za níž

stojí chalupa, kde našel útulek s dcerou Hannusjou, která tu dělá hospodyni, bývalý pracovník běloruské Akademie věd, jenž rovná v předsíni stlouká z nehoblovaných prken rakev pro druhou dceru... Za neustálé vzájemné nastraženosti /kam se vrátne jeden, hned za ním běží druhý/ společně pohřbí mrtvou dívku, uvaří býčí maso, najedí se a v teple chalupy se za bezesné noci vzájemně a především tváří v tvář dítěti, které se o ně jako dospělá hospodyně postará, vyzpovídají...

V intencích sledovaných cílů filozofického románu je Mléčná dráha stavěna tak, že zpočátku máme před sebou prostě jen "člověčí bytosti", které se až postupně obnažují ve své individualitě. Při prvním setkání s nimi dokonce máme dojem, že je válka, hlad a dlouhé vyčerpávající potloukání jakoby zbavily lidské tváře. I místo setkání působí jako osamělý ostrov, jediný zbylý na celém světě po fašistické potopě, ačkoli se hrdinové setkávají pod stejnou oblohou, jež se klene i nad ostatními lidmi, státy a bojujícími frontami. A přestože kdesi jako předtím existuje celý svět lidí, přestože někde jsou města a vesnice, celé milióny lidí, atmosféra Mléčné dráhy působí tak, jako by na celé planetě zůstala jen tato hrstka lidí, kteří se sešli jako soudci i obžalovaní, aby se obviňovali i ospravedlňovali. A zdá se, že na tom, zda se tito lidé ospravedlní, nebo aspoň někteří z nich, zda odvodní a prokáží právo své nazývat se lidmi, záleží celý další osud světa: zda nově "vzniknou" jiní lidé, celý jiný "svět lidí", zda lidé "ožijí" nebo se propadnou v nebytí, a tato hrstka zůstane posledními osamělými lidskými bytostmi...

Při veškeré individualizaci charakterů Kazma Čorného tu zvlášť zajímá právě to "rodové", lidské, člověčí, co buď je,

nebo se zlověstně vytratilo z lidí, o nichž vypráví. Protože přece jde o "experiment" /sociálně filozofický a filozoficko-psychologický/, a ten určuje styl i žánr díla. Odtud i zjevná symbolizace: máme před sebou sice lidi v podmínkách a za okolností 20. století, ale v důsledku smutné ironie historického osudu autor nám nabízí situaci téměř prehistorickou - skoro opuštěnou zemi bez lidí, několik osob uprostřed zdivočelé přírody a býk /"mamut"/ před hladovými lidmi. Nebo si vezměme chalupu zapadlou v lesích, kde se všichni scházejí - není to jakási "archa" za potopy? A konečně i ona zpověď lidí před nevinností dítěte a věčností Mléčné dráhy...

Nebyť to filozofický román s předem povolenou "vykonstruovaností" situace, vzniklo by nemělo otázek nad Mléčnou dráhou: nad motivací chování postav, jejich vztahů, nad věrohodností okolností atd. Román je však vystavěn takovým způsobem, tak začíná a tak se rozvíjí, že v okamžiku, kdy by podobné otázky mohly vzniknout, čtenáře už ani nenapadne je klást, protože přijal "pravidla hry", "zákony" žánru, a nalézá se v moci nikoli fabule či syžetu, nýbrž autorovy myšlenky. A jedině když myšlenku, myšlenkovou analýzu najednou nečekaně zatlačí syžet /chalupu-"archu" náhle obklíčí ozbrojená skupina Němců a hospodáři chalupy se s nimi po partyzánsku vypořádají/, čtenář začíná posuzovat dílo podle zákonů "obvyklého" románu. Rozumí se, že přepad chalupy autor potřebuje k tomu, aby se lidé v "arše" mohli odhalit až do konce, aby mohl jejich nedávné prožitky a "zpovědi" před dívkou Hannusjou prověřit. Zkrátka potřebuje ho k dokončení "experimentu". A to i za cenu, že obvyklou žánrovou scénou naruší celistvost, "jednotu"

žánru. Sotva se objevili ozbrojení okupanti, okamžitě bylo jasné, že německý důstojník zůstal stejný fašista jako předtím a voják-automat, poslušně vykonávající příkazy, stejně poslušný automat, který na rozkaz půjde vypalovat vesnice a vraždit děti jako Hannusja, před níž se ještě nedávno lístostivě a sentimentálně "zpovídal" /"Cholubičko moje!..." / a kterou chtěl považovat za sestru své Gertrudy...

A tak tedy co: svědčí "experiment" Čorného proti člověku? Nikoli, pouze proti fašistovi a "člověku-automatu". Ano, doba a společenské podmínky dělají z člověka i něco takového, a je to strašné, bolestné. Ale budoucnost stejně patří člověku!

Přesvědčivě to dokazuje antipod fašistického důstojníka, v jehož roli vystupuje rudoarmějec Jarmolicki, a hlavně postava Hannusji - dívky s rysy dítěte i dospělého člověka zároveň. Ne náhodou právě s její pomocí se všechny postavy v celkové atmosféře "neútlunosti" snaží obnovit spojení s oním světem, s nímž je rozloučila válka.

Tedy se světem, do něhož se dnes vracíme, čím víc nás čas od války vzdaluje. A zároveň tím víc tihne literatura právě k filozofičnosti, k vyzvednutí myšlenky nad faktem. A v tom se současný sovětský román čím^{dál} víc blíží k Čornému.

19. 4. 1924 - 1984

SASANKO NA DNĚ ERUDOVANÉM A PROTO STÁLE KLASIČTĚJI CHŇAPAJÍCÍ
 A DÁVNO NEVSTŘEBÁVAJÍCÍ BOHY HLOUPOSTI SVÝM UZAVŘENÝM INTELEKTEM
 LUPÍNKU KOŠUMBERSKÝ TOVARYŠI MATHESIÁNSKÝ A MISTŘE TREBOŇSKÝ
 VULKÁNE MRAVENIŠŤ A MYSLITELSKÝCH KRTIN ORÁTORE KRUHU PŘÁTEL
 ECCE HOMO

JAKTOŽE ZROVNA TEBE IDÓLE TOLIKA RUSALEK ROZVEDLI S ALMOU MATER
 IRONIKU AKTIVNÍHO HOLOENZYMU JENŽ URYCHLUJE BLÍŽENECKÝ SMÍCH
 PARACHU SLÁVEČKOVA VELIKÉHO ORLOJE TY DŮTKO S VÝSTRAHOU A PŘEDTÍM
 KARTOUZNÍKU DRÁŽĎANSKÝ ZA BOLŠEVICKOU VÍRU VE SVĚTOVOU REVOLUCI
 OBĚTNÍ BERÁNKU SVÝCH VLASTNÍCH VIN SVÝCH HONZÍKOVIN

HONZÍKU TY SNĚDÝ PEKELNÍKU S CHERUBÍNSKÝM POHLEDEM
 OBEZNĚ BAROKNÍ STYLE S OBLOU ZÁVORKOU S POMLČKOU VSUVKOU ALE PŘESTO
 NOUMENONE ZE VŠECH FENOMÉNŮ PRO NÁS NEJBLIŽŠÍ A NEJPOZNATELNĚJŠÍ
 ZASNOUBENÝ VYKLADAČI TEMNÝCH TURGENĚVŮ AZBUČNÝCH Z OBDOBÍ HUSÍCH BRKŮ
 FRACUNDIA TI TEN TVŮJ VĚČNÝ KOUSEK JEMNĚ KOUSAVÉHO ÚSMĚVU UŽ NEVYVLASTNÍ
 K TOBĚ NA NĚJ RÁDI CHODÍME A JÍME SI HO ALE ON BIBLICKY NEUBÝVÁ
 WBU BY ŘEKL při zeleném ptáku ten váš jirka není žádnéj hovnajs

DRUHÝ AKROSTICH PRO JH

Jen tak nejčastěji stýkáme se
Iniciálami svých jmen v obsazích
Řada VD JH JK LK JM JZ Stromy v lese
Ikebana jakou rozbít byl by hřích

Hledej toho kdo je hlavní v řadě
O němž vždy se dobře mluvívá
Neboť nikdy neměl sklony k zradě
Zrazen tolikrát i pohřben zaživa
Ix je známé Zbývá zakřičet
Kapitáne kopu dalších let

JEDEN Z ŘADY

ČERVEN

Jiřímu Honzíkovi se vzpomínkou na Vysoké Mýto

Ne, nebylo to kruté gesto ďábla,
jež zatnulo se v paměť jako srp:
prsty jsi vzhůru s čela vlasy shrábla
a já myslil, že říkáš: když chceš, trp!

Po čase jinak čteme zašlá gesta,
i naše tvář prohlédne jinak z žlutých alb
a není vždycky trestem, co nás trestá,
jsou také pédy vzhůru z tvrdých škarp.

Den rozlamuje chleba, puklá bříška
prstů v puklinách kůry na pecnu.
Hle: zas je červen. Rozevřená knížka!
A nemá rybí tíha klesá k dnu.

Džbán orosený v stínu snopu v poli.
Vidím: až teď jsi doušek v úpalu.
Osiny drhnou po kůži. To bolí...
Odtékáš k žízni drsně pomalu.

Dodrásej, červne! Jinak vlasy shrábla!
Ach, teď z nich voní heřmánek až sem.
Ve výlohách zas mataritní tabla.
Teď jsi to ty! Ty celá. A já jsem!

DVĚ BÁSNĚ PRO JIŘÍHO HONZÍKA

I. Balada o stromu

Řeka se řine mimo něj,
tlumenou píseň si notuje
a on tu šumí sám a opuštěný je
- zakletý čaroděj!

Ne-ne! To není čaroděj,
to je už dávno dospělý hoch!
Vesnických děvčat ho láká rej
a jistě tancoval by - kdyby mohl!

Z objetí pády chtěl by uniknout.
Kořeny napřáhl po širé zemi,
však posléz, zemdlen pevností svých pout,
zehořekoval haluzemi...

Když za řekou se nesměl rozběhnout,
o závod běžet jak lidský syn,
tu v touze dohlédnout až za nejzazší kout
své teskné větve vynal do výšin!

II. Přesahy /na motiv z Rainise/

Na paměť přítelkyně...

Stárnoucí básník... Měsíc na střechu
píše svůj verš... O žádnou útěchu
se neprosím... Bdím... Vítr ve větvích
z dalekých mladých let tvůj šťastný smích
mi přináší... Tvou krásu nevzala mi
ani tvá smrt. Tvůj portrét známý
se v srdce vtisk. V snech slovům tvým
naslouchat smím. Jak vínem opíjím
se dechem tvým... Tma nekonečná
tak blízko je, leč moje láska vděčná
ji touží přesáhnout. Ač stojí na prahu,
žije už v přesahu!

Dopis příteli, kterému bude zítra šedesát
a zabývá se ruskou literaturou.

Není to málo, ani příliš,
a přece začínám se bát,
ubývá přátel jako sněhu,
když koncem března začne tát.

Co všechno život nepřinesl
a co nám za ta léta dal,
zdánlivě darem, v zápětí však
kolik nám toho zase vzal.

Rmoutil se nad tím už i Puškin
a zpíval kdysi Lermontov,
že roky jdou jak smutné ženy,
jak k studni průvod černých vdov.

Nač o tom dumat, kamaráde,
co na tom, že nám někdo vzal,
pořád ti zbývá krásná radost
z toho, co sám jsi komu dal.

A z knihy, ke které psals úvod,
na teskný refrén vzpomínám
z básně o zvonech z Amstrdamu,
ó Amstrdam, ó Amstrdam!

Jak mne to slovo uhnanulo,
Chutná jak růže mezi rty,
kdo za ně může - jistě Balмонт,
a v české řeči také ty.

SEVERNÍ ELEGIE

Tři etapy má naše vzpomínání.

V první je ještě všechno jako včera.

Svou požehnanou klenbou chrání duši
a tělo slastně žije v jeho stínu.

Smích ještě zazní, ještě tečou slzy,
na stole dál je kaňka od inkoustu -
a v srdci tkví jak pečeť polibek
na rozloučenou, jediný a navždy...

Jenže to přejde, trvá to jen krátce...

Pak zmizí klenba nad hlavou a zbývá
opuštěný dům někde na předměstí,
kde v zimě mrazí, kde je horko v létě,
kde číhá pavouk, na všem leží prach,
kde zetlívají vroucí dopisy,
kde pokradmu se mění podobizny,
kam choďívají lidé jako na hrob
a doma si pak myjí ruce mýdlem
a setřásají z unavených víček
prchavou slzu s těžkým povzdechnutím.

Hodiny ale tikají a jaro

jde v patách jaro, zardívá se nebe
a také města mají nová jména,
už nejsou svědci toho, co dřív bylo,
není s kým plakat a s kým vzpomínat.

A pomalu nás opuštějí stíny
které už ani nevoláme zpátky
a jejichž návrat by nám nahnal strach.
Až shledáme, že jsme už zapomněli
i cestu k tomu zapadlému domu,
a hněvem, studem celí zadýchání
běžíme k němu, ale tam /jak ve snu/
je všechno jiné: lidé, zdi i věci,
a nás tam nikdo nezná - jsme tam cizí.
Přišli jsme někam jinam... Bože můj!
Pak teprv obklíčí nás pravá hořkost:
když poznáme, že v životě už ani
by nebylo dost místa pro minulost,
a ta že je nám skoro stejně cizí
jak sousedovi v rozděleném bytě,
že zemřelé už bychom nepoznali,
a ti, s kterými nás Bůh rozloučil,
se bez nás obešli - a že to takhle
je vlastně všechno lepší...

1945

/Druhá verze překladu - 2. srpna 1981/

... k šedesátým narozeninám

Jan Zébrana

Josif Brodskij

Z CYKLU ŘÍMSKÉ ELEGIE

I

Zajatý mahagon v soukromém bytě v Římě.
U stropu - křišťálový a zaprášený ostrov.
V podvečer žaluzie se podobají rybě,
která si popletla šupiny s kostrou.
Bosou nohou na rudý mramor - při oblékání -
vykročí tělo, vstupující tak do nového dějství.
Uslyšet "zřstaň stát", hned bych znehybněl bez váhání
jak toto město, navěky ztrnulé štěstím už v dětství.
Svět se skládá z nahoty a zéhybů látky.
V tom druhém je více lásky než v lidských tvářích.
I tenor v opeře je jenom proto tak sladký,
že vzápětí mizí ze scény, a to navždy.
Na prahu noci modrá zornička koupe
v slzách svůj lesk tak dlouho, až zříí jak hvězda.
A luna v zéhlaví je jako něměstí skoupé,
bez vodotrysku, ale z téhož kamene, a taky prázdná.

Měsíc nehybných kyvadel /v srpnu je ještě čilá
už jen moucha ve vyschlém hrdle karafy/.

Číslice na číselníku se kříží, jak kdyby byla
reflektory PVO, co pátrají po serafech.

Měsíc stažených rolet a křesel v povlacích bílých,
z pocených dvojníků - v každém zrcadle jeden,
včel, které pozapomněly, kde stojí jejich úly,
a odlétly k moři, aby se pokryly medem.

Tak jen se, vodo, čiň, ať se tvé proudy lopotí
s ochablým bílým svailem a koudelí, která už líná.

Pro torzo bez přístřeší a prázdné, nečinné lopaty
je vskutku nejprůměrnější octnout se v rozvalinách.

A také ony se poznejí - vždyť jenom slinou stmelíš
střepy a úlomky - jako v svém dávném vzoru

v drobivém židovském "r", zatímco věčně bdělý

Čas barbarským pohledem sleduje Forum.

přeložila Maita Arnautová

BÁSŇĚ

V a r š a v s k ý F a u s t

Když v Lucemburském parku fontána
šumí a plují v ní lodičky s plachtou
a dětské ruce je loví, na tebe myslím.

V modravém světle, v souhvězdí listí
přede mnou stáváš, však ty víš, Fauste,
jemuž nebylo dáno vypít elixír mládí,
ty, který toužíš naléztí soulad a sílu.
Kreslím do písku čáry, jsi zde
a já se tě ptám: jakým právem
lžeš samému sobě a vlastní strach
nazýváš souladem, mocí a silou?

Strach: neklesnout k těm, kteří žijí
tak jako voda v zarostlých parcích,
ve stínech trosek. Jejichž osleplé bytí
naplní smrt dříve než zemřeli.

Zajisté, nedoufáš v lidské síly.
Ponižuješ se, neboť věříš, že již nikdo
neujde osudu těch, kteří vyhnání
odmítli nejvyšší dar: dar ducha.

Strach: aby se nedotkly nás jejich ruce.

Ovšem, máš pravdu, i mě honí banda
kšeftařů ve jménu dobra, katových pacholků,
vrahů p e r p r o c u r a m . Nicméně tak to má být.

Kdo vlastně psal v polštině cokoli nad
něžnoučké ódy, verše, jež nikoho neděsí,
co zbývalo? Prapouhá nenávist?

Strach: aby nepadl ortel Dějin,

řikáš a krčíš rameny. Hleď,

její ruku jsem svíral zde, v tom parku,

její tělo bylo jak tělo vlaštovky

zachvívající se v mé dlani. Smrt.

A vlastně nevím, mohu-li říci, či ne,

že ji Charon převezl do země stínů,

jsem si jist jen ostnatým drátem a hnusem s krví.

Dřív, než zázračný ohňostroj planoucích

jisker a myšlenek, touhy a tvůrčího nadšení

dohoří, navrácen opět zemi,

proč bych neměl v čase, jenž zbývá,

splatit dluh těm, jimž nebylo dáno poznat

dokonalosti zrání? A teror,

jemuž říkáme Dějiny, pak nechť se nás dotkne.

Strach. Šofér troubí a za jízdy

vidíš zešedlé trosky Města,

lešení, cihlový prach. Ubohý šedý dav

se pomalu vlní v dlouhých frontách,
dovezeným kapesníkem stíráš si pot z čela.
Černokněžníku, znáš přece trest, který padá jak déšť,
trest zrozený v kouři a dýmu tohoto století.
Jako magneziový blesk výbuchem vzplane a trvá
- Ó, jak tě proklínám -
vědomí paměti.

Paříž, 1952.

T é m a

Pln obav a rozechvěn myslím, že bych svůj život
naplnil,
Jen kdybych našel sílu k veřejné zpovědi,
Abych vykřičel podvod, svůj vlastní a své vlastní
epochy:
Směli jsme ozvat se pouze skřekem skřetů a démonů,
Avšak čistá a důstojná slova, ta se nesměla vyřknout
Pod tek přísnými tresty, že kdo se odvážil jedině
vyslovit,
Již sám od sebe cítil, že je docela ztracen.

Berkeley , 1970.

Z p r á v a

O naší pozemské civilizaci, co říci?

Že to byl systém barevných koulí z kouřového skla,
V němž se svíjela nitka zářících mlh.

Nebo, že to byl soubor paprskům podobných paláců
Vyzářujících z kopule nad zámeckými vraty,
Za nimiž se procházela beztvářná zrudnost.

A že denně byl tažen los a komu padlo,
Byl tam odveden k oběti: starci, děti, chlapani i děvčata.

Jinak je ovšem možné, že řekneme: žili jsme ve zlatém rouně,
V duhové síti, v oblačném zámotku
Visícím na větvi galaktického stromu.

Ta naše síť byla utkána ze znaků:
Hieroglyfů pro zrak i pro sluch, milostných prstenců.
A uvnitř zazníval zvuk, který nám tesal čas,
Plápolení, třepotání, štěbetání naší řeči.

Neboť z čeho mohli jsme uplést hranice
Mezi uvnitř a vně, mezi světlem a propastí,
Když ne ze sebe samých, z teplého dechu,
Z barvičky na rty, z gázy a mušelínu,
Z tepů, který když zmlkne, svět zemře?

A taky možná o naší pozemské civilizaci nepovíme nic,
Poněvadž nikdo neví, co vlastně byla.

Berkeley, 1973.

E l e g i e p r o N. N.

Není to pro tebe příliš daleko, řekni.
Mohla bys běžet nízkým příbojem Baltu
A za dánským polem, za bukovým lesem
Nad Atlantik se otočit a odtud jen kousek
Je Labrador, bílý v tomto období roku.
A jestli tě děsí města, blikání světel poдел cest,
Tebe, která jsi snila o tichém ostrově,
Můžeš se vydat hlubokým temným lesem,
Cestou nad modrou hladinou po stopách lesů a karibů
Až do Sierry, ke starým zlatým dolům.
A řeka Sacramento by tě zavedla pak
Mezi pahorky porostlé hustým dubovým lesem.
Pak již jen eukalyptový háj a byla bys u mne.

Máš pravdu, když kvete hořmáněk
A záliv je modrý za jarních jiter,
Neraď vzpomínám na dům u jezer
A na síť taženou pod litevským nebem.
Plážová budka, v níž jsi se svlékala,
Je už navědycky abstraktní krystal.

Tma se tam táhne jako nad kolem verandy
A jsou tam směšné, maličké sovy a voní tam řemení.

Ani sám nevím, jak jsme jen mohli tenkrát žít.
Styl a móda se mihají, nejasné,
Neostré a míří k samému finále.
A co má být, že toužíme po věcech, které nosíme v sobě.
Vědomí času, jenž pomíjí, ožehlo kovárnu s koněm
A sloupky okolo náměstí
A schůdky a paruku Fliegeltaubovic matky.

Však víš, učili jsme se tolika věcem.
Kterak nám kdosi postupně odnímá
To, co odňato nemůže být, lidé a kraj.
A srdce nezemře tehdy, kdy by, jak se zdá, mělo,
Zní náš smích, na stole čas a chléb.
A pouze výčitka, že jsme byli tak neschopni milovat
Ubohý sachsenhausenský popel
Láskou nad všecku lidskou míru.

Zvykla sis na nové vlhké zimy,
Na dům, z jehož zdi jsme setřeli krev
Němce, jemuž patřil a který se nevrátil. Nikdy.
Já si vzal též jen, co bylo možné, města a krajiny.
Nevstoupíš dvakrát do téže řeky,
Na dno vystlané olšovým listím,
Trhající jediný úzký pruh slunce.
Viny tvé a viny moje? Nevelké viny.

Tajemství tvá a tajemství moje? Maličká tajemství,
Když podvazují šátkem ústa, kladou do ruky křížek
A kdesi daleko štěká pes a na nebi bliká hvězda.
Ne, nikoliv pro tu dálku dalek
Jsi mne nebyla navštívit tenkrát v noci.
Rok po roce dozrává, až nás docela zhltně
Ta, již jsem pochopil s tebou: lhostejnost.

Berkeley, 1962.

R o č n í d o b y

Průzračný strom plný ptáků stěhovavých
Jednoho rána kdy nebe je modré vzduch mrazivý neboť
je dosud na horách snůh.

Berkeley, 1971.

K o l i k n á d h e r n ý c h z é m ě r ů

Kolik nádherných záměrů, těch her a nápadů,
Když nás, přátelé moji,
Střežila oblaka, majestát lesů,
A nad úzkou ulicí ti svatojanětí andělo-orli.
Vy jste museli prohrát, aniž jste věděli.
Vy jste museli prohrát a já to věděl,

A nepřiznal jsem se vám, ani sobě k těm tajemstvím
k ničemu.

Teď už je po všem. Vítr si pohrává se stíny jmen,
Po té dynastii nastane nyní
Snažné ticho a klid.

Kdo měl rozum, vybral si doktriny,
Ve kterých doutnal ďábelský troud.

Kdo měl srdce, dal se svést láskou k lidem.

Kdo toužil po kráse, vysloužil si kámen na kameni.

Tak splácela doba těm, kteří věřili

Jejímu zoufalství i její naději.

Co znamenalo vyhrát? Zmlknout v půli slova.

Naslouchat křiku, holdům lži, poněvadž pravda zanikla,

Předstírat bratrství, nevidět hroby.

A sebe sama počítaje k vyvoleným,

Pocítit celým tělem

Stud.

Berkeley, 1970.

D a r

Takový to byl šťastný den.

Zéhy opačle mlha a já jsem pracoval v zahradě.

Kolibříci nalétávaly na květi kozího listu.

Nebylo na této zemi nic, po čem bych prahnul.

Neznal jsem nikoho, komu bych záviděl.

A pustil jsem docela z hlavy, co se mi stalo kdy zlého.
Nestyděl jsem se myslet si, že jsem byl ten, kdo jsem.
Netrápila mne žádná bolest.
Když jsem se vzpřímil, viděl jsem azur moře a plachty.

Berkeley, 1971.

přeložil Luboš Dobrovský

Boris Sluckij

TŘI BÁSNĚ

x x x

Jen odpovědná vyprávění
přijala za své slovesnost naše,
náhodnou improvizaci
potkéval v Rusku pech.
Žalostné černokněžničení
či surrealistická kaše
naší civilizaci
nebyly nikdy na prospěch.

Největší ruští modernisté
neměli rádi nejasnost a tmu
a psali obsažně a čistě,
okovy zdravého rozumu
- třebaže hmbuku činili zedost,
trefit se do černého dovedli -
spoutali příslovečný chaos
a pořádek v něm zavedli.

OSUD MONAKA

Historie se odehrává
jen, kde má zaručené minimum:
Nezbytné teritorium,
na kterém rostou lesy nebo tráva.

Co ale zmůže, kdo z vás ví,
v útulném, milém, stranou větrů
Monackém velkoknížectví
o ploše čtverečního kilometru?

I kdyby celé do banku se dalo
tisíckrát za den

hráčům rulety,

pro historii je to málo.

Dějiny nejsou pro děti.

A jestli Monako chce přeci

zasáhnout do historie?

Ať odpovídá jako velcí.

Velikou krev ať prolije.

OBTÍŽE PŘEKLADU

Překládat verše, to je
totéž co projít stěnou
a s kůží zkrvavenou
vzápětí vstoupit na jeviště
pod sto lamp shora, zepředu,
před tisíc lidských pohledů,
zdi z cihel nebo z kamene
prorazit silou pramene.

Nalehko, času napospas
ve světle stojíš bez iluzí,
s tváří sis bezúspěšně smáz
prach cihel, krev a slzy.
Přes armaturu, přes beton
a přes tmy tmoucí procezený
je ještě věrný hlas a tón?
Došel jsi k cíli?
Nevím. Není.

přeložil Jaroslav Kabíček

Michail Zenkevič

NA TITANIKU

Mírni se, buď ve střehu -
ztřeštěně řítíš se o překot,
v horečné honbě za rekordem,
od břehu ke břehu
přes rozbouřený Atlantik,
titánské mládě čerstvě odstávené
od ocelových vemen skluzného břevna,
Titaniku!

A přijde chvíle, kdy
vpadneš do polárního minového pole,
co se hemží mraznými torpédy
ledovců...

Celou dobu se dívěla z paluby
na dovádějící delfíny,
jak skáčou do sifonu pod lodní příď...

"Uhádneš, na co teď myslím?"

Na náš telegram. Jak tam u nás ve Filadelfii
donekonečna si ho čtou tatínek s matí,
těší se, až se k nim vrátíme, viď,
ze svatební cesty přes velkou louži."

"Není ti zima, Ellen? Mám tu pléd. Chceš, já ti
zabalím nohy?"

Snad by sis radši měla vzít
můj plášť..." - "Kdepak, vždyť je mi teplo.

A víš, že s tou naší kajutou těžko se budu loučit?
Jak s dívčím pokojem předtím, řekla bych.
Za týden - to je zvláštní pocit! -
budem
u našich..."

V réjďě západu zakotvuje slunce, krvavá
loď pod fialovými plachtami,
s rozevlátými vlasy mladé ženy
závojík si jak racek pohrává...
Jarní oceánská noc. Voda temní,
večernice už leží v hvězdnatém loži.
I já byl mezi těmi,
co platili nadměrnou daň na vrub mládí.
Odpusť mi všechny tehdejší viny, vlož mi
na požářiště temene
dlaně, bílé haluze, které tak tišivě chladí,
směšnou štólou svých šatů mi požeňvej vznešeně -
hle, padám před tebou na kolena,
jsem připraven přistoupit k přijímání
blaha /před nímž se celý svět sklání/
z pozdviženého kalichu tvého klína.
Ellen, má Ellen,
ty stříbrné slunce v zenitu mé zlaté jeseně!

Nečekaný náraz v loďních salónech
podrazil, přirazil, zpřeházal páry,
ve víru valčíku
krouživě kreslící krajkový vzor,

a číšníkům na podnosech roztrávil křišťál
s chlazeným šampaňským - Titanic najel
na minu... ledovec mu ji přímo pod příď zchystal...
Nosníky žebroví jsou na kusy,
pancéřovou pobřišnici rve ledová tříšť,
parník zastavuje páru,
zmítá se v smrtelné konvulzi.

Vyhřezly žhavé smotky lodních střev,
mlaskají pumpy při marné námaze
odčerpat z podpelubí černou krev
oceánu, jenž vtrhl už do trhliny.
Nevěří, že se smráká ke zkáze,
váhají. Tak honem, honem! A hněte sebou!

Na vodu s plesknutím dopadly čluny,
posádka přísně střeží žebříky.
Mrtvolný chlad se plíží těsně k tělu.

"Uvolnit cestu, rychle stranou -
musí mít přednost ženy a děti!"

A lidé zvlčíli panikou zčistajasna strnou
dva kroky před ústím revolverů...

"Pospěš si Ellen, ať není pozdě... Tak dálej!"

"Nemohu..., bez tebe nepůjdu..., nechci..."

Omdlela. Zvedl ji. A spěšně se odtrhl od ní.

V tu chvíli zkamení hrůzou, když vidí,
jak bílá vidina navždy mu zepadá do tmy
na pérujících pažích svalnatých matrózů...

Odražte vesly tonoucí, přeslechněte, že ječí,
a plujte pryč, plujte lánovou černavou
přes soustředné kruhy, plujte dál, do bezpečí,
co nejdál od pekla, jaž se nám rozvírá přímo nad hlavou!
Musím si duši očistit plameny,
omýt vodou z biliónletých pásem.

S tvým jménem na rtech si nepřipadám ztracený,
snubní prstýnek od tebe je mým záchranným pásem.

Sbohem? Ne! Na shledanou, Ellen, buď klidné.
Před smrtí jsem stačil přistoupit k svátosti
ze zlatého kalichu tvého klína,
a jsem teď nesmrtelný, čistý jako ty...

Zhaslo světlo. Zazní žalm. A ticho, tma, nic...
Z titěna pohlceného oceánem tu zůstane
volání o pomoc rázem přervané
a praskot v přijímačích pozemských stanic...

1916 - 17

přeložil Jiří Mulač

FIALKY V TYGLÍKU

"Pokoušíme-li se převést básnické dílo do cizího jazyka, jednáme asi tak, jako kdybychom vhodili květ fialky do tyglíku, abychom odhalili základní princip rozhodující o její barvě a vůni. Rostlina má však vyrůstat ze semínka, jinak nevydá květ - v tom je kletba babylonského zmatení jazyků."

Potud slova Shelleyho. Avšak ten, kdo se rozhodl pro překládání veršů, právě bere na sebe úkol rozložit fialku v tyglíku na základní prvky a pak z nich opět vypěstovat novou rostlinu, nový květ, novou květinu. Tajemství onoho dojmu, který básník vyvolává svým dílem, nespočívá snad jenom v jeho myšlenkách, pocitech nebo básnických obrazech, ale především v jazyce - právě tak vzniká dílo básnické, nikoli hudební nebo sochařské. Básník pokládá za vhodné sdělit nám cosi, co má mimořádný význam /ba dokonce snad trvalou, "věčnou" platnost/ právě prostřednictvím slov. Není to zázrak o nic menší než to, že sochař vytesá v hrubém mramorovém balvanu postavu nymfy. Slova vtěsnaná do strohého metra verše se zrovna tak odlišují od běžné mluvy, od běžného "jazyka" /ať již hovorového, úředního, či vědeckého/, jako se sochy Feidiovy a Michelangelovy liší od rozeklaných útesů na Paru či od mramorových lomů v Carrare.

Verše přeložené prózou, byť sebelepší, jsou odsouzeny k zániku. "V polích se ještě sem tam vyskytne sníh, ale už utíkají jarní potůčky a jejich zrudnutí probouzí zemi ze spán-

ku." Tato slova nedodávají k Ťutčevovým veršům nic nápadně odlišného, nic cizorodého. Kdyby francouzský básník dokázal podobnými slovy přetlumočit do své mateřštiny celou báseň "Jarní vody", usoudili by mnozí, že se mu podařil věrný překlad, který nemá daleko k originálu. Ale což je možné z těchto prozaických vět získat správnou představu o jedinečných verších:

V polích se ještě bělá sních,
a vody nesou předjaří,
plaší sny břehů ospalých...*/

Málokterý z básníků je však s to odolat pokušení vhodit do svého tyglíku fialku z cizích luhů, v níž se mu zalíbilo. Puškin překládal Parnyho, Chéniera, Mickiewicze, Barryho Cornwalla; Lermontov - Byrons, Heina, Goetha; Ťutčev - rovněž Heina, Goetha, Schillera. Žukovskij se ve své literární činnosti zaměřil především na překládání. Fet se po celý život též zabýval překladem - překládal jednak své oblíbené básníky německé a také Háfize, kterého poznal díky německému překladu, jednak latinské klasiky Horatia, Vergilia, Ovidia, Tibulla a Catulla - aniž si od této činnosti sliboval nějaký úspěch, protože se nenašel téměř nikdo, kdo by jeho překlady hodnotil kladně. Všichni uvedení básníci byli schopni vlastní tvorby, vytváření původních básní, což bylo po zásluze oceňováno. A přece je to neodolatelně pudilo k vykonávání neplodné práce, k plnění nesplnitelného úkolu - k reprodukování cizojazyčných veršů v ruštině.

*/ přeložil Jiří Mulač, Větrná harfa str. 35, Praha, Odeon 1977.

Puškin, Ťutčev i Fet se jistě nezabývali překládáním proto, že by snad chtěli "udělat něco pro své kamarády" nebo prokázat shovívavost k lidem méně vzdělaným, kteří buď vůbec nestudovali němčinu, angličtinu či latinu, nebo se těmto jazykům naučili jen povrchně. Básníky přitahuje v překládání veršů cíl ryze umělecký: znovuvytvořit ve své řeči to, co je okouzlo v cizím jazyce, zmocňuje se jich touha "pocítit naráz cizí jako vlastní", touha zmocnit se tohoto cizího skvostu. Mistrné verše jsou jakousi výzvou básníka jiných národů, kteří pak chtějí svým překladem ukázat, že i jejich jazyk je schopen vyjádřit též tvůrčí záměr. Básník jako by vyzval své druhy z jiných zemí na souboj, který pak může v aréně světové literatury trvat po celá staletí, a vyjde-li překladatel ze zápasu s Dantem i zchromlý jako biblický Jakub, může si to pokládat za čest.

Ostatně nikdy - nebo se to stane jen ve zcela výjimečných případech - nepůsobí verše přeložené do cizího jazyka tak hlubokým dojmem jako verše původní. Vždyť kromě znalosti cizí řeči musí mít překladatel navíc obzvláštní smysl pro její taje a záhady, aby do důsledku pochopil to, co chce básník i jen naznačit /buď významem slova či jeho zněním/ - to je smysl, který je člověku patrně dán pouze v jeho mateřštině /langue maternelle/. My všichni "co si říkáme vzdělanci" /podle okřídleného rčení N. A. Dobroljubova/ umíme už od dětství německy, ale nedopustím se asi omylu, řeknu-li, že většině z nás vstoupila do povědomí Schillerova poezie nikoliv v originále, nýbrž díky překladu Žukovského. Podobně tomu bylo s klasickými jazyky - studovali jsme je sice sedm i více let, četli jsme si v hodinách řečtiny Odyssea a Ílias v originále, ale přece jen jsme

většinou poznali Homéra nejspíše z překladu Gnědičova nebo Žukovského.

Ať se tedy jakkoliv šíří vzdělání a spolu s ním i znalosti cizích řečí, přece budou překladatelé poezie pokračovat dále ve své práci. Dokud nebude zrušena "kletba babylonského zmatení jazyků", což se samozřejmě nikdy nestane, ani neuděle stát, a "dokavaž zde na prostranstvích světa ješiny básník bude žít"^{*/}, budou mít básníci ve svých poetických laboratořích tyglíky k rozložení fialky na její základní složky. A až z nich básníci buďoucnosti znovuvypěstují novou rostlinu, budou je – tak jako naše současníky – litovat, že se tak málo podobá onomu kvítku, který je okouzлил.

Převést básnické dílo do cizí řeči není více možné, ale zřít se tohoto sna je také nemožné.

Všechny tyto celkem známé myšlenky mi opět vytanuly v paměti, když jsem si četl Maeterlinckových Dvanáct písní v Čulkovově překladu do ruštiny.

Již dávno jsem si oblíbil fialky vypěstované péčí M. Maeterlincka a byl bych se upřímně těšil, kdyby se jejich vůně linula i z ročních luhů a hájů. V Čulkovově překladu jsem však kvítky si důvěrně známé nepoznal, i když tvar jejich okvětních lístků, jejich barva i vůně se zdánlivě nelišily od původních. A přece jsem Čulkovovy překlady četl jako nové, mně neznámé verše, přestože v nich byly přesně zachovány obrazy "Písní" i opraštěný, až střídmý jazyk, ba někdy i slova samotná. I zmocnila se mě neodolatelná touha po tom, abych i já vhodil tyto

^{*/} z překladu P. Kříšky, viz A. S. Puškin, Lyrika, Praha 1936, Melantrich, str. 238.

fialky tolik mi drahé do onoho příslovečného tyglíku, před nímž nás varoval Shelley.

Nejprve jsem si však musel sám pro sebe ozřejmit, v čem vlastně jsou nedostatky Čulkovových překladů, který skrytý neduh u nich vede ke ztrátě osobitého kouzla Maeterlinckových veršů.

Vnější podoba lyrické básně, její forma, je vytvářena řadou složek. Jsou to styl jazyka, básnické obrazy, metrum a rým, rytmický půdorys básně, hra slabik a hlásek. Jejich souhrnem je pak slaběji či výrazněji vyjádřeno umělecké cítení a myšlení básníkovy. Uvedím pouze složky základní a držím se vžitých termínů, i když výklad každého z nich by si zasloužil samostatné studie. Reprodukovat při překladu básně všechny tyto složky v úplnosti a přesně je zcela nemožné. Překladatel se obvykle snaží zachovat jednu, někdy dvě z nich /většinou to bývají básnické obrazy a metrum/, kdežto ostatní nedodrží /styl, rytmický půdorys, rým, zvuková stránka/. V některých básních však nejsou prvořadě básnické obrazy - jednou to může být zvuková podoba slov /např. E. A. Poe: The Balls/, jindy zase rým /třeba u básnických hříček/. Volba klíčového prvku rozhoduje pak o překladatelské metodě.

Žukovskij dbal ve všech svých překladech nejvíce na to, aby zachoval syžet a básnické obrazy - to byla jeho překladatelská metoda. Často změnil i metrum verše, vůbec se nezamýšlel nad rytmickým půdorysem básně, i funkce hlásek si věnoval jen málokdy, ponejvíce při zvukomalbě. Naproti tomu Fet věnoval úzkostlivou péči rytmickému půdorysu básně - jeho verše se po této stránce skoro vždy naprosto kryjí s originálem: cézura odpovídá cézuře, přesah - přesahu a pod. Fet dokonce

dosahoval této shody leckdy na úkor srozumitelnosti verše a některé hexametry v jeho překladech z Ovidia a Vergilia lze pochopit pouze po nahlédnutí do původního textu v latině. Konečně Balmont se zaměřuje téměř výhradně na zachování metra originálu a třeba vůbec ignoruje autorský styl: jak Shelleyho tak E. A. Poea i Baudelaira překládá stejným jazykem - a to svým vlastním, balmontovským.

Při překladu Maeterlinckových Písní dbal G. Čulkov především na to, aby neporušil jejich básnické obrazy a styl. Jeho překlady jsou psány stejně oproštěným stylem jako původní Písně samy. Počálo se mu zachovat Maeterlinckovu náznakovitost a nalézt symboly, jež jsou podobně jako v originále sice abstrahované, nikoli však vypreparované. Atmosféru této osobité poezie, její prostředí - dílem středověké, dílem fantastické - evokuje G. Čulkov citlivě a věrně. Jeho překlady nás tedy uvádějí do téhož světa jako původní Písně. Trvám však na tom, že ruské verše vyznívají zcela jinak než původní francouzské. Nečteme Maeterlincka v ruské podobě, nýbrž G. Čulkova.

Domnívám se, že G. Čulkov nezvolil pro svůj překlad správnou metodu. Specifický ráz Maeterlinckových Písní, jejich duch není založen na básnických obrazech, nýbrž na jejich výstavbě a rytmickém půdorysu. Maeterlinck zde odhodil postupy běžné v poezii jeho doby, téměř ignoruje metrum a jen příležitostně používá rýmu^{1/} - své Písně buduje na rytmickém střídání bás-

^{1/} Toto tvrzení je nepřesné, jak vyplývá z ukázek v originále - pozn. překl.

nických obrazů a určitých slov. Rytmus jeho veršů není založen na počtu slabik, nýbrž na rovnováze obrazů a paralelismu slov, rým není dán hláskovou podobou dvou slov, nýbrž především jejich logickým vztahem. Tento dokonale promyšlený tvůrčí postup se stal básníkovi skeletem pro všech dvanáct Písní, jakýmsi jejich rámem. Jakmile jej G. Čulkov rozbil a převyprávěl Maeterlinckovy Písně svými slovy, tím okemžikem přestaly být "písněmi" a jsou z nich jenom "básně".

Uvedenou skutečnost lze nejlépe doložit názorným příkladem /viz přílohu/.

Čulkovův překlad písně "Elle avait trois couronnes d'or"^{1/} obsahuje některé nevhodné výrazy: ona imela /místo: u neje bylo/, vljublennym /nejde o jakési neznámé "milence", nýbrž o ty, kteří byli zamilováni do dívky, o níž se v písni mluví, tedy o "její milence" - ses amants/. Stylistickým kazem jsou přidána slůvka "i vot", "togda"; jsou tu nekvalitní gramatické rýmy se slovesnými tvary: podarila - chodila, zakovali - vypuskali. Tyto nedostatky, téměř nevyhnutelné v každém básnickém překladu, však nejsou příčinou toho, že verše Čulkovovy se tak málo podobají původním Maeterlinckovým. Podstatnější je to, že ruský překlad nemá výstavbu původní písně.^{2/}

^{1/} Český básnický překlad této písně se nepodařilo nalézt. V příloze je prozatímní české znění /"podstročnik"/. Z dvanácti písní bylo přeloženo devět Emanuelem z Lešehradu /Souhvězdí, str. 117 - 127, Praha 1931, Kvasnička a Hampel/ a čtyři Petrem Koptou /Osm básníků z Belgie, Světová četba sv. 164, Praha 1958, SNKLHU str. 133 - 137/.

^{2/} sr. v českém překladu Lešehradově: "já dveře slyšela", "já lampu slyšela", "já duši slyšela". In sb. Souhvězdí, Praha 1931, str. 125.

Maeterlinckova píseň obsahuje tři tercíny, které mají shodnou výstavbu. Každý ze tří veršů první tercíny se ve stejném pořadí opakuje ve dvou dalších slokách – dojde jenom ke změně posledního slova, případně posledních slov. První verš první tercíny zní "Elle en donne une à ses parents", ve druhé tercíně se jenom změní poslední slovo: "Elle en donne une à ses amants" a podobně je tomu i ve třetí tercíně: "Elle en donne une à ses enfants". Tři poslední slova veršů se rýmují pokud jde o znění, ale co je důležitější – pokud jde o význam. Naproti tomu Čulkov má tři verše, které se od sebe liší: Odnu ona rodiateljam dala; Odnu ona vljublennym podarila; Odn byla podarkom dlja detej. Druhý verš každé tercíny se u autora liší pouze posledními slovy: "réseaux d'or", "rets d'argent", "noeuds de fer", vytvářejícími rovněž svérázný významový rým, který nesouvisí s nadbytečným, náhodným souzvukem koncových slov – "amants – argent", "fer – l'hiver". Obdobný jev pozorujeme ve třetím verši každé tercíny. G. Čulkov nejenže nedodrhuje významové rýmy Maeterlinckovy, nýbrž ruší i paralelismus v řazení slov. Proto také působí Čulkovův překlad jako celek přes jistou "blížkost" a "věrnost" dojmem volného převyprávění.

Totéž lze říci o překladu písně "Ils ont tué trois petites filles", která má obdobnou výstavbu.

V písni "Quand l'amant sortit" má Maeterlinck paralelní vložené verše /v každé sloce druhý verš/: "J'entendis la porte", "J'entendis la lampe", "J'entendis son âme". Čulkov porušil jak slovosled, tak identitu zvoleného slovesa: Ja slyšal dveri skrip; Ja videl lampy svet; Jeje dychanóje ja uznał.

V písni "Les trois soeurs aveugles" má Maeterlinck opět

vždy paralelní úvodní verš v každé ze tří posledních slok /navíc se ještě jednou opakuje jako verš třetí/: "Ah! dit la première", "Ah! dit la seconde", "Non! dit la plus sainte". U G. Čulkova se tyto významové rýmy ztratily: Ach, skazala odna; Ach, skazala vtoraja togda; Net, skazala svjataja v otvet.^{1/}

V písni "On est venu dire" má Maeterlinck opět vždy paralelní úvodní verš u každé ze tří posledních slok, opakující se opět ještě jednou jako verš třetí: "A la première porte", "A la seconde porte", "A la troisième porte". Čulkov tento paralelismus opět ruší: U pervych ja teperó dverej; Peredo mnoj vtoraja dveró; U tretójich ja stoju dverej.^{2/}

Obdobné doklady lze uvést ze všech dvanácti Písní. Porovnáme-li každý verš jednotlivě, je nutno ve většině případů uznat, že překlad je dobrý. Jeho odchylky od originálu jsou průkazně zcela nepatrné. Ale jsou to právě ony, co postupně, poznenáhlu vedou k posunu celkového vyznění Písní. G. Čulkov ignoroval právě to, co dodává Maeterlinckově poezii její osobitosti. Dopustil se podobné chyby jako někteří portrétisté, kteří sice dovedou přesně zachytit rysy portrétovaného, neumějí však vystihnout výraz jeho tváře.

Žukovskij úvodem k svému překladu Odyssey říká, že je mnohem důležitější zachovat celkový tok řeči Homérovy, než nermomocí usilovat o zachování faktury jednotlivých veršů.

^{1/} Sr. v českém překladu Lešehradově: "Ach! praví prvá tam", "Ach! praví druhá zas", "Dí nejzbožnější: ne". Tamtéž, str. 122.

^{2/} sr. český překlad Lešehradův: "Ze dveřmi prvními", "Ze dveřmi druhými", "Ze dveřmi třetími". Tamtéž, str. 123.

Podobně je i v Maeterlinckových Písních důležitější jejich výstavba než jejich obrazy. Překladatel Písní nejen může, ale dokonce má dodržet výstavbu originálu, i když je to někdy na úkor básnických obrazů. Za "volný" překlad nebudeme v případě Písní považovat ten, který se odchyluje svými básnickými obrazy od originálu /samozřejmě za předpokladu, že autorův umělecký záměr, "idea" písně, jakož i její celkové ladění jsou zachovány/, nýbrž takový, který nerespektuje zvláštnosti její výstavby. Nepromyšlená věrnost překladu se často zvrhne v deformaci.

"V umění děláme každý jen to, na co stačíme, ne to, co bychom si přáli." A tak i v mém překladu sedmi Maeterlinckových písní, které zde^{1/} předkládám čtenáři, se mi patrně nepodařilo do důsledku uplatnit právě postulované postupy. Jsem však hluboce přesvědčen o tom, že pouze tato cesta - tj. snaha o zachování výstavby písní, nikoliv jejich "vnější" podoby - nás přiblíží k věrné reprodukci Maeterlinckovy poezie v ruštině.

Mimochodem poznamenávám, že některé z mých překladů byly uveřejněny již dříve /v Knize meditací - Kniga rezdumij, v přílohách k časopisu Zvezda a v jedněch moskevských novinách, tj. v publikacích, kde by je nikdo nehledal, nebo v těch, které zůstaly bez povšimnutí/.

1905 /otištěno v časopise Vesny č. 7/. Přeloženo z vydání Valerij Brjusov: Izbrannyje sočinenija, I - II, Moskva, GICHL, 1955, II. díl, str. 186 - 192.

1/ My uvádíme jen jednu ukázkou.

Maurice Maeterlinck: Chanson

Elle avait trois couronnes d'or,
A qui les donna-t-elle?

Elle en donne une à ses parents:
Ont acheté trois réseaux d'or
Et l'ont gardée jusqu'au printemps.

Elle en donne une à ses amants:
Ont acheté trois rets d'argent
Et l'ont gardée jusqu'à l'automne.

Elle en donne une à ses enfants.
Ont acheté trois noeuds de fer
Et l'ont enchainée tout l'hiver.

Pracovní překlad do češtiny:

Měla tři koruny ze zlata,
Komu je všechny dala?

Jednu dala rodičům:
Koupili tři pouta ze zlata
A v poutech chovali ji, než jaro nastalo.

Druhou dala milencům:

Koupili tři sítě ze stříbra

A v sítích chovali ji, než jeseň nastala.

Třetí dala dětem svým:

Koupily tři řetězy z železa

A v řetězech spoutána už celou zimu zůstala.

Převod G. Čulkova:

Dvanácté pesen, 1905

Ona imela tri korony zolotyje.

Komu ona ich oddala?

Odnu roditeljam dala:

I vot kupili seti zolotyje,

I do vesny v setjach ona byla.

Odnu ona vljublennym podarila:

Iz serebra teneta dali jej,

I v nich ona do oseni chodila.

Odna byla podarkom dlja detej:

Togda jeje v železo zakovali,

I zimu dolguju jeje ne vypuskali.

Iz: V. Brjusov, Izbrannyje sočinenija, II, str. 190.

str. 190

Perevod V. Brjusova:

Byli u nej zolotyje korony,
Komu ich, vse tri, podarila ona?

Ona podarila pervuju materi:
Zolotyje teneta kupila ona
I jeje deržala v okovach vse leto.

Ona podarila vtoruju vozljublennym:
Serebrjanoj vjazi kupili oni
I jeje deržali v okovach vsju osen6.

Ona podarila poslednjuju dočeri:
Železnyje cepi kupila ona
I jeje deržala v okovach vsju zimu.

/str. 602/

přeložila Irena Camutaliová

ROMANTICKÝ CAR

Řeč se točila kolem Pavla I. -
našeho romantického cara.

Puškin

Kdosi měl jednu námitku proti nějakému Pavlovu rozhodnutí a dovolával se přitom zákona. "Tady je váš zákon," zahřimal panovník a uhořel se pěstí do prsou.

"Hraběti Paninovi říct /.../, že je konec konců pouhým nástrojem."

Sevastopol bylo nařízeno přejmenovat na Achtijar, Feodosii na Kafu.

29. října 1800 bylo "z nejvyššího příkazu" zahájeno soudní řízení s úředníkem finančního oddělení v úřadě petrohradského generálního gubernátora Alexejevem, který "vystavil cestovní příkaz do Jekatěrinoslavi, přestože nařízením Jeho císařského Veličenstva byla přejmenována na Novorossijsk".

"Moji ministři... Ti páni by mě byli nejraději vedli za nos; měli ale smůlu, protože žádný nemám."

Důstojník Preobraženského pluku Alexandr Šepel'jov byl 14. srpna 1797 "přeložen k Jeleckému mušketýrskému pluku pro neznalost služebních povinností, lenošení a zahálku, kterým přivykl za Počomkina a Zubova, kdy se namísto služby jenom natřásal v předpokojí a na tanečním parketě".

Některé z těchto případů a z desítek dalších jsou dobře známé a mnohokrát se uváděly jako příznačné projevy Pavlovy epochy.

V roce 1901, ke stoletému výročí carova zavraždění, sestavili A. Geno a Tomič celou třísetstránkovou knihu Pavel I. Soubor anekdot, výroků, charakteristik, carských výnosů aj., kde shromáždili všechny historiky, dříve roztroušené po memoárech a časopisech.

Už na tomto místě raději upozorníme, že z anekdot o Pavlovi budeme čerpat jen velmi obezřetně a všude, kde je to možné, ověřovat jejich pravost. Pavel měl totiž u "vzdělaného publika" takovou sociální reputaci, že se mu kromě reálných historek ochotně připisovaly také desítky příběhů smyšlených nebo pochybných.* Uveďme alespoň několik příkladů.

"Pluku, na Sibiř - pochodem v chod!" V tomto proslulém vyprávění o vojenské jednotce, která až do zprávy o císařově smrti pochodovala do vyhnanství, se zřejmě prolínají dvě různé skutečnosti. Především nemilost, do níž z řady důvodů upadl pluk jízdni gardy. "Ducha našeho pluku se různí přítelíčkové všemožně snažili vykreslit panovníkovi jako nebezpečnou úchytku, jako ducha revolty, který působí zhoubně na ostatní pluky." Nejpřísnějším represivním aktem bylo zatčení velitele a šesti plukovníků za "jejich bezhlavé chování při manévrech". V té době byl pluk "poslán do internace v Carském

*/ Každý historický fakt pochopený potomky jako anekdota, fraška ostatně bledne a ztrácí "jiskru" i při nejpřesnějším přetlumočení, neboť vyprávěči je jasná nehoráznost, směšnost situace; ba co víc, vyprávění bývá určeno zasvěceným posluchačům, ale my si jen obtížně dovedeme představit situace, kdy tatáž anekdota byla smrtelně vážnou událostí, včlenit ji do takového "systému koordinát", kdy na ní nebylo vůbec nic směšného.

Sele". Jak tvrdí D. N. Longinov, "při vyhlašování těchto represálií pronesl /Pavel/ v proudu zuřivých výhružek také slovo Sibiř. Ještě téhož dne pluk opustil Petrohrad, ale nikdo nevěděl, co se děje, ani kam jdou, dokud nedorazili do Carského Sela."

Slovo "Sibiř" tedy padlo, ale rozkaz byl dán jen do Carského Sela; v paměti očitých svědků asi utkvěla ta urážlivá hrozba a vyhrotila později vylíčení celé události. S tímto vyprávěním se pravděpodobně prolno ještě jedno další: o kozácích, kteří byli posláni dobýt Indii a jejichž výprava byla hned po Pavlově smrti odvolána. A tak z jedné pozdější práce do druhé přechází "Pluku, na Sibiř..." Jenže žádný takový pluk neexistoval.

Anebo další proslulá historka: na listinu se třemi protichůdnými názory na tutéž otázku připsal prý Pavel nesmyslné rozhodnutí "Staniž se", a schválil tak vlastně všechny tři názory současně. Počátkem 20. století se touto otázkou zabýval M. V. Kločkov a příslušný dokument našel. Stále tam opravdu tři rozdílná mínění: jedno nižší instance, druhé - instance střední a konečně třetí, nejvyšší - názor Senátu. Pavlovo rozhodnutí přirozeně znamenalo souhlas s tím posledním.

Sociální reputace

Proč měl Pavel tak špatnou sociální reputaci a kdo ji vytvářel a udržoval, o tom pojednáme podrobněji v dalších kapitolách. I bez toho přehnaného "Na Sibiř - pochodem v chod!" je despotická svévole v epizodě s jízdním gardovým plukem na-

prosto zjevná. Jako v mnoha dalších anekdotách, jejichž historická pravost je nepochybná.

Když dostal car hlášení o zlořádech ve Vjatce, sesadil 12. dubna 1800 všechny úředníky ve Vjatské gubernii. Později se trochu obměkčil a omilostnil poměrně nevinný důchodkový úřad a pár jednotlivců, kteří do úřadu sotva nastoupili.

Švédský vyslanec v Rusku Stedingk ve svých memoárech vypráví, jak při jedné slavnosti "císař něco pošeptal do ucha Naryškinovi. Když se pak vrchního maršálka dvora ptalí, co panovník říkal, odpověděl: 'Ráčil mi říct: Hlupáku!'" Druhého dne se Pavel pokoušel vyslanci vysvětlit, že se na Naryškina rozzlobil kvůli špatně připravené slavnosti. Stedingk se však vyslovil o slavnosti pochvalně a mezi jiným pravil, že Naryškin je přece velice významná osoba /un très-grand seigneur/. Při těchto neobezřetně utroučených slovech protáhl císař obličej a pak zvýšeným hlasem pronesl pamětihodnou větu: "Pane vyslanče, raďte vzít na vědomí, že v Rusku není žádná významná osoba kromě té, s níž právě mluvím, a dokud s ní mluvím."

Car nejednou vysvětluje svému okolí, jaké jsou jeho cíle, jeho subjektivní program. Někdy to formuluje asi takhle: "Blaho všech i každého zvlášť!" Častěji však: "Každý člověk má význam, pokud s ním mluvím já, a jen po tu dobu, co s ním mluvím."

Vladař, prahnoucí po maximální, absolutní moci a považující právě takovou moc za největší blaho pro poddané, je v dějinách situace natolik běžná, že nevyžaduje zvláštních

komentářů /viz sterověký Egypt, Asýrie, Řím, Perseie, Čína, francouzský absolutismus, jihoameričtí diktátoři.../.

Tak vypjatou touhu po samovládě jako u Pavla nebo u Napoleona si však těžko dovedeme představit u britského předsedy vlády, zodpovědného parlamentu, anebo u římského konzula v prvních stoletích republiky: v těchto případech by taková snaha byla obsurdní nehorázností, šílenstvím... V Rusku 18. století ovšem nebyl tento "nenormální" jev ničím nahodilým. Rozhodně byl mnohem přirozenější a v "řádu věcí" tkvěl pevněji, než to připadalo některým pozdějším historikům a publicistům.

Především je důležité připomenout si "paradox vládního systému Petra I.", tu výbušnou jednotu despotismu a osvěty: uprostřed různých programů a pokusů najít z tohoto rozporu východisko, uprostřed revolučních bouří z konce století mohlo snadno dojít a již za Kateřiny také došlo k tažení proti osvětě ve jménu posílení despotické samovlády.

K utužení absolutistické moci mohly být do jisté míry využity naděje, které do cara vkládal lid, i skutečnost, že většina rolnictva novou šlechtickou vzdělanost nepřijala.

I mezi nejvzdělanější a nejnezávislejší elitou navíc převládal tenkrát názor, že absolutismus je na Rusko "jako šitý". S myšlenkou, že dějiny tvoří do značné míry panovníci, rozhodně nepřišel až Pavel.

Shromáždíme-li výroky ruských myslitelů a politiků o závažnosti dvojího historického pohybu - od poměrů k panovníkovi a od panovníka k poměrům, zjišťujeme, že většina stavěla na první místo ten druhý.

Každý rozumný vládce přirozeně chápe, že je omezen objektivními možnostmi, například početností armády a obyvatelstva, nebo zeměpisnou polohou /"Prorazit okno do Evropy nám odtud osud umožní"/. Jenomže vladař si nakonec jaksi dokáže podříditi i "přírodu, osud", a tak vzniká "hrdé dílo Petra".

V té době tedy ještě bojovaly ideje osvíceného a neosvíceného absolutismu "jako rovný s rovným", přičemž absolutismus neosvícený měl v zemi dávné a silné tradice. Nejvyšším kritériem, autoritou zůstával i nadále systém Petra Velikého, vykládán mohl být ovšem různě. Připomeněte si jen soupeřící nápisy na pomnicích velkého reformátora v Petrohradě: "Petru I. - Kateřina II., 1782" a "Pradědovi - pravnuk, 1800". Matka i syn mají odlišné názory, ale Petra se dovolávají oba dva...

Dnešním badatelům neuniklo, že "Pavel se vědomě orientoval na sepětí svého jména se jménem Petrovým - pro křesťana běžné spojení dvou svatých - Petra a Pavla. Kateřina se snažila zdůraznit kontinuitu panovnické posloupnosti - 'prvnímu - druhá', kdežto Pavel stavěl na pokrevním příbuzenství - 'pradědovi - pravnuk'" /Lotman, Uspenskij, Tipologija, 279/.

Na soupeřství obou pomníků poukazoval v 19. století i Gercen. "To je rodinná záležitost, ale co s tím má společného Rusko?"

Připočtete k tomu všemu ještě vědomou nebo podvědomou víru v božský původ nejvyšší moci. Cynická Kateřina byla k náboženství dost lhostejná, ale měla vždy na paměti, že věřit se má, a vyžadovala to od druhých. Exaltovaný Pavel

byl mnohem více nakloněn ne snad pravoslavným ctnostem, ale jakési "mystice moci", v níž se už mimořádná síla ruského absolutismu nejevila pouhým "hybatelem" ruských dějin, nýbrž nástrojem vyšší prozřetelnosti.

Subjektivním, tisíckrát proklamovaným Pavlovým politickým cílem, který si před korunovací vytýčil a po ní začal uskutečňovat, byla maximální centralizace, krajní utužení carské moci jako jediné cesty k "blahu všech i každého zvlášť". Tento program vládce státu, zformovaný v okamžiku vážné krize ruského osvícenství i osvíceného absolutismu, je vlastně novým pokusem rozetnout Petrův "dvojitý uzel" /tj. spojení daného osvícenství s daným otroctvím a despotismem/.

Nová centralizace se zavádí od prvních hodin nové vlády.

Nápadně vzrůstá úloha armády. Do všech gubernií jsou vyslány speciální "revize" s mimořádnými pravomocemi. Nový styl státní správy byl zakotven v řadě zákonů, carských výnosů a nařízení.

Sbírka zákonů Ruské říše nám umožňuje učinit si představu o celkovém počtu zákonů a výnosů, které Pavel vydal. Počínaje prvními zákony, zveřejněnými 6. a 7. listopadu 1796, a šesti posledními z 11. března 1801 konče, bylo vydáno: koncem r. 1796 - 177 legislativních aktů, v roce 1797 - 595; v r. 1798 - 509; v roce 1799 - 330; v r. 1800 - 469; a konečně počátkem roku 1801 - 69 /tj. celkem 2179 zákonodárných aktů, v průměru asi 42 měsíčně/.

Mimořádně intenzivní zákonodárství, nepřetržité změny, reorganizace, zavádění nových pořádků a drobné reformy patří

k důležitým rysům stylu Pavlovy vlády.

Pro srovnání uveďme, že ve Sbírce zákonů nalézáme za celé období samostatné vlády Petra I. /od září 1689 do ledna 1725/ 3296 dokumentů, což představuje v průměru méně než 8 měsíčně. Od smrti Petra I. do nastolení Kateřiny II. - 6939 dokumentů, průměrně 21 měsíčně.

Za čtyřicet a půl roku vlády Kateřiny II. - 5948, průměrně 12 zákonodárných aktů měsíčně.

Zákonodárství čtyřletí Pavlovy vlády bylo tedy 3,5 krát intenzivnější než za vlády jeho předchůdkyně a výrazně předstihuje kterékoliv dřívější období ruských dějin.

Na závěr svého statistického exkursu dodejme, že čtyřicet a půl roku vlády Alexandrovy je ve sbírce zákonů zastoupeno rovněž velice úctyhočně - 10 822 zákonodárnými akty, což činí asi 37 měsíčně.

Přihlédněme nakonec i k tomu, že za Pavla značně vzrostl počet nejrůznějších vyhlášek, nařízení a tištěných oznámení, které se blíží zákonodárným aktům. Německý časopis Allgemeine Literaturzeitung přináší velice zajímavé /i když samozřejmě nikoli nestranné/ hodnocení materiálů, které byly otiskovány na stránkách Petrohradského věstníku v roce 1799: "Dobrou třetinu místa zaujímají zprávy o různých pokutách, trestech, vyznamenáních apod. /.../. Ročně přichází Pavlovi poštou 3229 dopisů s nejrůznějšími žádostmi, na které odpověděl 854 výnosy a 1793 ústními příkazy."

A ještě jedna typická podrobnost: za sto let od počátku vlády Petra I. bylo do knížecího a hraběcího stavu povýšeno devatenáct šlechtických rodin; Pavel zanechal po sobě za čtyři roky vlády nových pět knížecích a 22 hraběcích rodin.

Počet zákonů přirozeně ještě nevypovídá o obsahu a zaměření politiky. Část Pavlových výnosů nepochybně objektivně přispívala k zavedení pořádku a evropeizaci ruské státní vlády.

"Císař Pavel," hlásí v roce 1801 pruský agent, který je dalek úmyslu cara idealizovat, "zavedl určitou disciplínu, pravidelnou organizaci a vojenský výcvik ruské armády, který Kateřina II. podceňovala."

Diplomatovi přizvukuje světa znalý bystrý memoárista: "Ve zbrojnicích asi ještě stojí mamutí děla Kateřininých časů na ohavných rudých lafetách. Hned na začátku Pavlovy vlády dostala děla i lafety novou podobu, lehčí a ovladatelnější /.../, což bylo prvním krokem k reorganizaci a zdokonalení našeho dělostřelectva, ve srovnání s nímž jsou děla z doby obléhání Očakova a dobytí Krymu cosi nepředstavitelně ubohého a nemohoucího" /Greč/.

Jedním z rozumných opatření nové vlády bylo například předvolání všech, kdo sloužili ve vojsku "na dálku"; šlo o drtivý úder proti mnohaleté praxi přihlašovat syny šlechticů do pluků již při narození /takže než dosáhli plnoletosti, měli už "slušné hodnosti"/; na základě tohoto Pavlova výnosu bylo pouze z gardových jezdeckých pluků vyškrtáno 1541 fiktivních důstojníků.

Se zajímavým názorem na vojenské reformy Pavlovy vlády přichází také významný a dobře informovaný úředník Lubjanovskij, který sloužil čtyřem carům. "O těch pořádcích ve vojsku mi později jeden starý a moudrý generál řekl, že sama myšlenka obnovit síly armády nezůstala pro Rusko bez užitku: změnila se v neustálou bdělou pozornost a přísnou náročnost,

a tek zavčas připravila vojsko k velké válce na obranu vlasti. Pak ale obrátil minci rubem nahoru a říkal, že taďy jsou ale také kořeny důrazu na vnější formu a okázalost, které nahrazují myšlení na první pohled viditelným mechanickým drilem."

Proto poukazovali mnozí současníci i historici na to, že už sama nepřetržitost a rozpornost zákonodárné činnosti stupňovaly atmosféru svévole a nezákonnosti. Carova vůle předbíhala platné zákony a v nových aktech pak často až dodatečně uzákoňovala už vykonané despotické činy.

Právě to měl na mysli D. N. Bludov, když Mikuláš I. vysvětloval rozdíl mezi samovládou a despotismem. "Samovládce může libovolně měnit zákony, avšak dokud je nezmění nebo nezruší, musí je sám dodržovat" /Valujev/.

"Člověk nevychází z údivu," poznamenává k tomu memoárista, "nad obrovským počtem výnosů, zákonů a nařízeních ze Pavlovy krátké vlády; šlo však o to nenechat kámen na kameni z ničeho, co zavedla Kateřina, o křečovitě projevující se šílené zlovůli - z toho ta příšerná dřina bez chvíle oddechu! Hrabě Bludov mi vyprávěl, co slyšel od očitého svědka - když prý kníže Bezborodko za jediné ráno dostal tři protichůdná rozhodnutí v jedné a téže věci, měl si povzděchnout: 'Nešťastné Rusko! Ale co, Rusko to klidně vydrží ještě šedesát let!'"*

*/ Tento záznam o Pavlu I. a řada dalších, podepsaných iniciálami D. L., jež se zachovaly v Schilderově archívu, byla Schilderovi předána prostřednictvím známého státníka a historika A. B. Lobanova-Rostovského. Osobnost memoáristy prozrazují autobiografické zmínky: "Moje matka je Rostopčinova neteř z druhého kolena. /.../ Můj dědeček z matčiny strany byl Alexandr Štěpanovič Krjakov." To umožnilo zjistit, že za iniciálami D. L. se skrývá Dmitrij Nikolajevič Longinov, který se v mládí pohyboval u dvora i v carské rodině, později byl jmenován ředitelem odboru zahraničních věcí /1875/, senátorem /1876/, bratr ještě proslulejšího spisovatele a politika Michala Longinova /oba byli syny osobního tajemníka císařovny Alžběty Alexejevny/. K záznamům D. N. Longinova, obsahujícím dů-

Přes všechnu rozpornost vládl však v zákonodárství z let 1796-1801 jednotný duch - společenskou osou stovek nových výnosů byla centralizace, soustředění moci v ruku jediného člověka. Řada opatření směřovala k nahrazení principu kolegií /tam, kde byl ještě zachován/ principem moci jedince; "osoby se nadřazovaly institucím" /Kločkov/.

Vznikal nezměnitelný žebříček subordínace: císař - generální prokurátor - ministr /nebo přednosta odpovídajícího úřadu/*/ - gubernátor. Vláda v centru i mimo ně mívá obvykle "shodnou" strukturu - proto se posílení centralizace v sídelním městě projevuje i v provinciích; stejně jako dohled nad nejvyššími vládními orgány má generální prokurátor, na gubernátora dohlíží zase prokurátor gubernský. Nařízení z 26. prosince 1798 mu ukládalo "za služební povinnost podávat hlášení o nejvyšších úřednících v gubernii"; nařízení z 11. března 1798 - dozírat na cizince a pečlivě "prověřovat podle cestovních dokladů, zda se neuchýlili od předepsané trasy"; později bylo gubernským prokurátorům přikázáno "věnovat mimořádnou pozornost korespondenci a tiskovinám zasílaným z cizích zemí", a všechno hlásit nikoliv gubernátorovi, nýbrž generálnímu prokurátorovi. V roce 1802 byly mimořádné pravomoci gubernských prokurátorů zrušeny.

Utlužení moci můžeme sledovat i na nižších stupních státní správy. "Na našem dvoře," vzpomíná Greč, "si pronajal byt okrskový policejní komisař XIV. třídy /tak se ten-

ležitá vyprávění a historky z úst zasvěcených osobností /mj. také F. V. Rostopčina/, se budeme ještě nejednou vrátet.

*/ Systém ministerstev, který přijal od r. 1802 Alexandr I., byl fakticky zaveden už za Pavla I.

krát říkávalo pomocníkům policejních správců městských čtvrtí/ Strachov, syn bývalého vrátného v jakémsi úřadě. Byl to tyran a postrach celého domu; všichni se mu podřizovali ve strachu a bázni; prchali před ním jako by to byl sám Pavel. Udání takového darebáka, i to nejnespravedlivější a nejnehoráznější, mohlo mít tragické důsledky. Svoje si zažili ostatně i sami policajti."

Rozhodně ne pro legraci, ale aby měl pod dohledem i nejmenší společenskou buňku - dům, rodinu - , přikázal také Pavel I. majoru K. F. Tollovi /budoucímu slavnému generálovi/ "zhotovit maketu Petrohradu tak, aby na ní byly naprosto přesně vyvedeny nejen všechny ulice a náměstí, ale také fasády všech domů včetně jejich zadních traktů".

V celkovém systému reglementace a přísného pořádku zaujal důležité místo nový systém následnictví: 5. dubna 1797 zrušil Pavel I. zákon vydaný Petrem I., který ve skutečnosti nehrával boji různých skupin o trůn; nadále se zavádělo následnictví podle práva prvorozenectví v mužské linii /zachovávalo se až do roku 1917/ - ženy přicházely v úvahu teprve po vymřetí všech mužských představitelů dynastie.

Tak přešel Pavel I. od reglementace běžné skutečnosti k pokusu "vládnout budoucností".

Pro desítky anekdot a absurdit, které nám sice proto nebudou připadat o nic méně směšné, lze najít vysvětlení ve zvláštní logice Pavlova systému. Jeho osobní snaha "proniknout do všeho" odpovídá sociální roli, do níž se stylizoval. Kateřina II. se například nevměšovala do záležitostí, jež jí byly cizí, alespoň do jisté míry přenechala starost o armádu a námořnictvo svým favoritům anebo iniciativním vojevůdčům, kteří se v tom vyznali. Pavel se naopak snažil maximálně rozšířit svou bezprostřední moc.

Podle svědectví zahraničního pozorovatele neměla císařovna Marie Fjodorovna "právo pozvat k sobě bez panovníkova svolení své syny ani snachy. Alexandr žil se ženou v ústraní, obklopen výhradně lidmi oddanými císaři. Aby na něho nepadl sebemenší stín podezření, nikoho nezval a s cizími ministry a velmoži mluvil pouze v otcově přítomnosti" /Georgel/.

11. března 1800 obdržel rižský gubernátor generálporučík Rebinder nečekaně překvapivý carský přípis: v seznamu osob, které projížděly Rigou, padlo mu zničehož nic do očí jméno "praporčíka ve výslužbě Rerena", a tak se ihned dotázal: "Pochybují, že by byl opravdu ve výslužbě, a pokud byl propuštěn z armády /snad pro nějaký přestupek/, nařizují jej neprodleně zatknout, uvěznit v rižské citadele a podat mi o tom hlášení."^{*/}

V případě směšných zákazů slov "klub", "rada", "zástupci" nešlo pouze o boj s jakobínskou terminologií, o "zákaz revoluce"; projevuje se tu i víra v sílu samého jakobínského termínu, a tedy i v moc carského veta^{**/}, v panovníkův monopol na pravdu.

Nemělo by jistě smysl hledat nějakou zákonitost v každém rozmaru, v každém detailu císařova chování, nesmíme však zároveň ani zapomínat na to, že nová centralizace moci

^{*/} Tento spis nemá žádné pokračování. "Propuštěnec" Reren byl nejspíše přece jen ve výslužbě, měl tedy právo si tu a tam někam vyjet.

^{**/} Když Kateřina II. nabádala šlechtu, aby nevyvolávala sváry pro domnělé urážky, snažila se naopak zdůraznit "nicotu slov" /Manifest o soubojích z 21. dubna 1787/.

přispěla k tomu, aby se carovy osobní vlastnosti stávaly ještě mocnějším "společenským faktorem" než dříve. Pavel si toho byl vědom a záměrně o to usiloval.

Radikální posílení absolutistického principu vyžadovalo příslušné ideologické odůvodnění. Trůn samozřejmě i nadále posvěcovala pravoslavná církev, avšak za Pavla mnohem méně, než tomu bude za čtyřicet, padesát let, za vlády Mikuláše I. /v době, kdy byla vyhlášena známá trojjediná formule "samoděržaví, pravoslaví, národnost"/.

18. století bylo stoletím "přespříliš" osvícenským, útoky Voltaira, Diderota, Holbacha a dalších myslitelů zkompromitovaly církev a náboženství a otřásl jejich základy natolik, že carovi dokonce nepřišlo na mysl chtít utvrdit svůj způsob vlády pravoslavným požehnáním. Spíše naopak: on sám žehná církvi a poprvé vyslovuje to, co je dávno skutečností, avšak co se "neříká nahlas": "Hlavou církve je ruský car" /Schilder/. Když se metropolita Platon pokouší protestovat proti podivnému ceremonálu udílení řádů církevním hierarchům, Pavel zuří, protože v tomto ceremonálu se obráží jeho názor na pravoslavné duchovenstvo jako na druh "státní služby".

Pro posvěcení nových forem se hledala a našla mnohem "kosmičtější", vnějšíkově efektnější forma. Abychom si ji dovedli dobře představit, podívejme se nejprve na některé zdánlivě nesmyslné nebo druhořadé rysy Pavlovy vlády.

20. ledna 1798 byl vyhlášen všeobecný zákaz nosit frak: "Povoluje se německý oděv výhradně se stojatým límcem, vysokým nejméně 3/4 palce, přičemž manžety musejí být téže barvy jako límec."

Zároveň se nařizovalo nahradit vesty "německými kamizolami", "nenosit střevíce s mačlemi, ale jediné s přeskami; stejně tak polovysoké boty, zvané šněrovací. /.../ Neomotávat si krk vězankami, šálami nebo šátky, ale uvazovat si je slušným způsobem bez nepatřičné tloušťky." Tato a další podobná nařízení petrohradského policejního ředitele byla s různými vynechávkami mnohokrát otištěna v časopise Ruské složitosti.

Zachoval se carův písemný příkaz P. A. Palenovi: "Tohoto důstojníka jsem přistihl v trůnním síle s kloboukem na hlavě. Suďte ho sám."

Pro takový přečin není slov! Přestupek je tak hrozný, že ani nejpřísnější trest nepotřebuje zvláštního zdůvodnění.

V prosinci 1796 byl vypovězen sardinský diplomat, protože nosil kulatý klobouk.

Pruské formy se zavádějí tak horlivě, že to nevyvolávalo nevoli nikoho jiného než pruského vyslance Brüllla: "Císaře napadlo nic lepšího, než vzít za vzor pruský model a slepě ho kopírovat, aniž se předtím zamyslel nad nezbytností přizpůsobit tento vzor místu, počasí, mravům, obyčejům, národnímu charakteru atd." V souvislosti se zprávou o tom, že vydaje na nové vojenské uniformy již překročily 30 miliónů rublů, poznamenává, že staré uniforma, pohodlná a odpovídající národnímu vkusu, byla teď nahrazena méně pohodlnou a méně účelnou: "Granátnická čepice, perka a výpasovaná uniforma vojáky tísní, cítí se v ní nesví" /Schilder, Alexandr I./.

Zachoval se značný počet vzpomínek, anekdot, dopisů, hodnocení reglementů o kloboucích, vestách atd. atd.

Pohledme na fragmenty "kroniky" roku 1799 /nařízení vrchního policejního ředitele hlavního města/:

- | | |
|---------------|--|
| 18. února | Zakázáno tančit valčík. |
| 2. dubna | Zakázáno nosit toupé padající do čela. |
| 6. května | Dámám zakázáno nosit přes rameno různobarevné stuhy na způsob rytířských. |
| 17. června | Zakázáno všem nosit široké dlouhé lokny. |
| 12. srpna | "Nikdo ať se neopovažuje nosit licousy." |
| 4. září | Zakázány německé dlouhé kabáty a "tříčtvrteční kabáty s límci a manžetami odlišných barev; povoleny pouze jednobarevné". |
| 28. září | Aby kočí a forajtri při jízdě nehulákali. |
| 28. listopadu | Zakázány "modré dámské živůtky s dekoltem a bílou sukní". |

Všechny tyto "drobnosti" nepochybně souvisely s ústředními ideologickými problémy, které se Pavel I. pokoušel řešit.

Rytířstvím proti jakobínství

"Nikdy nebyvalo u dvora tolik pompy, tolik nádhery a přísné obřadnosti" /pozdější značně objektivní hodnocení spisovatele a ministra I. I. Dmitrijeva/.

26. února 1797 na místě strženého Letního paláce klade Pavel vlastnoručně první kámen Michajlovského zámku. Obřadnost a symbolika při tom dosahují vrcholu: středověký zámek obehnaný příkopem se staví podle starobylého zvyku v barvě rukavičky krásné dámy /Anny Lopuchinové-Gagarinové/, jíž se rytířský car kočí a obdivuje; výdaje na zámek převyšují i nej-

smělejší dohady: zprvu se počítalo se 425 800 rublů, pak se ale částky zdeseteronásobily, takže po tři léta se denně prostavěly desetitisíce rublů.

Pravoslavný car bere navíc pod ochranu řád maltézských rytířů, aniž ho snad vůbec napadlo, že jde o organizaci katolických rytířů a že velmistr řádu je formálně podřízen papeži. Na březích Něvy se tak objevují maltézští rytíři, maltézské kříže, řád sv. Jana Jeruzalémského, johanité.

O "rytířství" a "caru rytíři" se tenkrát nemálo mluvilo a psalo. Neutrální pozorovatelé /La Harpe, Sablukov/ nejdříve debatují o bizarním spojení "tyrana" a "rytíře".

Švédský státník G. M. Armfeldt, který dlouho pobýval u ruského dvora, psal: "S netolerancí a krutostí vojenského despoty spojoval Pavel v oné době všeobecné vratkosti, převratů a intrik jistý smysl pro spravedlnost a rytířství."

Nejde o "vznešené pojmy", nýbrž o ideologii. Armfeldt bystře postihl určitou vnitřní jednotu navenek výstředních, šílencův činů. Výrok o "době všeobecné vratkosti, převratů a intrik" znamená v ústech monarchisty Armfeldta a mnoha dalších přibližně toto: starému světu - světu králů, aristokracie, feudalismu - chybí na sklonku 18. století dostatečně silná vůdčí myšlenka: tisíciletými vyzkoušená čistě náboženská sankce moci dostala vážné trhliny; převládá nejistota, rozbroje, přízemní věčně a zejména cynismus, jímž bylo prostoupeno ruské, a samozřejmě nikoli pouze ruské osvícenství. Neobyčejně charakteristické jsou v této souvislosti knižně neotištěné řádky z memoárů I. I. Dmitrijeva o nedostatku "obecné myšlenky", stále palčivěji pociťované ke konci vlády Kateřiny II. "Služba v gardě mi připadala

rok od roku otravnější: bylo mi už přes třicet a často jsem musel žít v kasárnách s téměř nezletilými důstojníky, být svědkem jejich početilostí, ženské marnivosti a někdy dokonce i uličnických kousků, které se pro důstojníka opravdu nesluší." V knižním vydání Dmitrijevových pamětí Pohled na můj život je tento text nahrazen jedinou větou: "Vojenská služba mi nebyla po chuti, netrpělivě jsem čekal, až budu povýšen na kapitána."

S pohrdáním líčí situaci na "babiččině dvoře" i velkokníže Alexandr v dopise La Harpovi z 20. června 1796.

Dokonce i Gercen, který ve svých dílech i na stránkách svobodného tisku zveřejnil řadu myšlenek a obrazů zahrocených proti Pavlovi, si na sklonku života uvědomil, že "Pavel pročistil tíživou, stařeckou, dusnou atmosféru konce kateřinské doby".

Zatím však v posledních letech 18. století starý svět pozoruje s hrůzou nejen vojenská vítězství francouzských sensculotů, ale také působivost jakobínských idejí - oč byla jejich ideologie silnější než rozpačitá směsice osvícenství, cynismu a náboženské terminologie.

Napoleonovi lze sotva upřít politickou prozíravost a znalost lidí. Právě on později přesně postihne kořeny Pavlovy politiky a Pavlova způsobu myšlení: nenávisť k francouzské revoluci, pozorné sledování úpadku dvorních mravů a etikety. Za podstatnou příčinu roztržky s Anglií kvůli Maltě považoval Napoleon právě Pavlův názor na rytířství.

Vrátíme se ještě k Napoleonovu velice zajímavému výkladu Pavlových "kořenů", jak ho podal nedlouho před smrtí na ostrově sv. Heleny.

Mnohé opory starého světa se zajímaly o to, o čem Pavel rozpráví v kruhu svých blízkých už jako následník trůnu. Jejich ideologická nejistota a nemohoucnost byly příliš zjevné.

Francouzská revoluce však začíná po roce 1794 slábnout; její hesla se stále více rozcházejí se skutečností; nejvnímavější evropští myslitelé /od Goetha a Schillera k Radiščevovi/, kteří pařížské hromobití vítali s nadšením, jsou omráčeni jakobínským terorem i termidoriánským rene-gátstvím. V této neobyčejně složité přechodné historické situaci hledají monarchové zoufale krásná slova a nové ideje - proti buřičským národům.

Jeden z takových pokusů můžeme vysledovat na konci 18. století právě v Rusku - návrat ke vzdálené středověké minulosti, oživení jejího idealizovaného obrazu, konzervativní rytířská idea proti "svobodě, rovnosti, bratrství".

Čeho se domáhal nervní, exaltovaný, poměrně značně vzdělaný dvačtyřicetiletý "ruský Hamlet", když se za takových okolností v Evropě konečně po mnoha letech ponižování a obav ujal vlády se svými názory na vzdělání a poslání monarchie?

Idea rytířství, především západního, středověkého rytířství /z toho vyrůstají ambice nejenom na ruský, ale přímo světový dosah "nového slova"/ vychází z jeho historické reputace ušlechtilosti, nezištné služby a statečnosti jako čehosi, co je výhradním příslušenstvím této feudální vrstvy.

Rytířství proti jakobínství /a proti Kateřininým lžím!/ je ztělesněním ušlechtilé nerovnosti proti "špatné rovnosti".

"Pozoruhodnou předností ruského císaře je snaha podporovat a ctít starobylé instituce," napíše v r. 1797 budoucí

Pavlův nepřítel, anglický vyslanec v Rusku Wittworth.

"V jeho činech... jsem spatřoval cosi rytířského, jakousi otevřenost," přizná Pavlovi jeho osvícený současník Dmitrijev.

Hrabě Litta a další významní představitelé řádu maltézských rytířů dobře odhadli, jak je třeba s carem jednat, aby přijal hodnost velmistra řádu - proto "pro zvýšení efektu... dorazili ke dvoru v prachem pokrytých kočárech /nezapomínejme, v té době žil Litta už asi deset let v Petřohradě/. Pavel přecházel po sále a když uviděl kočáry se zehvácenými koňmi, nařídil, aby zjistili, kdo to přijel; křídelní pobočník ohlásil, že rytíři řádu sv. Jana Jeruzalémského prosí o přístřeší. 'Uveďte je!' Litta vstoupil se slovy: 'Když jsme my, poutníci arabskými poušťemi, spatřili zámek a dověděli se, kdo tu žije...'" Car blahosklonně vyslyšel všechny prosby rytířů.

Z prince Hamleta se stává "císař don Quijote".

"Ruský don Quijote!" zvolá Napoleon; chápe tuto postavu pravděpodobně v romanticky dvojjazyčném smyslu - jako směšnou i šlechetnou zároveň...

Z knihy *Grans vekov*, Moskva 1982

přeložila Miluše Zadražilová

STAVEBNÍ JÁMA

Voščev došel až na pláň a objevil teplou jámu, kde se dalo přenocovat; sešel dolů, do této zemske prolákliny, položil si pod hlavu pytel, kam si sbíral na památku a pro odčinění křivdy kdejakou nicotnostíku, zesmutněl a s tím usnul. Jenže na pláň přišel muž s kosou a dal se do sekání vysoké trávy, která tu odedávna rostla.

Kolem půlnoci došel až k Voščevovi a poročil mu vstát a uvolnit pozemek.

"To jsou mi řeči," pravil Voščev neochotně. "Jakýpak pozemek, tedy je volné místo."

"A teď tu bude pozemek, teď se tu má stavět zděný dům. Ráno se přijď na to místo podívat, protože za chvíli navěky zmizí pod stavbou."

"Kam tedy mám jít?"

"Můžeš se klidně dospet v ubytovně. Jdi tam a spi až do rána a ráno si to vyjasníš."

Voščev tedy šel, jak mu sekáč řekl, a brzo uviděl prkennou boudu na bývalé zahradě. Uvnitř spalo na zádech sedmáct nebo dvacet lidí a přitlumená lampa osvětlovala bezvědomé lidské tváře. Všichni spící byli hubení jako mrtvolky, těsný prostor mezi kůží a kostmi byl zaplněn žilami a na naběhlých žilách bylo jasně vidět, kolik krve jimi prochází při těžké práci. Plátno košil přesně zaznamenávalo pomalou osvěžující práci srdce - tlouklo hned pod ním, ve tmě udřeného těla každého spáče. Voščev se zadíval do tváře nejbliž-

šího muže - nevyjadřuje-li hluboké štěstí spokojeného člověka. Spáček však ležel jako mrtvý, oči měl hluboko a smutně zapadlé a zchlazené nohy bezmocně natažené ve starých pracovních kalhotách. Kromě dechu lidí nebylo v baráku jiného zvuku, nikomu se nic nezdálo, nikdo nemluvil ze sna, každý existoval bez nejmenší zbytečné známky života, a po čas spánku zůstávalo živé jedině srdce, které člověka střeží. Vošček pocítil chlad únavy a ulehl do tepla mezi těla dvou spících. Usnul, neznámý mezi těmi, kdo tu leželi se zavřenýma očima, a spokojený, že spí vedle nich - a tak spal až do rána, aniž pochopil pravdu světa.

Ráno ho udeřil jakýsi instinkt do hlavy, Vošček se probudil a ještě než otevřel oči, uslyšel slova:

"Je slabý!"

"Je neuvědomělý!"

"To nic: kapitalismus dělal z našinců pěkný trouby, no a tenhle je ještě z nich."

"Aspoň kdyby to byl našinec, to by se nám šiknul."

"Jak tak koukám na to tělo, je z chudý třídy."

Vošček nejistě otevřel oči proti světlu začínajícího dne. Včerejší spáči teď stáli nad ním živí a sledovali jeho nemo-
houcnost.

"Copak že si tu chodíš po světě jen tak?" zeptal se ho jeden, kterému od udřenosti už skoro ani nerostly vousy.

"Já si tu nechodím jen tak, já přemejšlím," pravil Vošček s ostychem, že se jím jediným zabývá tolika lidí.

"A proč vlastně přemejšlíš a tejráš sám sebe?"

"Já jak neznám pravdu, hned jsem celej vysláblej a nemůžu se rukama uživit - u nás v dílně jsem se taky moc zamejšlel,

až mě nakonec vyhodili."

Všichni dělníci mlčky hleděli na Voščeva; jejich tváře byly lhostejné a fádňí, jen tu a tam zasvitla v jejich trpělivých očích nevýrazná myšlenka.

"Co je to ta tvá pravda?" řekl ten, co mluvil už prve. "Když nic neděláš, když nežiješ s živoucí hmotou, kde by se u tebe brala myšlenka!"

"A na co potřebuješ pravdu?" zeptal se jiný muž, rozlepiv rty spečené mlčením. "To ti bude dobře leda vevnitřku, ale zvenčí ti bude mizerně."

"Vy už jistě všechno víte, že?" nesměle se zeptal Voščev se slabou nadějí v hlase.

"To se ví, z nás přeci existují všechny organizace!" odpověděl malý muž vyschlými ústy, kolem nichž mu z udřenosti vyrážel ubohý plnovous.

V tu chvíli se otevřely vstupní dveře a Voščev v nich spatřil sekáče s žačnickem v ruce: voda, co stála na kamnech na dvoře, se už dala do varu; čas probuzení minul, teď přišla doba, kdy se měli nasytit k celodenní práci.

Venkovské hodiny visely na dřevěné stěně a trpělivě tikaly pod tíhou mrtvé váhy; byl na nich namalován růžový kvítek pro potěchu každého, kdo se podívá na čas. Dělníci usedli do řady po délce stolu, sekáč, který v baráku vykonával ženské práce, nakrájel chléb, dal každému krajíc a k němu po kousku studeného hovozího od včerejška. Dělníci se s vážnou tváří pustili do jídla, přijímajíce potravu jakoby z povinnosti, nikoli pro radost z jídla. Přestože ovládali smysl života, což se rovná věčnému štěstí, byly jejich tváře zamračené a přepadlé, a místo aby našli životní klid, měli jen

dřinu a pot. Vošček teď s malou nadějí a velikými obavami sledoval tyto smutně vyhlížející lidi, kteří bez okázalých řečí v sobě dovedli uchránit pravdu; že se smiřoval i s tím, že pravda na světě spočívá jen v blízkosti těla tohoto muže, který s ním nyní hovoří, to znamená, že stačí být mu nablízku, aby člověk bral život trpělivě a s láskou k práci.

"Pojď se s námi najíst," pozvali Voščkova od stolu.

Vošček vstal, a ač dosud nebyl plně přesvědčen, že svět je nezbytně nutný, usedl v trapných rozpacích ke stolu.

"Co že jsi takovej morous?" zeptali se ho.

"Tak," odpověděl Vošček, "Chci teď taky pracovat na životní hmotě."

V dobách pochybností o správnosti života se zřídka kdy najedl v klidu, neboť neustále cítil, jak se mu nitro svírá.

Nyní však pojedl s chladnou hlavou a nejaktivnější z dělníků soudruh Safronov mu po jídle sdělil, že teď se snad i on bude mít k práci, protože lidé jsou teď drazí, zrovna tak jako materiál; však úsekář už chodí kolikrátý den po okolí města a po odlehklých místech a hledá nezapojené chudáky, aby z nich vychoval stále pracovníky, ale málokdy někoho přivede - všichni jsou zaměstnání životem a prací.

Vošček se už najedl a vstal uprostřed sedících.

"Copak že vstáváš?" zeptal se ho Safronov.

"Jak sedím, začně mi to moc přemejšlet. Radši postojím."

"Tak jenom stůj. Ty jsi nejspíš inteligent - ti by taky jenom seděli a přemejšleli."

"Dokavad jsem byl neuvědomělej, živil jsem se rukama, ale od té doby, co marně hledám smysl života, všechna síla

mě opustila."

K baráku se přiblížila kapela a spustila zvláštní naléhavé tóny, ve kterých sice nebyla žádná myšlenka, zato jakási jásevá předtucha, jež přivedla Voščevovo tělo do stavu chvějivé radosti. Zneklidňující tóny nenadále hudby vyvolávaly pocit zodpovědnosti, doporučovaly střežit čas vyměřený k životu, projít dalekou cestu naděje až do konce a dosáhnout jejího naplnění, abychom tam našli pramen tohoto vzrušujícího zpěvu a nemuseli před smrtí zaplekat ze smutného pocitu marnosti.

Hudba přestala hrát a život se znovu ve všech usadil jako těžký kámen.

Úsekář; kterého Voščev už znal, vstoupil do pracovní místnosti a požádal členy družstva, aby jednou prošli napříč starým městem a uvědomili si, jak významná je práce, kterou mají zahájit na pokosené pláni, až se sem vrátí.

Dělníci vyšli ven a zaraženě zůstali stát proti hudebníkům. Safronov nuceně pokašlával, pln rozpaků z veřejné pocity, jíž se mu touto hudbou dostalo. Kopáč Čiklin hleděl s údivem a očekáváním - necítil žádné zásluhy, ale byl by si rád poslechl slavnostní pochod a tiše se radoval. Ostatní odevzdaně spustili trpělivé ruce.

Úsekář pro samé starosti a aktivitu neměl čas myslet sám na sebe, a hned mu bylo lehčeji; měl plné ruce práce se sháněním lidí a s organizováním vedlejších radostí pro pracující, takže zapomínal na uspokojování potřeb vlastního života, hubl a chodil spát pozdě v noci. Kdyby byl polevil v tempu své práce, kdyby si byl vzpomněl, jak bídne je na tom jeho rodina,

nebo kdyby byl v noci pohladil své scvrklé, zestárlé tělo, byl by pocítil stud, že žije na účet dvou procent neveselé dřiny. On se však nemohl zastavit a nazírat věci v klidu.

Rychle, tak jak to plynulo z jeho neklidné oddanosti pracujícím, vykročil kupředu, aby ukázal kvalifikovaným dělníkům město, rozpadlé do jednotlivých usedlostí, protože dnes měli začít se stavbou jediné budovy, v níž se později usadí celá místní třída proletariátu. Tento společný dům se bude tyčit nad celým městem, složeným z usedlostí a dvorů, malé, soukromé domy se vylidní a zarostou hustým rostlinstvem a postupně v nich dodýchají sešlí lidé zapomenutých dob.

K baráku přišlo několik zedníků ze dvou nově rozestavěných závodů, úsekář se nafoukl nadšením v poslední chvíli před pochodem budovatelů po městě, hudebníci přiložili dechové nástroje ke rtům, avšak stavební dělníci stáli roztroušeni každý jinde a nejevili nejmenší chuť vykročit do pochodu. Safronov si všiml předstírané snaživosti na tvářích hudebníků a cítil se dotčen za ponižovanou kapelu.

"Co jste si to zas vymysleli za tyátr? Kam budem chodit - copak to neznáme?"

Úsekáři zmizel z tváře úslužný výraz a v tu chvíli si uvědomil, že má duši - vždycky si to uvědomoval, když mu někdo ublížil.

"Soudruhu Safronove, to jen okresní odborová rada chtěla ukázat vašemu prvnímu vzornému družstvu, jak uboze vypadal někdejší život, v jakých se žilo chatrčích, v jak nemožných poměrech, a taky jsme si chtěli připomenout hřbitov, kam se pohřbívali proletáři, kteří umřeli před revolucí a nepoznali

šťěstí - to byste teprve koukal, jak zastaralé město stojí uprostřed rovin v naší zemi, a rázem byste pochopil, proč tolik potřebujeme společný dům proletariátu, který začnete stavět hned po to...?

"Nech toho, ty melhubo," pravil odmítavě Safronov, "Myslíš, že jsme jaktěživ neviděli domky, kde žijou různé authority! Odveď si tu kapelu někam mezi děti, a my už si s tím domem poradíme podle své hlavy."

"Tak ty myslíš, že já jsem melhuba?" docházelo konečně úsekáři, až se celý vylekal. "U nás v odborech máme jednoho vychvalovače, a ty říkáš, že já jsem melhuba?"

A úsekář zlomeně a mlčky vykročil směrem k odborové radě a kapela za ním.

Na pokosené pláni voněla zavadlá tráva a vznášel se pach obnažených míst a na Voščeva tím silněji dolehl celkový smutek života a tíseň marných tužeb. Dostal lopatu a sevřel ji v dlaních, jako by chtěl vydolovat pravdu z pozemského prachu; byl zkušěn a smiřoval se s tím, že nepozná smysl života, ale toužil alespoň po tom pozorovat jej v tělesné hmotě svých bližních, být jim nablízku a vložit do práce celé své slabé tělo, znavené myšlením a pošetilou touhou.

Uprostřed pláně stál inženýr - nebyl ani starý, ani neměl šedivé vlasy. Celý svět si představoval jako nehybné těleso a posuzoval je jen podle částí, které už proměnil v konstrukce: svět se všude poddával jeho vnímavému a představivému mozku, omezenému jen vědomím o zákonech setrvačnosti přírody, materiál se vždycky podrobil jeho přesné a trpělivé práci, byl tedy mrtvý a jalový. Člověk však byl živý a důstojný uprostřed veškeré poddajné hmoty, proto se teď inženýr zdvořile

usmíval na dělníky. Voščev viděl, že má růžové tváře, ne však od dobrého bydla, ale od zvýšeného tlukotu srdce, a líbilo se mu, že tomuto muži bije srdce vzrušením.

Inženýr řekl Čiklinovi, že už zahájil vyměřovací práce a označoval výkop, a ukázal na zatlučené kolíky – může se začít. Čiklin inženýra poslouchal a přitom si ověřoval vlastním mozkiem a zkušenostmi, jsou-li kolíky zatlučeny správně – byl ve skupině nejstarší a na výkopové práce byl mistr; jakmile dojde na kladení základů, podřídí se Čiklin Safronovovi.

"Máme málo rukou," řekl Čiklin inženýrovi, "to není práce, to je štvání – čas všechn užitků sežere."

"Pracovní úřad slíbil, že nám pošle padesát lidí, ačkoli já jsem žádal sto," pravil na to inženýr. "Jenže za všechny práce na výkopu budeme odpovídat jen vy a já; vy, to znamená vedoucí brigády."

"My nikoho vést nebudeme, my budeme jen srovnávat společný krok. Jen aby už tu byli lidé."

Po těch slovech vjel Čiklin lopatou do horní vrstvy hlíny, soustředěně skláněje k zemi zasmušilou a lhostejnou tvář. Voščev rovněž zaryl lopatou hluboko, vkládaje do práce veškerou sílu; připouštěl teď i takovou možnost, že až dnešní děti vyrostou, radost se stane myšlením a příští člověk najde v tomto pevném domě klid, sby mohl z vysokých oken hledět na rozlehlý svět, který ho očekává. Voščev už navždy zničil tisíce traviček, kořínků a drobných půdních zákoutí pilných broučků, teď pracoval v průchoďu pochmurné hlíny. Čiklin ho však předběhl – už dávno odložil lopatu a vzal do rukou krumpáč, aby jím drolil spodní hutné horniny. Rozbíjel starou tvářnost pří-

rody, nedokázal však postihnout její smysl.

Přitom stále myslel na to, jak málo lidí má jeho skupina k práci, a proto spěšně vylamoval stáletou hlínu a všechny život svého těla proměňoval v údery do nehybných míst. Srdce mu rytmicky tlouklo, trpělivý hřbet se leskl potem; žádný ochranný tuk Čiklin pod kůží neměl, jeho staré žíly a vnitřnosti byly těsně pod ní, a ač nevnímal okolní svět mozkiem a vědomím, přesto jej přesně cítil. Když ještě býval mladší, měla ho ráda děvčata - z touhy po jeho mohutném, roz-toulaném těle, které se nešetřilo a bylo oddáno všem. Čikli-na teď potřebovalo mnoho lidí, kteří se utíkali do jeho náručí a klidu jako k teplému ohni, on jich však chtěl obejmout příliš mnoho, aby i sám měl co cítit, a tehdy ho ženy i přátelé ze žárlivosti opouštěli, a Čiklin za nočních smutků vycházel na trh a zvrhával prodejní stánky, nebo je někam odnášel, a pak se za to soužil ve vězení a za letních višňových večerů vyzpěvoval písně.

K polední už Voščevova píle dávala méně a méně hlíny, práce už ho rozčilovala a opožďoval se za ostatními; jen jeden hubený kopáč pracoval ještě pomaleji. Byl to nemluva a sušinka, z jeho šedé bezbarvé tváře, obrostlé kolem dokola řídkými chloupky, kapal do hlíny pot slabosti; když vyhazoval hlínu na okraj výkopu, kašlal a vychrchléval hleny, a když se pak uklidnil, zavíral oči, jako by toužil spát.

"Kozlove!" křikl na něho Safronov. "Ty už zas nemůžeš?"

"Baže ne," odpověděl Kozlov bezbarvým hlasem dítěte.

"Koc si dopřáváš," pravil Safronov. "Budeš v noci spávat na stole pod lampou, aby ses styděl a dělal si pokoj."

Kozlov se podíval na Safronova červenými zavlhlyma očima

a chvíli na něho tupě a mlčky zíral.

"Proč ti nadává?" zeptal se Voščev.

Kozlov si vytáhl smítko z kostnatého nosu a odvrátil zrak, jako by zatoužil po svobodě, ve skutečnosti však netoužil po ničem.

"Říkají, že nemám žádnou ženskou," soukal ze sebe těžce a uraženě, "že se v noci pod peřinou miluju sám a že jsem pak ve dne vymilovanej a nestojím za nic. To víš, ti vědí všechno!"

Voščev se dal znova do kopání otravné hlíny a viděl, že hlíny a vůbec země zbývá ještě spousta - ještě dlouhý kus života by musel mít, než by neúnavnou precí zdolal tento zvrstvený svět, jenž skrývá ve svých temnotách pravdu večkerého bytí. Snad je lehčí vymyslet si smysl života v hlavě - a třeba pak na něj znenadání přijde nebo o něj zavede smutnou vlnou citu.

"Safionove," řekl Voščev, když mu došla trpělivost, "já budu radši přemejšlet bez práce, stejně se celým světem neprckopu až ke dnu."

"Nic nevyppřemejšlíš," sdělil mu Safionov, nezvedaje hlavu od práce. "Nebudeš mít paměť a začneš myslet jako tamhle Kozlov sám na sebe, jako to hovádko boží."

"Co naříkáš, ubožátko," ozval se Čiklin někde vpředu. "Koukej na lidi a žij, když už jsi se narodil."

Voščev se podíval po lidech a řekl si, že to taky nějak vydrží, když to mohou vydržet oni: však zároveň s nimi vznikl a až přijde jeho čas, umře po jejich boku.

přeložila Anna Nováková

R E J S T Ř Í K

- Abovjan 311
 Abramovská 349, 350, 364
 Aččygyja 26
 Adamovič 314, 420
 Adler Friedr. 126
 Achmatovová 96, 136
 Ajgi 26
 Ajní 316
 Ajtmatov 297, 298, 316, 319
 Aksakov 16
 Alejchem 312
 Alexandr I. 284, 290, 476, 479, 481, 483, 486
 Alexejev /úředník/ 469
 Alunáns 310
 Alverová 318
 Alžběta Alexejevna 478
 Alžběta angl. 270
 Alžběta Hbs. 194
 Anněnskij 16
 Antokolskij 16
 Arazi 312
 Arbes 120, 135
 Arčil 306
 Armen 314
 Armfeldt 485
 Arnautová 439
 Aršakjan 315
 Artaud 264
 Asejev 11
 Aspazija 310
 Auezov 316
 Auseklis 310
 Auziņš 318
 /Avvakum 422/
 Avyžius 317

 Babajevskij 10
 Babel 24, 28, 348-365
 Bacon 50, 60
 Bahdanovič 309
 Bahuševič 308
 Bachtin 13, 32, 348, 350, 364
 Bakoš 97
 Bakunc 314
 Belmont 434, 461
 Baltakis 317
 Baltrušaitis 309
 Baltušis 317
 Balzac 157
 Baradulin 314
 Baranauskas 309
 Baratašvili 311
 Baratynskij 16
 Barbarus 318
 Bárda 310

 Barons 310
 Barry 457
 Bartoš Fr. 107-109, 130
 Batjuto 416
 Baudelaire 162, 461
 Baudoin de Courtenay 88
 Bažan 313
 Bečka Jiří 26
 Beekmanová 319
 Bělinkij 244, 248, 250, 251, 256, 266, 399
 Bels 318
 Bělyj 32, 33, 69, 95, 291, 293
 Belševicová 318
 Bendl 119, 130, 134
 Beneš Třebízský 385
 Benešová Bož. 15, 16, 390, 391
 Benussi 66-68, 95
 Berkovskij 417
 Bernštejn Sergej 88, 89, 91, 92, 95
 Bérziņš 318
 Bestužev-Marlinskij 13, 15
 Bezborodko 478
 Bezruč 102-141
 Biliunas 309
 Binkis 317
 Bjadula 309, 418
 Bjalyj 408, 416, 417
 Bláhová 5
 Blaumanis 310
 Blok 13, 15-17
 Bločé 317
 Bludov 478
 Bokov 16
 Borel 163
 Bornhöhe 310
 Boruta 317
 Brabec 208
 Bráblík 35
 Brecht 204
 Brentano /psycholog/ 68
 Brik 77-79, 95, 298
 Brjusov 12, 13, 15, 17, 306, 392, 456, 468
 Brodskij 438
 Brouka 314
 Brüll 483
 Bryll 314
 Březina 140, 384
 Bubnys 317
 Budonnyj 353, 361
 Bulgakov Michail 363
 Bulgarin 288
 Bunin 16, 184
 Burian E. F. 9, 261, 388
 Burič 12

Burns 120,135
 Büchner 111,130
 Bürger 198
 Bykav 314
 Byron 457

 Camus 423
 Gamutaliová 468
 Gardenová 361,365
 Gattulus 457
 Cereteli A. 311
 Cereteli G. 311
 /Cervantes/ 402/
 Čjotková 309
 Constant 286
 Cooper 42
 Copeau 266,267
 Corneille 270
 Cornwall 457
 Curtateli 305
 Cvětajevová 15,16,35,43,184
 Cvirka 317

 Čaks 317
 Čanturia 315
 Čapek J.B. 144,145
 Čapková D. 44,58,60
 Čarens 314
 Čarkviani 315
 Čavčavadze 311
 Čechov 15,16,105,148-165,
 184,310
 Čelakovský 7,104,114,115,
 132,134,139
 Čelparov 68,69,97
 Černý F. 275
 Černyševskij 251,252,417
 Červenka Jaromír 58
 Červenka Miroslav 61,89,90,
 95,/96/
 Čikovani 315
 Čiladze O. 315,319
 Čiladze T. 315
 Čingischán 305
 Čišoko 315
 Čorný 314,418-427
 Čulkov G. 459-464,467

 /Daněk V. 429/
 Daneš 171
 Dante 458
 Darwin 183
 David Budovatel 306,315
 David Sasunský 305
 Davojan 315
 Davtjan 315
 Degatytová 317

 Dělvič 285
 Dementjev 29
 Deml 223,226
 Děržavin 12,284,285
 Descartes 60
 Des Esseinte 162,163
 Dickens 135,395
 Diderot 482
 Divišová 102
 Dmitrijev 484-486,488
 Dobroljubov 415,459
 Dobrovský J. 146
 Dobrovský L. 448
 Dolanský 30
 Donelaitis 309,319
 Dostal 261
 Dostojevskij 16,244-258,321-
 -334,410,413,419-424
 Dovženko 313
 Drač 314
 Drozda 2-35,43,104,142,144,145,
 /277/,281
 Dumbadze 297,315
 Dunin-Marcinkėvič 308
 Durdík Al. 109,130
 Dvořák Antonín, režisér 261
 Dyk 140
 Džalil 316
 Džambot 287
 Džámí 307

 Erekle 311
 Effenberg 208
 Ehrenfels 68
 Ejdelman 469
 Ejchenbaum 87,88,90,91,96,97,
 417
 Emin 315
 Engels 20
 Erben 7,72,128,139
 Erenburg 28,388
 Erlich 61,87,96
 Ezeriš 310
 Ezerová 318

 Falen 357,365
 Faulkner 422
 Fedin 298
 Feidias 456
 Fet 13,16,457,458,460
 Feuerbach 404
 Ficek 129,133,135-137
 Filip M. 137
 Fischer J.O. 145
 Fischer O. 7
 Flaubert 184
 Foerster 135

Burns 120,135
 Büchner 111,130
 Bürger 198
 Bykav 314
 Byron 457

 Camus 423
 Camutaliová 468
 Cardenová 361,365
 Cattulus 457
 Cereteli A. 311
 Cereteli G. 311
 /Cervantes 402/
 Cjotková 309
 Constant 286
 Cooper 42
 Copeau 266,267
 Corneille 270
 Cornwall 457
 Curtateli 305
 Cvětajevová 15,16,35,43,184
 Cvirka 317

 Čaks 317
 Čanturia 315
 Čapek J.B. 144,145
 Čapková D. 44,58,60
 Čarens 314
 Čarkviani 315
 Čavčavadze 311
 Čechov 15,16,105,148-165,
 184,310
 Čelakovský 7,104,114,115,
 132-134,139
 Čelparov 68,69,97
 Černý F. 275
 Černyševskij 251,252,417
 Červenka Jaromír 58
 Červenka Miroslav 61,89,90,
 95,/96/
 Čikovani 315
 Čiladze O. 315,319
 Čiladze T. 315
 Čingischán 305
 Čišoko 315
 Čorný 314,418-427
 Čulkov G. 459-464,467

 /Daněk V. 429/
 Daneš 171
 Dante 458
 Darwin 183
 David Budovatel 306,315
 David Sasunský 305
 Davošan 315
 Davtjan 315
 Degatytová 317

 Dělvič 285
 Dementjev 29
 Deml 223,226
 Děržavin 12,284,285
 Descartes 60
 Des Esseinte 162,163
 Dickens 135,395
 Diderot 482
 Divišová 102
 Dmitrijev 484-486,488
 Dobroljubov 415,459
 Dobrovský J. 146
 Dobrovský L. 448
 Dolanský 30
 Donelaitis 309,319
 Dostal 261
 Dostojevskij 16,244-258,321-
 -334,410,413,419-424
 Dovženko 313
 Drač 314
 Drozda 2-35,43,104,142,144,145,
 /277/,281
 Dumbadze 297,315
 Dunin-Marcinkėvič 308
 Durdík Al. 109,130
 Dvořák Antonín, režisér 261
 Dyk 140
 Džalil 316
 Džambot 287
 Džámí 307

 Eerekle 311
 Effenberg 208
 Ehrenfels 68
 Ejdelman 469
 Ejchenbaum 87,88,90,91,96,97,
 417.
 Emin 315
 Engels 20
 Erben 7,72,128,139
 Erenburg 28,388
 Erlich 61,87,96
 Ezeriš 310
 Ezerová 318

 Falen 357,365
 Faulkner 422
 Fedin 298
 Feidias 456
 Fet 13,16,457,458,460
 Feuerbach 404
 Ficek 129,133,135-137
 Filip M. 137
 Fischer J.O. 145
 Fischer O. 7
 Flaubert 184
 Foerster 135

Forst 142
 Fotinskij 102, 103, 106, 110,
 112, 138
 Franěk 2, 17, 21, 104, 128
 137, 141
 Franke 117, 133
 Franko 308
 Fredro 42
 Freud 186, 214, 321, 327, 328
 Frynta 12
 Fučík J. 186, 385
 Fuchs Rudolf 103, 107, 129
 Fuks 185-197

 Gailit 318
 Gamsachurdia 315
 Gaprindašvili 311
 Garšin 413
 Gautier 13
 Gebauer 146
 Géda 317
 Geno 470
 Georgel 481
 Gercen 405, 474, 486
 Ghulón 316
 Ginneken 66, 96
 Gnědič 459
 Goethe 108, 109, 159, 281, 457,
 487
 Gogol 13, 16, 43, 105, 162, 184,
 244-248, 256, 291, /349/, 365,
 410
 Gončarov 16, 105, 257, 402, 416
 Gorkij 16, 17, 22, 23, 26, 305,
 309, 312, 388
 Grebeníčková 148
 Greš 288, 477, 479
 Gribojedov 283, 287, 311
 Grigorjev 415
 Grossman Leonid 256
 Gudaitis-Guzevičius 317
 Gumil'ov 13
 Gundolf 159
 Guramišvili 306
 Günther 199, 211, 215

 Háfiz 457
 Hakobjan 312
 Halkin 312
 Hamsun 420
 Hamzatov 26, 315, 319
 Hanč Jan 233
 Hanka 109
 Hansen viz Tamsaare
 Hansen-Löwe 61, 73, 77, 87, 96
 Hartný 314

 Hašek 147
 Havlíček 7
 Havránek 3, 31, 166, 168, 169, 171
 Hebbel 260, 270
 Hegel 183, /399/, 404, /417/
 Heidegger 97
 Heine 342, 457
 Henke 261
 /Herbart 200/
 Hermanová E. 415
 Herodotos 305
 Heusler 88, 96
 Hint 318
 Hitler 2
 Hjemslev 89
 Hoffmann E.T.A. 184
 Hofmannstahl 160
 Holan 307, 312, 387
 Holbach 482
 Holeček 305
 Hostenstein 67, 96
 Holovka 313
 Homér 312, /349/, 459, 464
 Hončar 313
 Honzík 2-34, 142-144, 384-393,
 429-434
 Honzíková 5
 Honzl 261, 264
 Hora 141
 Horatius 457
 Horecký 166, 171
 Horníček 168, 172
 Hostinský 146, 202
 Hovhannisjan 312
 Hrabák 144
 Hrabal 185
 Hrala 19, 22, 25, 26
 Hronek 168
 Hugo 135
 Husserl 82, 97
 Husovski 308
 Huysmans 160, 163

 Chalapjan
 Chénier 457
 Chetagurov 312
 Chlebnikov 11, 199
 Chludovová-Abrikosovová 336
 Chloupek 171, 172
 Chodžer 316
 Chorenaci 305
 Christiansen 89, 95
 Christie 369, 370, 373, 374,
 381-383
 Chvatík 198, 208

/Ibsen 150/
 Ingarden 29, 30
 Ionescu 423
 Isahakjan 312, 319
 Izák sv. 289-291

 Jakobson August 318
 Jakobson Roman 64-69, 71, 73-
 -76, 80, 81, 88-91, 95-97, 99,
 198, 200, 206
 Jakubec 142, 144, 145
 Jankovič 67, 97
 Janovský 313
 Jastrun 347
 Jašvili 311
 Jauss 202, 203
 Jedlička 167, 172
 Jeghiše 305
 Jehlička 12, 173
 Jermilov 13
 Jermolov 287
 Jesenin 11, 78, 103, 113, 121,
 132, 136
 Jevtušenko 16, 17
 Jeżowski 335
 Jílek viz Oberpfalcer
 Jirásek Josef 27, 28
 Jouvet 267
 Joyce 369-373, 375-377
 Jungmann J. 146
 Jungmann M. 185

 Kabiček /430/, 451
 Kadlecová Z. 127, 137
 Kafka 10, 423
 Kalandzová 315
 Kalandra 203, 215,
 Kalivoda 198, 208, 214-216
 /Kant 413/
 Kantůrková 188
 Kapijev 315
 Kaplinski 318
 Kaputikjanová 315
 Karamzin 286
 Karden viz Gardenová
 Karevová 318
 Karfík 219
 Karpenko 365
 Kateřina II. 36, 39, 289, 290,
 473, 474, 476-478, 480, 481,
 485-487
 Kandzítové /Kandzítisové/
 310
 Kaverin 388
 Kärner 318
 Kemine 312

 Kempová 318
 Kiačeli 311
 Kimonko 316
 Kitzberg 310
 Kjuhelbeker Mich. 287
 Kjuhelbeker Vil. 282-293
 Klein Ignatz 126
 Klíma Ivan 219
 Kločkov 471, 479
 Kobyljanská 308
 Kocjubynský 308
 Koffka 68
 Koidulová 310
 Kolář J. 223-226, 229
 Kolas 309, 314, 418
 Komenský 44-60, 384
 Komitas 315
 Konrad Kurt 203, 215
 Kopaničák 244
 Kopecký Jan 259
 Kopeczynská 71, 99
 Kopta Petr 462
 Kornijčuk 26, 313
 Korotyč 314
 Kostenková 314
 Koržavin 16
 Kosina J.E. 113, 132
 Kotljarevskij 307
 Kovaljov 23, 32
 Kovarskij 88, 98
 Král Josef, filolog 74, 98
 Kramář Karel 336
 Krapiva 314
 Kraus J. 169, 172
 Krejča 158, 160, 161, 164
 Krejčí Karel 143
 Kreuzwald 305, 310
 Krévé-Mickievičius 309
 Krjukov 478
 Kross 319
 Kručonych 200
 Krusten 318
 Krzyżanowski 337, 340
 Křička 459
 Kučak 306
 Kučik 129, 133, 135-137
 Kudírka 309
 Kugultinov 315
 Kuchař 167, 171, 172
 Kulijev 315
 Kuliš 308
 Kuljašov 314
 Kunanbajev 312
 Kupala 308, 314, 418
 Kutuzov 351
 Kausberg 318

Kuzmin 13
 Kvapil J. 265
 Kvapilová 266, 275
 Kvitko 312

 Lácis 317
 La Harpe 485, 486
 Lachmannová 199, 200, 203
 /Lavrenov 251/
 Lenin 20, 110, 256
 Leonidze 311
 Leonov 22-24
 Lermontov 15, 16, 105, 108, 109, 111, 119, 123, 127, 133, 134, 136, 182, 335, 434, 456
 Leskov 16, 410
 Lešehrad /z Lešehradu/ 462, 462, 464
 Levý J. 95
 Lichačov 13, 15
 Liiv 310
 Likurgos 324
 Litajpe 114
 Litta 488
 Ljvs 318
 Lobanov-Rostovskij 478
 Lohutí 316
 Longinov 471, 478
 Longinov D. 478
 Longinov N. 478
 Lopuchinová-Gagarinová 484
 Lorkipanidze 311
 Lotman 277, 281, 474
 Lubjanovskij 477
 Lučyna 308
 Ludvík II. Bavorský 192
 Ludvík XIV. 270
 Luiková 318
 Lukonin 15, 16
 Lunačarskij 13
 Luts 318
 Lyňkov 314

 Mačavariani 315
 Maeterlinck 459-467
 Mácha 146, 270, 384
 Máchal 27
 Machar 78, 104, 113, 119, 132, 134, 335-347, 384
 Machtum-Kulí /Fragi/ 312
 Maironis 309
 Majakovskij 11, 17, 78, 98, 298, 314, 317
 Majerová 392
 Majkov 244
 Maldonis 317

 Malewski 335
 /Malyškin 351/
 Mamikojan 305
 Mandelštam 15, 16
 Mannheim 111, 129
 Marcinkevičius 317
 Margarjanová 315
 Marie Fjodorovna 481
 Maričová 282
 Mark Aurelius 195
 Markevič 293
 Markiš 312
 Martynov 16
 Marx 20
 Máslo 282
 Maštoc 305
 Matejka L. 98, 99
 Matevosjan 315
 Mathauser 21
 Mathesius B. 3, 6, 7, 11, 20, 25, 28, 30, 31, 102-141
 Mathesius V. 111, 113, 131, 132
 Maupassant 158, 184
 Meinong 68
 Mejerchold 279
 Mělož 314
 Mickiewicz 335-347, 457
 Mieželaitis 317, 319
 Michelangelo 456
 Mikeš 431
 Mikoláš 115
 Mikuláš I. 290, 478, 482
 Miłosz 440
 Miršakar 316
 Mohamed 324
 Mojžišek D. 114, 115, 132
 Mijžišek J. 115, 132
 Močalov 266
 Mozart 35
 Mrštík V. 105, 259
 Mrštíkové bratři 260
 Mukařovský 3, 31, 62, 63, 67, 71-78, 82, 83, 89, 91-94, 96-99, 142, 198-218
 Mulač 455, 457
 Musil 190
 Mušfikí 307
 Müller-Freienfels 68, 99
 Mykolaitis-Putinas 316
 Myrnyj 308
 Myslivec 115

 Nalbadjan 311
 Napoleon 286, 324, 351, 421, 473, 486, 488
 Nar-Dos 311

Narekaci 306
 Naryškin 472
 Navoi 307
 Nejedlý 146, 388
 Někrasov N. 16, 17, 392, 405
 Němirovič-Dančenko 158
 Nérisová 317, 319
 Neruda 17, 140, 259, 392
 Neumann S.K. 140, 147
 Nezval 5, 9, 307, 384
 Nišnjanidze 315
 Nizámí 307
 Novák Arne 103, 106, 128,
 129, 142
 Nováková Anna 409
 Nováková Ter. 16, 391
 Novotný Václav 146
 Novotný Vladimír 294

 Oberpfalzer /Jílek/ 123, 136
 Obidnyj 103, 112, 131
 Odojevskij 13, 184
 Ojbek 316
 Okudžava 282, 294, 297
 /Olbracht 392/
 Orbeliani 306, 311
 Orlov 15
 Ostrovskij A. 410
 Ostrovskij N./24/
 Otáhal 120, 135
 Ovidius 457, 461

 Palen 483
 Panč 313
 Pančanka 314
 Panin 469
 Páral 185
 Parny 459
 Parolek 18, 19, 21, 142-144,
 303, 432, 433
 Pascal 183, 192
 Pasternak 11, 13, 15, 17, 22,
 26, 277-281
 Páta 102
 Pavel I. 289, 290, 291,
 469-488
 Pavlov N.F. 13
 Pechar 321
 Pešat 335
 Petkevičius 317
 Peters 318
 Petr Veliký 289, 290-292,
 474-476, 480
 Pilňak 26
 Pírek 122, 124, 127, 137
 Pisarev 405, 408, 415, 416
 Pisemskij 257, 416

 Platon/metropolita/ 482
 Platonov 363, 365, 489
 Plúdonis 310
 Poe 120, 135, 184, 460, 461
 Pohorský 187
 Pochvisněv 287
 Porák 169, 172
 Poruks 310
 Pořomkin 469
 Priede 318
 Prišvin 388
 Prometová 318
 /Propp 61/
 Průšek 120, 135, 137
 Pszczołowska 71, 99
 Pšavela 311, 319
 Pugačov 36, 37, 39-42
 Pujmanová 392
 Pujmanskij 416
 Pumpers 305, 310
 Puščin 284
 Puškin 13, 15, 16, /33/, 35-43, 68,
 69, 76, 100, 105, 108, 109, 111, 119,
 127, 130, 131, 144, 149, 162, 248,
 283, 284, 292, 335, 396, 399, /412/,
 /417/, 434, 457-460, 469
 Puškinová D. 292

 Racine 270
 Radiščev /350/, 487
 Raffi 311
 Ragana 309
 Rainis 310, 319, 433
 Ramanouski 418
 Rastrelli 289
 Rebinder 481
 Remizov 181
 Reren 481
 Rostopčín 478, 479
 /Rousseau 252/
 Rovda 18, 23, 32
 Růdákí 307
 Rudy 61, 80, 88, 99
 Rummo 318
 Runnel 318
 Rustaveli 305, 306
 Rylejev 290
 Rylskij 314
 Rytgev 26, 316
 Rza 315
 Rzewuski 335

 Sablukov 485
 Saja 317
 Sajat-Nova 306
 Salajčiková 348
 Salichová 115

Salichová 115
Saltykov-Ščedrin 410, 416
Samojlov 15, 16
Sandová 395
Sangi 316
Saran 83
Sarjan 315
Scott 36
Sečenov 69
Sedlák J.V. 75, 98, 99
Seifert 307
Semper 318
Seneca 183
Serafimovič 184, /350/
Sevak 315, 319
Sgall 166
Shakespeare /162/, 270, 275,
/402/
Shelley 456, 460, 461
Schaller 59
Schilder 478, 482, 483, 487
Schiller 78, /117/, /133/,
457, 458
Schmid W. 67, 99
Schopenhauer 183, /413/, /417/
Sienkiewicz 369, 370, 372,
373, 378-380
Sievers 78, 79, 86-88, 93, 96, 99
Simonaitytėová 317
Sirge 318
Skácel 10, 393, 434
Skaftymov 13
Skalbe 310
Skaryna 308
Skovoroda 307
Skrijenieks 318
Skujinová 317
Skwarczinská 364
Sluckij 10, 16, 449
Sluckis 317
Smetáček 366
Smith Adam 77
Smolyč 313
Smuul 318, 319
Sobanská 335
Sollogub 184
Solon 190, 324
Solovjov V.S. 15
Solženicyn 10, 17, 24, 26
Sosjura 313
Sova 104
Spencer 183
Sruoga 317
Stalin 20
Stalský viz Sulejman
Stanislavskij 156, 267

Stedingk 472
Steiner 68, 97, 99
Steinerová 83, 99,
Stelmach 313
Stempel 61, 87, 95, 100
Stenders 309
Sterne 36, 37, /349/
Stich 169
Strachov 175
Strachov /úředník/ 475
Streitberg 99
Strielkunas 317
Strindberg 148, /158/
Stumpf 68
Subdrabkalns 317
Suits 311
Sulejman Stalský 312
Sulejmenov 316, 319
Sutiste 318
Svatoň 293
/Swift 349/
Symonenko 314
Šalda 7, 196, 259-276, 417
Šamjakin 314
Šanda 293
Šavelis 317
Ščerba 88
Ščipačov 11, 12
Šepeljov 469
Šestalov 316
Ševčenko 308, 319
Širvanzade 311
Škarka 144
Šklovskij 11, 36, 37, 87, 98, 99,
198-204, 367
Šmeral 20, 25
Šmilauer 3
Šolochov 23
Špet 82
Šuchruchadze 306
Šulgin 291
Šusta 146
Šušanika 305
Tabidze G. 311, 315
Tabidze T. 311
Tacitus 195
Taine 175, 183
Támar 306
Tamerlán 306
Tamsaare 318, 319
Tank 314
Taranovski 70, 95, 100
Taufer 146
Teige 199, 203, 208-211, 215

Teimuraz 306
 Tennyson 107,129
 Terras 360,365
 Tchien Ťien 125,137
 Tibullus 457
 Toll 480
 Tolstoj Alexej 388
 Tolstoj L.N. 16,105,178,181,
 200,257,/351/,365,/408/
 417,419
 Toman K. 15,140,392
 Tomaševskij 62,63,68-87,
 91-94,97,100
 Tomiř 470
 Traat 319
 Trifonov 294-302
 Třebizský viz Beneř
 Tuglas 311,318
 Tukař 312
 Tumanjan 312
 Turgeněv 6,16,17,135,144,
 162,173-184,392,394-417
 Tursunzoda 316
 Tvardovskij 16
 Tyčyna 313
 Tyl 146,270
 Tynanov 39,63,73,79-86,91,
 100,206,244,282-293
 Ťutčev 15,16,457,458
 Ukrajinka 308
 Underová 318
 Ungeheuer 37,100
 Unt 319
 Upits 317
 Uspenskij G.J. 16
 Uspenskij V.A. 474
 Utěšený 169,172
 Užkalnis 303
 Ůdi /Viiding/ 318
 Vaarandiová 318
 Váciētis 318
 Vacík 384
 Vaculík 219-243
 Valton 319
 Valujev 478
 Vančura Vlad. 146,264
 Vančura Zdeněk 27
 Vanšenkin 16
 Vāsifí 307
 Vašek Vlad. viz Bezruč
 Veidenbaums 310
 Veltman 184
 Venclova 317
 Vergilius /349/,457,461
 Vetemaa 319
 Vidunas 309
 Vienuolis 317
 Vilar 267,268
 Vilde 310
 Vinhranovskij 314
 Vinogradov 31
 Vinokurov 16
 Vitte 335
 Vlček 142,145
 Vodička 30,203
 Vochata 115
 Vojan 139,266
 Voltaire 482
 Vronskij 7,140
 Vurghun 315
 Vygotskij 367
 Wagner Jan 128
 Wagner Richard 270
 Warren 66,100
 Wedekind 159
 Wellek 66,100
 Westphal 81
 Wilamowitz-Moellendorf 117,133
 Wilde /160/,162-164
 Witworth 488
 Wolker 384
 Zadražil 394
 Zadražilová 488
 Zábrana 437
 Zahrebelnyj 313
 Zamjatin 26
 Zariřš 318
 Závodský 260,275
 Zenkevič 452
 Zeyer
 Ziedonis 318
 Zola 135,257
 Zubov 469
 Zulfija 316
 Ž.Zdenka viz Kadlecová
 Žabajev 312
 Žemaitová /Žemaitė/ 309
 Židlický 25,26,418
 Žirnauskij 13,14,31,72,73,76,
 88,101
 Žukovskij 457-460,464

V rejstříku jsou uvedena jen jména příjmení, jména křestní

/a zcela vyjimečně další údaj/ jen tehdy, kdy záměna osob téhož jména byla nasnadě. Všechna jména jsou - bez ohledu na uvedení v textu - počeštěna, tedy přechýlena, z ruštiny transkribována. V závorce je jednak uváděno "jiné znění" daného jména, jednak, a to nejčastěji, stránka, popřípadě celé jméno, pokud není jméno autorovo na dané stránce uvedeno, ale podle našeho názoru se o něm podstatněji mluví.

1	Jiří Franěk: Dva osudy. lidské i vědecké	2
2	František Bráblík: Puškinova Kapitánská dcerka	35
3	Dagmar Čapková: Některé aspekty Komenského cultura universalis	44
4	Miroslav Červenka: Rytmiický impuls: poznámky a komentáře	61
5	Milada Divišová: Bezručovy dopisy Mathesiovi	102
6	Vladimír Forst: Několik poznámek o dějinách literatury	142
7	Růžena Grebeníčková: Ke dvěma Čechovovým hrám	148
8	Jiří Hronek a Petr Sgall: Kodifikace spisovného jazyka a adekvátnost jazykového projevu	166
9	Miloslav Jehlička: Záhadné povídky I. S. Turgeneva	173
10	Milan Jungmann: Ladislav Fuks redivivus	185
11	Robert Kalivođa: Cesta estetického myšlení Jana Mukařovského	198
12	Vladimír Karfík: Deník jako román	219
13	Jurij Kopaničák: F. M. Dostojevskij a naturalna škola	244
14	Jan Kopecký: Šaldova výzva	259
15	Jurij Lotman: Dorogoj drug! - dopis	277
16	Stanislav Máslo: Román Kjučlja J. M. Tynjanova jako "fakt umění".	282
17	Vladimír Novotný: Hledání ztraceného místa	294
18	Radegast Parolek: Co číst z literatur národů SSSR	303
19	Jiří Pechar: Reskolnikovův zločin	321
20	Zdeněk Pešat: Jedna inspirace - dva básnické světy	335
21	Janina Salajčiková: Motiv dorogi i jeho idejno-chudožestvennyje funkcii v Konarmii Isaaka Babelja	348
22	Vladimír Smetáček: K otázce následnosti informací o úsecích děje v různých prozaických žánrech	366
23	Miloš Vacík: Bohemista /mslé okléšnutí/	384
24	⊗ Ladislav Zašrežil: E nevydaných kolektivních českých dějin ruské klasické literatury, tzv. skračenicnych	394
25	Václav Šidlický: Válčonnj román Kazmy Čorného	418

zde vybr!

Viz Bulletin ruského jazyka a literatury, sv. 32, 1993

Akrostich jubilejní	429
Druhý akrostich pro JH	430
Vladimír Mikeš: Červen	431
Radegast Parolek: Dvě básně pro Jiřího Honzíka /Balada o stromu; Přesahy/	432
Jan Skácel: Dopis příteli, kterému bude zítra šedesát a zabývá se ruskou literaturou	434
Anna Achmatovová: Severní elegie přeložil Jan Zábřana	436
Josif Brodskij: Z cyklu Římské elegie přeložila Meita Arnautová	438
Czesław Miłosz: Básně /Varšavský Faust, Téma, Zpráva, Elegie pro N. N., Roční doby, Kolik nádherných zéměrů, Dar/ přeložil Luboš Dobrovský	440
Boris Sluckij: Tři básně / + + + , Osud Monaka, Obtíže překlada/ přeložil Jaroslav Kabiček	449
Michaíl Zenkevič: Na Titaniku přeložil Jiří Mulač	452
Valerij Brjusov: Fialky v Tyglíku přeložila Irene Comutaliová	456
Natan Ejdelman: Romantický cer přeložila Miluše Sedražilová	461
Andrej Fletonov: Stavební jáma přeložila Anna Nováková	489
Rejstřík	499
Obsah	508

U
C
L

Bibliofilje 1/290