

Cyklizace jako spodní proud ve vývoji ruského románu

Procesy scelování a dezintegrace provázejí román, tedy i ruský román, stejně jako jiné literární žánry a fungují jako významné vývojové impulsy.¹

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

Chápání cyklu v různých druzích umění obecně závisí na třech zdrojích estetického myšlení tradičně spojovaného s antickým Řeckem: kosmogonii a kosmologii založených na homologii forem (pythagorejská „hudba sfér“), technologii (techné sofistů čili teorii lidské činnosti), psychologii (psyché novoplatoniků čili teorie lidské duše). Je to - bez velké hyperbolizace - projev jisté naivity myšlení stejně jako příliš mechanické reflexe módních trendů v literární vědě, kdy někteří autoři, kteří se zabývají cyklem v literatuře, zdůrazňují obecný vývoj v cyklech jako proces, jenž má jakoby zákonitý charakter. Koncepce cyklického vývoje literatury je spíše hypotetická: není přímého důkazu, že se literatura pohybuje v cyklech; spíše bych řekl, že tu jsou jisté návraty připomínající Eliadeho koncepci tzv. věčného návratu.² Některé jevy mohou skutečně být součástí obecného cyklického pohybu, ale je nesmírně obtížné to dokázat, neboť máme k dispozici jen krátký časový úsek. I když některé literární žánry reflektující mýtus a iniciaci mají kořeny v cyklických pohybech³, lze je jen stěží generalizovat. Proto dávám přednost spíše zdrženlivému, skeptickému pohledu. Fenomén

¹ Reinhard Ibler (Hrsg.): *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.-20. März 1997. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen, Bd 5, herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main - Berlin - Bern - Bruxelles - New York - Wien 2000.

² M. Eliade: *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris 1969.

³ D. Hodrová: *Román zasvěcení*. Praha 1993.

literárního cyklu samotného bohužel někdy přitahuje ploché, módní koncepce a provokuje jednoduchá řešení. To je také jedním z důvodů odmítání těchto spekulativních, někdy snad až exhibicionistických hypotéz nebo alespoň jejich „uzávorkování“ (Einklammerung).

Druhý přístup je technologický: tendování k cyklickému tvaru je prostředkem formování artefaktu v rámci anticipačního efektu vysvětlovaného např. Z. Mathauserem⁴; analýza kronikálních struktur demonstruje existenci kauzálně anticipačního řetězce.⁵ Na jedné straně literární cyklus neznamena jen klauzuru, uzavření, ale také jistou otevřenost nebo polootevřenost artefaktu, autonomii jeho částí a strukturální uvolněnost. Existence literárního cyklu také ukazuje na neúplnost, nedokončenost literárních žánrů, na jejich provizorní ráz. Básnický cyklus je víceméně výrazem pokusu o vytvoření složitější literární struktury, prozaický cyklus znamená také tendenci k otevřenosti, fragmentárnosti, uvolněnosti, připravenosti artefaktu k pručné vnitřní změně. Cyklizace v prozaické tvorbě může také vyjadřovat autorův pokus o vytvoření větší literární entity; v tomto případě má cyklus úlohu technologického nástroje.

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

Vznik románu v Rusku, podobně jako v jiných evropských literaturách, byl spojen mimo jiné s procesem sekularizace. Román je podle D. S. Lichačova přirozeným výsledkem

⁴ Z. Mathauser: *Literatura a anticipace*. Praha 1983 (in Slovak: *Literatúra a anticipácia*. Bratislava 1982).

⁵ Viz naši monografii *Labyrinth kroniky*, Brno 1986, s. 87-97.

zralé fáze ve vývoji národní literatury.⁶ Celý problém však spočívá také v tom, že proces sekularizace v ruské literatuře se realizoval poměrně pozdě: jeho počátky jsou de facto spojeny až se 17. a hlavně 18. stoletím; náboženský a církevní charakter národní literatury začal pozvolna mizet, ale v Rusku zcela nezmizel nikdy. Náboženské reminiscence a náboženský ráz ruské klasické a moderní literatury a záměrně vytvářená silná kontinuita se staroruskou vývojovou fází (A. Puškin, N. Leskov, F. Dostojevskij, L. Tolstoj, A. Bělyj, A. Remizov, ale také M. Gorkij a jiní) je nesporný. Religióznost zůstala dominantním rysem ruské literatury i v 19. a 20. století. Jedním z předpokladů existence románu v Rusku jsou časté epické struktury a modely včetně orální epické poezie (byliny, Slovo o pluku Igorově), hagiografie (žitija), kázání (propovedi), rané biografie, dobrodružná próza a – last but not least – kroniky (letopisy), překlady (hlavně z byzantské řečtiny) a různé povídky (skazanija).⁷ Kromě již uvedených děl staroruské literatury jsou tu však také díla skutečně klíčová jako Putování přes tři moře tverského kupce Afanasije Nikitina (15. stol.) nebo Život protopopa Avvakuma jím samým napsaný (1672-1675). Zvláště posledně jmenované dílo představuje křížovátku ve vývoji ruské prózy a tenduje k umělecké, tvarové, jazykové a stylové syntéze dvou dominantních sémantických vrstev: staroslověnštiny či církevní slovanštiny východoslovanské redakce a mluvené ruštiny či dialektu obecné východoslovanštiny. Axiologický přístup se týká struktury a distribuce slovesných časů (perfekta a aoristu). Specifická pozice Života protopopa Avvakuma byla potvrzena vícekrát.

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

Nejsilnějším a nejvlivnějším proudem byl však až sentimentalismus, který do Ruska přišel z Anglie v druhé polovině 18. století a byl spojen také s osvícenstvím a politickým liberalismem (válka amerických kolonií za nezávislost, později Francouzská revoluce). Pikareskní kořeny žánru však zcela nezmizely (M. D. Čulkov: Sličná kuchařka aneb Dobrodružná putování prostopášnice; rus. Prigožaja povaricha ili Pochoždenija razvratnoj

⁶ D. S. Lichačev: *Svojeobrazije istoričeskogo puti ruskoj literatury X - XVIII vekov*, in: *Literatura i sociologija*, Moskva 1977, s. 85-136.

⁷ S. Mathauserová: *Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Praha 1986.

ženštiny, 1770: připomíná Defoeovu Moll Flandersovou z roku 1722), ale hlavně se zakládaly na tradici azbukovníků.⁸

Prvními skutečnými ruskými romány nové doby byly romány sentimentální či sentimentalistické: Cesta z Petrohradu do Moskvy (Putešestvije iz Peterburga v Moskvu, 1790) A. N. Radiščeva a Dopisy ruského cestovatele (Pis'ma russkogo putešestvennika, 1791) N. M. Karamzina. První dílo je, jak známo, v podstatě politický pamflet pokrytý vrstvou sentimentálních líčení cesty prosycených rozhořčenou kritikou pseudoliberalní politiky Kateřiny Veliké, druhý je sentimentální již volbou dvou vzájemně se prostupujících žánrů (sentimentální, tedy citový či citlivý kulturní cestopis a epistolární útvar). Z toho pozvolna roste ještě další struktura, tedy politický a filozofický traktát vyrovnávající se s fatální krizí feudalismu a první průmyslovou revolucí spojenou s formováním první konzumní společnosti na světě (Anglie konce 18. století).⁹

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

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

⁸ Viz S. Mathauserová: Ruský zdroj monologické románové formy (M. D. Čulkov). Praha 1961. S. Mathauserová: *K počátkům ruského románu*. Čs. rusistika 1964, s. 129-134.

⁹ Viz naši studii *Anglo-American Reflections in Russian Literature*. Germanoslavica 1996, III (VIII), s. 67-75.

napadána mladými autory 20. let 20. století, kteří se znovu navraceli k avanturnímu syžetu a k pikareskní románové struktuře (V. Kaverin, I. Erenburg aj.).

Od samého počátku byl ruský román pokládán za podivný, heterogenní žánr¹⁰ kvůli nikdy nekončícímu sekularizačnímu procesu. Raný román se svými obecnými pravdami, omniscientním vypravěčem s eruptivními a destruktivními silami, které rozbíjely sociální a myšlenkové bariéry, které ničily staré hierarchie a vstupovaly do tabuových zón lidských motivací a dokonce skrytých vrstev podvědomí by měly být chápány jako oponenti, rivalové a konkurenti jen zpola sekularizované ruské literatury. Tento zvláštní přístup k románovému žánru v Rusku, pocit jeho nepatřičnosti se vyjadřovaly jeho deformací, ozvláštněním a podivínstvím. V ruském románu je vždy něco podivného – téma, syžet, postavy, jeho „filozofie“, provokativní experimentální i tradicionalistický ráz.

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

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

¹⁰ Viz naše studie: *Heterogenita ruského románu*, in: *Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata*. Wydawnictwo TRIO, Warszawa 1996, s. 92-99; *The Crisis of Tradition in Russian Literature and the Postmodernist Atmosphere*, in: *Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe*, Katowice 1996, s. 123-130.

lineárního syžetu a pravidelných návratů postav a motivů. Cyklus nereprezentují například jen Turgeněvy Lovcovy zápisky; fragmentární cyklické pohyby lze spatřovat i v zrcadlové kompozici Evžena Oněgina a v antinomii digresí a novel v Mrtvých duších, v Leskovově neschopnosti „zkonstruovat“ dramatický typ románu, který je nahrazován „skládankou“ autonomních příběhů, které vytvářejí kruhovou stavbu nebo mají potenci se znovu rozpadnout. Očarovaný poutník (1875) lze takto pochopit i jako cyklus příběhů, Služebníci chrámu, resp. Duchovenstvo sborového chrámu, rus. Soborjane, 1872) se skládají z črt (oček), které přecházejí z díla do díla (Služebníci chrámu a Plodomasovští trpaslíci, Plodomasovskije karliki).¹¹

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

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

¹¹ Viz naši monografii *Proti proudu (Studie o N. S. Leskovovi)*, Brno 1992.

Žánr prozaického deníku Michala Viewegha

Spolu s úspěšným románem *Bio manželka* (2010) – ostatně kdy je Viewegh neúspěšný? – vydává týž rok patrně nejpobulárnější a nejslavnější český spisovatel, jenž se již stává světovým a snad předbíhá i dosavadní původem české celebrity svůj text *Další báječný rok*.¹² Informace na přebalu nás informuje, že M. V. (roč. 1962) žije v Praze a Sázavě, jeho knihy vyšly v celkovém nákladu skoro 1,5 miliónu výtisků, byly již přeloženy do třiatvaceti jazyků a dočkaly se sedmi filmových zpracování (přiznám se, že jsem to nekontroloval). Jeho bibliografie čítá s touto knihou 23 položek. Všechny údaje jsou fascinující, zejména pokud jde o spisovatele píšícího tak minoritním jazykem, jakým čeština nepochybně je. Ze všech údajů je asi nejpodstatnější Vieweghova snaha stát se slavným, výrazným, často exhibovat, být sebevědomým, ale také šťastným, hedonistickým člověkem, který oproti věčné nespokojenosti, známému českému „brblání“ a „blbě náladě“, jak to nazval V. Havel, zdůrazňuje pěkné momenty života, žít si a užít, ale žít i konfliktní a nepříjemné věci a hlavně nacházet štěstí mimo pojetí spisovatele jako mravokárce, kazatele a proroka. To by bylo jistě chvályhodné, neboť, jak se zdá, je to jedna z cest, již nastoupil spolu se svým vydavatelem a která by mohla vést k zachování alespoň obrysů tradiční literatury, umožnit tomuto tradičnímu umění zachovat se i v tlaku nových médií a technologií, které literatuře hrozí likvidací, ale mohou ji i pomoci - i když v jiné podobě - udržet.. Ukazuje se, že nehledě na všechny nové technologie jsou Vieweghovy, ale i jiné knihy kupovány a čteny. Otázka je, zdali to není také setrvalostí tradice a příchylností k člověku k materii, ke kusu potištěného papíru více než k virtuální informaci na nějakém nosiči, nicméně Vieweghova zásluha je v tom mnohem větší: zejména jeho otevřené napojení na triviální literaturu (v tom jde ve stopách nejsvětovějších tvůrců) a na film, neboť jeho prózy, většinou značně útlé nebo již méně vnitřně promyšlené a strukturované, jsou dobrým východiskem pro filmový scénář, pokud se jím už zvolna nestávají.

Je zřejmé, že ve Vieweghově tvorbě tak dobře připravené již triviální tematikou a narativními postupy má své místo otevřená publicistika: čím více se autor vidí jako výrazná světová osobnost, o to více se chápe žánrů, které jasně prezentují jeho osobnost: jako by již nebylo třeba vytvářet umnou funkci, ale jen se přidržet osobnostního faktu, jenž se sám stává literárním artefaktem. Jde o dobrý marketingový tah: připravit si půdu atraktivními prózami kultivujícími více než hlubokomyslné úvahy a temné vize zejména sexualitu a melancholii z ní plynoucí včetně různých poloh citovosti a potom již postačí sebe prezentace, vlastní portrét,

¹² Michal Viewegh: *Další báječný rok*. Druhé město, Brno 2011. Dále: Viewegh.

vlastní život a názory, které se stávají předmětem zvědavosti. Dosud to Viewegh střídal (*Báječná léta pod psa* vedle *Nápady laskavého čtenáře*, *Román pro ženy* vedle *Báječných let s Klausem*, první *Báječný rok* - deník 2005 z roku 2006 - vedle *Románu pro muže*, *Povídky o lásce* a *Bio manželka* vedle *Dalšího báječného roku*). Kromě střídání je tu ještě prolínání: osobnostní linie, vysoká míra subjektivity a sebestřednosti sílí: není tedy divu, že již na počátku píše: „Když jsem to udělal jednou (vydal deník), napodruhé je zbytečné zdržovat se vysvětlováním. Výhodou opakovaného zločinu je, že nemusíte ztrácet čas omluvami. Prostě to uděláte znovu [...] V příštích týdnech a měsících budu psát dvě knihy najednou: tento deník a humoristický román s pracovním názvem *Bio manželka*. Je to zdánlivě veselý příběh muže odmítajícího se smířit s tím, že deset let po svatbě je na desátém místě manželčina hodnotového žebříčku – bohužel to bude *částečně* autobiografické [...] *Bio manželka* je moje dvaadvacátá kniha, tento deník třiaadvacátá.“¹³

Tradice spisovatelova deníku v různé žánrové a tematizované podobě není věc nová; kdysi jsem se některými příklady těchto próz zabýval.¹⁴ Poznámka na okraj: jsou deníky a „deníky“; ten Vieweghův patří spíše k těm v uvozovkách, tedy k výběrovému a stylizovanému. Jsou však autoři, kteří si píší skutečné denní záznamy všeho, co zažili, aniž by je klasifikovali, hierarchizovali, selektovali a publikovali, tedy jako existenciální autentické svědectví, zatím mimo sféru literární komunikace: tyto deníky mají i výrazné literární ambice a vzhledem k opětovné fascinaci literaturou faktu mohou se stát novou literární dominantou v budoucnu.

V uvedené studii jsem vycházel z toho, že jsou situace, v nichž se společenské a osobnostní tlaky prosazují relativně přímo a kdy je třeba bezprostředně měnit tvar literárního díla tak, aby funkčněji vyjadřovalo osobnost tvůrce - žánr se natolik vzdaluje tradičním útvarům, a to i těm, které dříve kultivoval sám autor, natolik nabývá vysloveně osobnostních rysů, že se přímo stává funkcí tvůrčí osobnosti. Analyzoval jsem z tohoto hlediska M. F. Dostojevského (1821-1881) a Jakuba Demla (1878-1961), jež tvořili v převratné době druhé poloviny 19. a počátku 20. století, kdy iluzivní obraz světa, jak jej reprezentovala literatura tzv. kritického realismu, přestává postupně plnit své poznávací a estetické funkce. Uvedl jsem tyto úvahy o „personalistických žánrech“ dvěma citáty, které se týkají obou autorů, svým naturelem dosti blízkých. V jednom jde o výrok Karla Čapka, který „rehabilituje“ Demlovo Svědectví o

¹³ Viewegh, s. 7-8.

¹⁴ Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a Šlápěje J. Demla. Slovenská literatúra 1990, č. 4, s. 338-349. V upravené podobě jako kapitola IV. Žánr a osobnost (Deník spisovatele F. M. Dostojevského a Šlápěje J. Demla) v mé knize *Genologie a problémy literatury*. Brno 1998.

Otokaru Březinovi, kde slavný český symbolista, básník a esejista vyjadřuje názory, které mohou pobuřovat: Čapek bere Demla v ochranu a z autopsie dosvědčuje, že takto se někdy Březina in camera caritatis vyjadřoval. Vytýká mu spíše to, že si to nenechal pro sebe a obraz básníka-světce zkomplikoval. Stejně jako Fjodor M. Dostojevskij patřil Jakub Deml k spisovatelům, kteří si dokázali znepřátelit kdekoho nezměrnou netaktičností, která vyplývala z jejich až nezřízené upřímnosti, z uvádění nepřijemných až nechutných detailů, krutých polemik, z uvádění faktů, jež člověk raději smlčí. Poetika takové prózy si však takový postup přímo vyžaduje: nachází se vlastně mezi věcnou literaturou, řekli bychom literaturou faktu, ale v její subjektivní podobě, je výronem lidské duše, jejích utajených záhybů; současně je to však – jak jinak – stylizace: jak šikovně autor „namíchá“ tento koktejl nesnesitelných detailů, tak pozorně je chápána jeho upřímnost a autenticita a tím lépe skryje svůj záměr, kalkul, svou stylizaci. M. Viewegh, o němž jsme nejednou už psali, mimo jiné také jako o kvázipostmodernistovi, a to v různých kontextech a srovnávacích souvislostech,¹⁵ je v tomto žánru spisovatelského deníku vlastně tvůrce zvláštní autorské strategie: snaží se být autentický, ale současně nezastírá ani stylizace, jež se pak stávají nástrojem nové autentizace, resp. autenticitou „na druhou“. Krajnost a zároveň lpění na konkrétnosti, spojování zdánlivě nespojitelného, nutková potřeba sebevyjádření v každém okamžiku a odmítání zdrženlivosti je pro autory takových próz typické. S touto nutkavostí sebevyjádření je spjat kult intenzity beroucí počátek za romantismu a orientovaný na takovou práci s časem, která je protikladná např. klidovým polohám deskriptivní prózy, románové kroniky apod. Experiment s časem, vypjatost ideálu a jeho neustálé vyjadřování vyvolává permanentní napětí vedoucí k obnažování lidského tajemství. J. Catteau v reprezentativní publikaci o kreativité Dostojevského ukazuje na skutečnou polymorfnost jeho inspirace: byli to „vyznavači ideálu“ (Cervantes, Schiller, Hugo), „prométeovci“ (Shakespeare, Balzac, Goethe, Puškin), roztodivné románové tvary (pikareskní román, triviální román, E. Süe, D Quincey), stejně jako různé filozofie, motivy nemoci a peněz. Zejména na románu *Výrostek* dokládá, že Dostojevskij intenzivně pracoval se

¹⁵ Roždenije sredneevropejskoj poetiki (F. Kautman – O. Filip – J. Zogata – M. Viewegh). In: Vzaimodejstvije literatur v mirovom literaturnom processe. Problemy teoretičeskoj i istoričeskoj poetiki, Grodno 2005, část 1, s. 79-91. Český kvázipostmoderní román: poetizace automatismu a zrození „nového člověka“ (*Případ nevěrné Kláry Michala Viewegha*). In: Retoriki na pametta. Jubileen sbornik v čest na 60-godišninata na profesor Ivan Pavlov. Fakultet po slavjanski filologii, katedra po slavjanski literaturi. Redakcionna kolegija: Bojan Biolčev, Valeri Stefanov, Kalina Bachneva, Panajot Karagjozov, Janko Bačvarov. Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ochridski“, Sofija 2005, s. 498-504. *Lekce tvůrčího psaní* a kvázipostmodernistická poetika Michala Viewegha. Stil 4, Beograd 2005, s. 303-313. Quasipostmodernistyчны świat Michala Viewegha. In: Literaturny słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom I. Transformacja. Pod redakcją Haliny Janaszek-Ivaničkowej. ELIPSA, Warszawa 2005, s. 81-88. Postmodernism and Quasipostmodernism (Michal Viewegh). Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum. Akadémiai Kiadó, Springer, 2006, tomus XXXIII, fasciculus 2, December, s. 37-44.

silou času (kap. Puissance du temps et temps de la puissance) stíháním nebo rušením času.¹⁶ F. M. Dostojevskij, pronikající do nitra lidské bytosti i do zákonitostí kosmu, staví svá díla na principu oxymór.¹⁷ Kdybychom prozkoumali dobový literární kontext, došli bychom k tomu, že převažujícím byl žánr román, a to román milostné zápletky a tzv. balzakovský román. Ruský román šel buď zcela vlastní cestou, nebo s těmito útvary polemizoval (Turgeněvovo „skládání“ románů z novel, Tolstého prozaický „epos“ postavený proti románu, Dostojevského rozklad dramatického typu románu polyfonií). Současně však vznikala potřeba - daná především osobnostně - překročit meze tohoto žánru, ocitnout se na samé hranici umění, respektive posunout umění blíže životu a světu. K tomu vedou v zásadě dvě cesty: buď formovat slovesnou stavbu, která bude svou podstatou vytvářet alternativu reality (epos, epejový román), nebo komentovat realitu, stačit její rychlosti, najít typ literatury, který by bezprostředně vyjadřoval názory osobnosti a zachycoval svérázný dialog jedince a světa.

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

¹⁶ J. Cateau: La création littéraire chez Dostoievski. Institut d'études slaves, Paris 1978, s. 467-476.

¹⁷ A. Červeňák: Člověk v literatuře (Dostojevskij a současná literární věda). Bratislava 1986.

Wollman, když svou proslulou knihu nazval Slovesnost Slovanů (1928)¹⁸; se zdůrazňováním slova se setkáváme i v koncepcích M. Bachtina, S. Averincev píše v tomto smyslu o dvou významových hladinách řecké kultury, exoterické (myšlenkové modely, které lze snadno převádět z jazyka do jazyka) a ezoterické (modely spjaté svou fyziognomií s určitým jazykem). Latinská kultura převzala pouze exoterickou hladinu, ezoterické bránila římská „gravitas“. Východní Slované převzali řecké slovo v jeho obou hladinách přímo.¹⁹

Postava Jakuba Demla (1878-1961), českého básníka, prozaika a vydavatele, vzpurného kněze, který bývá tradičně řazen ke kruhu katolických básníků Českomoravské vysočiny, byla a je různě a protikladně hodnocena. Od roku 1989 se stala zase středem nebyvalé vydavatelské pozornosti. V Národní knihovně ČR je pod jeho jménem registrováno 224 položek jeho děl, sborník. A knih věnovaných jemu a jeho době. Nemá valného smyslu zastavovat se u detailů jeho života: faktem zůstává, že jeho deníky připomínající svou heterogenitou právě Dostojevského Deník spisovatele – Šlěpěje – vycházely tam, kde kněz sloužil – v Jinošově a Tasově na Třebíčsku, taky ve Šternberku, jindy vyšly péčí jeho milenky Pavly Kytlicové, něco vydalo v 90. letech 20. století nakladatelství Vetus Via v Brně. Z vyprávění své děda, řídicího učitele na Vysočině, vím, jak kupoval od Demla jeho spisy, včetně *Šlěpějí*, které kněz-spisovatel rozvážel po svém kraji ze svého tehdejšího působiště Tasova; byla to událost, která však mezi starousedlíky vyvolávala rozporné reakce, hlavně svou permanentní polemicitou a již zmíněnou, tehdy zcela neobvyklou upřímností až prostořekostí, napadáním všech, zejména všeobecně uznávaných autorit, střídavě církevní hierarchie, T. G. Masaryk, branných organizací Orel a později i Sokol, jimž Deml původně věnoval řadu článků a a Sokolskou čítanku (vydala Pavla Kytlicová v Tasově, 1923, 1924). Impulzivnost, jeden ze znaků geniálního básníka-kněze přesně odpovídá povaze tohoto žánru, jeho zběsilost se v něm přesně a beze zbytku refletovala. O Šlěpějích psali mnozí; v tomto smyslu odkazujeme k citovanému článku a kapitole v mé genologické knize; byli to např. Miloš Dvořák, O. F. Babler, W. Wilinski M. Ripellino, jenž jako slavista spojil žánr *Šlěpějí* s destruktivní metodou L. Sterna a s prózou V. Rozanova (1856-1919) Spadané listí (Opavšije list'ja, 1913, čes. 1997).²⁰

¹⁸ Viz něm. překlad Frank Wollman: Die Literatur der Slawen. Herausgegeben von Reinhard Ibler und Ivo Pospíšil. Aus dem Tschechischen übertragen von Kristina Kallert. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. Herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler, Bd. 7. Peter Lang, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2003. ISSN 1434-3193, ISBN 3-631-51849-80. 402 s., čes. reedice se připravuje na rok 2011.

¹⁹ С. Аверинцев: Славянское слово и традиция эллинизма. Вопросы литературы, 11, 1976, с. 152-162.

²⁰ Ke konci 80. let 20. století se v tehdejším Československu objevily první přece je n objektivnější články o Demlovi, viz mj. J. Mourková: Jakub Deml sine ira et studio. Kmen I(VII), 1988, č. 34, s. 3. V. Binar: Neznámé arcidílo Jakuba Demla, in: J. Deml: Tasov. Praha 1971. O. Babler: Jakub Deml. Rivista di letteratura slave diretta da Ettore Lo Gatto. Roma, anno III, agosto-dicembre 1928, fasc. IV-V-VI, s. 351-359. M. Dvořák: Rodný kraj v

Za předchůdce Demlových Šlápějí bývá právem pokládán Léon Bloy (1846-1917).²¹ Zajímavé jsou zejména popisy Dánska a Dánů, mezi nimiž nějakou dobu žil. Když se podíváme na skladbu deníku blíže, vidíme, že je tu málo detailů, tedy toho, čím naopak oplývá Dostojevskij a po něm Deml - žánr je tu spíše výrazem myšlenkových makrostruktur a lidské povahy Bloyovy. Z tohoto hlediska se Bloyův deník jeví jako mezičlánek mezi Deníkem spisovatele a Šlápějemi: detail ztrácí svou váhu, zvyšuje se míra exaltovanosti a sebelítosti. Deml představuje syntézu obou přístupů: ukazuje otevřeně prorockou i odpudivou tvář, současně však vychází z uměleckého detailu, který však přesně a přísně nespojuje s makrostrukturami jako Dostojevskij.

Zatímco u Dostojevského je směřování od detailu k makrostruktuře, od mnohosti k jednotě, k řádu evidentní, v Demlových Šlápějích, které jsou tvarově ještě rozmanitější a navíc juxtapozičně uspořádané, s detaily, jež mají asociativní potenci, bylo by možné předpokládat absenci této jednoty, řádu.²² V citované stati jsme si povšimli, jak se do tohoto žánru promítají literární směry (zejména moderna u Demla jako předchůdce surrealismu s jeho spojováním protilehlých rovin reality).

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

Stejně jako u uvedených příkladů nese tento žánr významný punc autorovy osobnosti, je vlastně jeho sebevyjádřením, nástrojem jeho až arogantní seberealizace, kteráž osciluje mezi snahou šokovat tzv. upřímností a rafinovanou stylizací, vykalkulovaností. Součástí této narativní strategie, jíž se M. Viewegh blíží J. Demlovi, je jeho umanutost až posedlost určitými tématy: známá je jeho obsese českým prezidentem Václavem Klausem (věnoval mu samostatnou knihu *Báječná léta s Klausem*, 2002). Objevuje se i tu: „Věren principům svého novoročního projevu (*Pomáhejme potřebným, ale hlavně pomáhejme tam, kde to má smysl a kam dohlédneme.*) udělil Václav Klaus milost čtyřem bývalým spolupracovníkům zastřeleného vládce podsvětí Mrázka a odjel lyžovat na Monínece.“²³ Při každé vhodné i nevhodné příležitosti se autor o něho otírá, komentuje i jeho obraz visící na stěně státní instituce. Stavba deníku, který

díle Jakuba Demla. Život 5-6, List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu, roč. XIV, 1936, s. 106-111. W. Wilinski: Jakub Deml. Przegląd powszechny, t. 199, č. 595-596, 1933, s. 137-153; t. 199, 1933, č. 597, s. 285-301. M. Ripellino: Due studi di letteratura Ceca, II. L'arte di Jakub Deml. Societa editrice internazionale, Torino - Milano - Genova - Parma - Roma - Catania 1950. No. 3.

²¹ L. Bloy: Můj deník pokračováním k Žebráku nevděčníku 1896-1900. Stará Říše 1919.

²² Viz I. P.: Žánr jako bezprostřední výraz autorovy osobnosti. Deník spisovatele F. Dostojevského a Šlápěje J. Demla. Slovenská literatúra 1990, č. 4, s. 338-349.

²³ Viewegh, s. 21.

je ovšem deníkem výběrovým, jenž je opět spíše kvázideníkem, „kvázišlápějemí“, mu umožňuje zvýraznit dominanty svého postoje k světu: kromě Klause a jeho sžíravé kritiky je to zejména útočení na literární kritiky, na některé spisovatele (Coelho – ale nelze popřít, že jsou to úvahy trefné), metapartie o vlastní tvorbě.

Jestliže jsem kdysi Viewegha označil za kvázipostmodernistu, jenž spíše persifluje postupy „tradiční“ či „klasické“ postmoderny, využití tohoto žánru a jeho stavba a geneze svědčí opět o značné míře originálního přizpůsobení, v jehož čele stojí tento deník jako svého druhu komentář vlastní tvorby, současně její medializace a propagace. Viewegh si tak z postupů, které tzv. seriózní autor nepřijímá nebo se za ně stydí udělá součást vlastní poetiky, svůj - jak by řekli ruští formalisté – tvárný postup (прием): „Práce na románu mě opět baví, radost z psaní se vrátila. Neříkal jsem to? Vyhýbám se mejdanům, chodím brzy spát, časně vstávám a piju víc čaje a kávy než vína. Neuvěřitelné. Překvapeně objevuji objevené: že i ryze pracovní euforie může být stejně opojná jako alkohol.“²⁴ Směřuje tedy Viewegh i zde k jakési kvázimetapróze, žánr si přetváří jako druhotnou stylizaci po vzoru oloupávané cibule nebo obnažované matřošky: hravost není sice u Viewegha dominantní, ale není také prvoplánová, vyrůstá z hloubi samotné narace jako její přirozený výstup. Někdy z té stylizace, již dotváří tento žánr, až zamrazí: to když popisuje, jaké dárky komu dal. Z Vieweghovy prózy, jakož i z celého jeho díla, pramení velká hrdost až pýcha na vlastní úspěch, na to, že se dokáže prosadit, postarat se o rodinu, žít plnohodnotný život. Oproti „blbě náladě“ staví na odiv svůj skvělý ekonomický a společenský status, zdůrazňuje, kam všude je zván, současně však odmítá tradiční českou či „čecháčkovskou“ falešnou či předstíranou skromnost. Chce vytvořit nového člověka, který jde za úspěchem, vyznává kult výkonu, je však současně citlivý až sentimentální, nenechává se omezovat dobovými doktrínami. I to je součástí narativní strategie jako práce s žánrem, který budovali předtím jiní v jiné době a na jiném materiálu.

Jestliže Viewegh jde svou kvázipostmodernou ve stopách realismu tak, že dotahuje do krajnosti jeho fotografické postupy, jde do minuciózního detailu, současně však odmítá to, co bylo pro klasickou fázi realismu 18. a 19. století v impaktu osvícenství a posléze sociologicky orientovaného pozitivismu charakteristické: ostré sociální cítění a hledání příčin sociálních kolizí, konfliktů, které osudově ohrožují základy tohoto světa. Typické je, že v knize sotva najdeme nějaké úvahy překračující obzor všednosti, a to spíše ve formě glos, gnóm, aluzí a reminiscencí než souvislého textu. Řeklo by se, že jakákoli explicitnost není moderní ani postmoderní, že ona rezignace na velké myšlenky, velké příběhy a šokující pojetí, která jsou tu

²⁴ Viewegh, s. 30.

navozována spíše sítí uměleckých detailů a názorů ad hoc, jsou znakem dnešní doby, jež se bojí nových hnutí, jež často vedly ke katastrofě, ale je zřejmé, že tato doba si nové ideje stejně vyžádá - ideje i jejich nositele - a že lidstvo musí znovu vyrazit výš a hloub i s rizikem nového pádu: automatismus každodennosti omezené materiálním dostatkem, za nímž následuje katastrofální, nikým nečekáný propad, je to, s čím se člověk dlouho nesmíří. Je tedy i tento žánr ve Vieweghově provedení opět dítětem své doby ve smyslu skepse k velkým ideálům, jež jsou nahrazovány drobnými radostmi, tím, čemu „noví Češi“ říkají „pohoda“: sémantika tohoto životního pocitu a „filozofie“, co se často cizincům pobývajícím v českém prostředí dnes vryje do hlavy: bohaté večere, párty, golf, lyžování, „být za vodou“. Není cílem této stati být literárněkritickou reflexí, spíše konstatováním místa této prózy v tradici, již mimo jiné utvářeli uvádění prozaici patřící k různým proudům, dobám i národním milieum.

Někde se na autora zašklebí jeho vlastní manýra být intelektuálem, současně se nebat pokleslých literárních poloh, odmítat nadnesenost idejí. Není ona taxikářova nevzdělanost, pokleslost, mechaničnost, směšnost zase jen jeho vlastní metodou viděnou pod zvětšovací sklem hyperboly, nemstí se tím ona absence naivní vznešenosti? Možná že je projevem ztráty proklínané hierarchičnosti: „Po poledni (nemastná neslaná) beseda na Gymnáziu Nad Štolou, jedu tam taxíkem. Taxikář říká, že *taky zkouší psát*. V hlavě má *různé zápletky*, které hodlá *dát dohromady*. *Styl mu problém nedělá*, ví totiž, že je nutné používat *barvivá slova*. Já mám štěstí, že *díky filmům se mé jméno dostalo lidem do podvědomí*“.²⁵ Mechanické pojetí literatury, např. proslulé konstruování literární postavy, za niž Viewegha, jak se pochlubí, chválí literární kritika, která je mu nakloněna a která je mu tudíž příjemná, pojetí „creative writing“ především jako techniky psaní je tu přítomno v podobě instrukcí nebo jakési „spisovatelské kuchařky“.

U kořenů ideje tvůrčího psaní je představa, že se psát literaturu může člověk do jisté míry naučit, tedy představa vracející se k techné jako teorii lidské činnosti a v podstatě k technologickému vidění a chápání literatury. Na písemnictví tak byl použit model, známý z jiných druhů umění v podobě malířských, sochařských nebo hudebních škol. Myslím však, že již od počátku bylo i zastáncům tvrdé technologie jasné, že tato výchozí představa není zcela oprávněná, že všichni se všechno naučit nemohou, že tu jsou i jiné než technologické předpoklady, jimž se říká talent, transcendentno nebo apriorní idea, resp. černá skříňka, která není výsledkem technologie, souboru postupů a dovedností. V podloží bývalé sovětské školy, která žije v modifikované podobě dodnes, tedy Literárního institutu Maxima Gorkého (pod tímto jménem vystupuje oficiálně i dnes), je představa, že absolventi institutu budou spisovateli

²⁵ Viewegh, s. 59.

či překladateli krásné literatury, tedy umělci, ale také redaktory nebo tzv. pracovníky v oblasti kultury. To bylo možné dokonale realizovat a zaručit právě v totalitním nebo autoritářském státě, kde měli tito absolventi z rozhodnutí vládnoucí strany zajištěno ideologické a praktické uplatnění jako realizátoři tehdejší kulturní politiky, třeba i jako „hlídači“ kultury, spisovatelští funkcionáři všech stupňů, je však také pravda, že to byla i líheň skutečných talentů. V seznamu, který najdeme na [www stránkách institutu](http://www.strankach.institutu26)²⁶, jsou jména absolventů tzv. vyšších (rozuměj: vysokoškolských) tzv. literárních kurzů od roku 1956 do roku 2003 - je to přesně 1051 jmen, mezi nimi i slavní autoři, přičemž tu najdeme i řadu později politicky kontroverzních (nebudu unavovat ukázkami seznamu): nelze říci, že by nejlepší spisovatelé SSSR, resp. Ruska byli nutně absolventy těchto kurzů, ale byla to škola zaručující tehdy za podmínky určité míry politické loajality zajištěnou existenci i mimo sféru vlastního umění. I podle současných učebních plánů institutu má tu teorie a dějiny umění a literatury podstatné místo. Prorektor těchto literárních kurzů, sám jejich někdejší absolvent V. Sorokin disponuje na škole třemi semináři, z nichž jeden je seminář kritiky (kromě poezie a prózy). V dnešní době informační otevřenosti jsou přednášky a semináře doplňovány besedami se zahraničními spisovateli, kulatými stoly, workshopy apod. Institut se skládá ze dvou fakult: Fakulty literární tvorby (zde jsou oddělení poezie, prózy, dramatu, kritika, publicistika), a fakulty uměleckého překladu (zatím jsou zapsány tyto jazyky: angličtina, němčina, francouzština, španělština, čuvaština, finština, italština, albánština, korejština – je tu však možnost realizovat semináře i pro japonštinu, čínštinu, vietnamštinu, slovanské jazyky, ivrit, tedy novohebrejštinu, afrikáns, tedy afrikánštinu, a arabštinu). Zde také jasně vidíme, jaké místo tu má například čeština. Forma studia je denní a distanční.

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

Anglosaský svět nabízí pod hlavičkou „creative writing“ bezpočet možností: když se na ně podíváme z hlediska vztahu obou našich komponent (teorie a praxe), zjišťujeme i zde, že je tu teorie poměrně silně zastoupena: nejde tedy o školy učící toliko řemeslo, ale zhodnocující celý proces, kam patří i teoretická reflexe umělecké tvorby. Na jedné z internetových adres s informací z roku 2002²⁷ najdeme teorii skrytou pod hlavičkou *Theory for Practising Writers: Classicim to the Gothic* nebo *Theory for Practising Writers: Realism to Modernism*. Zatímco ruská škola zdůrazňuje jakousi debatní, neurčitou volnost a seminární formu, tento typ škol je

²⁶ <http://filine.centro.ru/Gorky/text-ru-1.html>

²⁷ http://www.uow.edu.au/discover/courses/yr2002/dept_Writ.html

přece jen více zaměřen na technologické zvládnutí konkrétních textů, druhově odstíněných (próza, poezie, divadlo, film, televize, média); jinak řečeno: psaní, tedy tvorba literatury se chápe jako určitá konkrétní dovednost cílená na konkrétního konzumenta. Kapitoly z teorie a historie jsou pak jakési „nalejvárný“ vědomostí tak, aby již zapracovaný nebo zapracovávaný adept spisovatelské profese měl dostatek informací. Jinak řečeno: bez vědomostí a schopnosti teoretické reflexe může spisovatel ve své profesi existovat jen stěží. Rozdíly však zůstávají: ruská škola jako by vystačila s besedami, kulatými stoly, diskusemi a workshopy jako s volnou inspirací a nechává ji dotvořit individuálně s vědomím oné černé skříňky, anglosaské školy jsou přece jen technologičtější, řemeslnější. Není to učená nebo učenecká literatura, jak ji známe z humanismu nebo osvícenství: vědomostní úroveň se stává literárním uměním, estetizuje se. Jinak: krásná literatura se stává tak trochu teorií nebo celkem, který s ní počítá a svým způsobem ji i reflektuje, naopak teorie se estetizuje a stává se krásnou literaturou; na toto propustování teorie a praxe kurzy svou strukturou již samy upozorňují a tento proces de facto modelují.

V případě naší Literární akademie J. Škvoreckého, oblíbeného Vieweghova působiště, jsem měl pocit, že je tu větší cílená rozlehlost informací mimotechnologických, instruktivních, teoretických: v tom se blíží spíše ruskému pojetí. Je tu silně zastoupena filozofie, ale také specifické literárněvědné disciplíny (např. dokonce genologie, což je jistě zcela správné – jen nevím, kdo se tu touto van tieghemovskou a především parádní polskou disciplínou vskutku hluboce zabývá) a hlavně je tu hodně pozornosti věnováno teorii jazyka (syntax, stylistika, dokonce morfologie), což lze přivítat, nejde-li poněkud o transformované reziduum obrozenského, poněkud posvátného vztahu k jazyku. Je to školský program, který bych označil za hodně historický a teoretický; když pomíneme osobní stránku problému (jako všude se jistě i tu vychází z personálních zdrojů a interpersonálních spojů), možná je to středoevropské specifikum: ostatně střední Evropě je věnována speciální přednáška o próze. Jinak jsou oba akreditované studijní programy pružné a realizují se v užitečných kombinacích (tvůrčí psaní s redakční prací a mediální komunikací, pak s interaktivními médii). Dostí zajímavá pro polistopadový život u nás je zde takřka úplná absence politiky a politických věd – to se u nás tradičně z jistých důvodů dost podceňuje. Přitom jde o obory nezbytně nutné pro praktický život i pro samo psaní, stejně jako pro zdařilé etablování ve vládnoucích společenských strukturách.²⁸

²⁸ Viz I. Pospíšil: Literární teorie a literární praxe. In: Tvůrčí psaní – klíčová kompetence na vysoké škole. Sborník příspěvků z mezinárodní konference uskutečněné ve dnech 21.-23. října 2005 na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Vybral a sestavil Zbyněk Fišer. Doplněk, Brno 2005, s. 27-43.

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

Nehledě na adoraci dostatku až přebytku (materiálního, citového, sexuálního, rodičovského, profesního), což připomíná slova Petra Zajace z jeho analýzy Štrpkovy básně *Ovocie*, kterou nazval ódou právě pro opěvování dostatku a přebytku, nikoli, jak je prý v moderní době typické, nedostatku, insuficience, ztrátovosti, je v této Vieweghově próze, deníkovém, záznamu patrná neuhasitelná žízeň po nových zážitcích a neustávajícím doteku reality. Pokud kromě tématu Václava Klause je v tomto deníkovém záznamu ještě nějaká další, ba silnější obsese, je to posedlost medializací vlastní osoby a díla: neustálé sledování sebe prezentace, ovšem také jeho stylizační a mírně sebeironická podoba zasahuje i explicit této prózy: „Největší fotografie a druhý největší článek na titulní straně MF DNES se týká upoutávky na rozhovor manželů Vieweghových s Bárou Tachecí na straně dvanáct.“²⁹

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

Žánr stylizovaného deníkového zápisu je využíván jako zbraň na různých polích: literární kritiky, tvorby jako takové, politiky a meziosobního boje, kde autor jde často až za hranice, které známe z Demla: „Mojí náladu Coelho pouze zhoršuje, neboť většina jeho knih je sofistickovaný brak. Instanční duchovno: zalijte zlaté granulky pseudopoznání několika horkými slzami, nechte odstát a máte další slepičí polívku pro naivní duše. Coelho není mág, nýbrž cynik, který měl kliku a jakékoli srovnání s ním mě uráží.“³⁰

Ve Vieweghových dílech včetně tohoto se povolně rodí i nové pojetí spisovatele konce 20. a počátku 21. století, který se vědomě zřiká své profetické funkce, role „svědomí národa“

²⁹ Viewegh, s. 272.

³⁰ Viewegh, s. 29-30.

nebo „hlasatele vznešených idejí“, které mají lidstvo povznést. Současně to není modernistické vzývání neutilitárnosti umění a jakýsi nový lartpoulartismus, naopak literatura se chápe jako integrativní součást člověka a společnosti, která vstoupila do života lidí jako jiné věci a faktory: její úloha není ani vyšší ani nižší a spisovatel musí dbát o to, aby ho živila, neboť s ní – v řadě případů – žije nebo přežívá i on. Spisovatel je asertivní tvůrce umění, které je sebevědomé, neiluzivní, neidealistické, zajišťující svému autorovi obživu, jako to činí jiné profese nebo podniky: literatura tedy musí být řízena, modelována i manipulována, začleňována do souvislostí, podporována, propagována, má se s ní vystupovat na veřejnosti (veřejná čtení), nemá jako součást showbyznysu nikdy zmizet z povědomí i podvědomí médií. Je otázka, zda péče věnovaná této integrativní pozici literatury příliš nevytlačuje vlastní tvorbu jako činnost s velkou potencií transcendence; jestliže však platí známý Bachtinův výrok o tom, že na vše vložené do literatury čeká někdy svátek vzkříšení, je třeba literaturu stále a usilovně vytvářet. Teprve potom se uvidí. Zdálo by se, že toto pojetí literatury a literárnosti deziluzivní, dekonstruktivní, kvázimetatextové a kvázimodernistické nemusí přinášet mnoho radosti ani jejímu tvůrci, ani adresátům, ale víceméně tomu tak není: Vieweghovy úspěchy i přiznaná, byť výjimečná euforie z tvorby ukazují, že to je minimálně alternativa tradičního „náboženského a etického pojetí literatury“ jako vznešené činnosti s vznešeným posláním, nebo literatury jako plytké zábavy triviálního, masového typu: tato literatura je konkrétní a věcná jako tato doba, v níž se musí, podle Vieweghova „oblíbence“, každý postarat sám o sebe: bez iluzí a nadnesenosti, bez sentimentu a nostalgie, každodenně a systematicky. Jestliže radost nepřináší společnost, ani vztahy mezi lidmi a sama tvorba jen velmi zřídka, zůstává značný prostor pro sexualitu jako jediné hájemství, které přináší radost a vzrušení: onen „luxusní rok“, jak jej v jednom místě autor nazývá, je živen nejen vnějšími úspěchy (i bez literárních cen, které autor nyní zcela ignoruje) a sankcionovaným začleněním do panské společnosti, ale také malými zrny tvůrčí radosti a říší erotiky, kterou si Viewegh umí užít, i když to jako by nejde: „Žena menstruuje, takže se spermikama si dělám, co chci /jako ostatně celý život).“³¹

Ale podle mého soudu jádrem deníků zůstává sama literatura čili metatextovost a kvázimetatextovost a ovšem hájemství jazyka a práce s ním: starost o vlastní tvorbu, vrstvy četby a odkazy a reakce na ni (většinou hněvné) a frustrace z literárních výkonů žáků v Akademii J. Škvoreckého. M. Viewegh je měšťanský spisovatel: svými urbánními tématy, svou netranscendencí, svou deziluzivností a zakotveností v určitém životním stylu, v relativní uzavřenosti v tom, co již dobře zná. Takto pracuje i s deníkovým záznamem, jenž

³¹ Viewegh, s. 64.

si přizpůsobuje konstruování svého světa, v němž neprobíhají válečné konflikty, v němž většina lidstva hladoví, kde se desítky miliónů stávají objektem řízené genocidy, kde probíhá zcela skrytá, ve svých důsledcích asi vyhlazovací válka civilizací a kultur: jak vážné to budou věci, o tom svědčí i Vieweghova touha po ukotvení, „pohodě“ a udržení dosavadního životního stylu. Snad dnes spisovatel – vzhledem k dosavadním zkušenostem s využíváním a zneužíváním spisovatelství a literatury - ani nemůže víc - a to je zároveň asi nejsilnější Vieweghova autenticita.

Literatura

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

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

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

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

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

Bloy, 1919: Bloy, L.: Můj deník pokračování k Žebráku nevděčníku 1896-1900. Stará Říše.

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

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

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

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

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

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

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

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

Pospíšil, 2006: Pospíšil, I.: Postmodernism and Quasipostmodernism (Michal Viewegh). Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum. Akadémiai Kiadó, Springer, tomus XXXIII, fasciculus 2, December, s. 37-44. ISSN 0324-4652.

Pospíšil, 2005: Pospíšil, I.: Quasipostmodernistyczny świat Michala Viewegha. In: Literatry słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom I. Transformacja. Pod redakcją Haliny Janaszek-Ivaničkovej. ELIPSA, Warszawa, s. 81-88.

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

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

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

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

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

Wollman, 1928: Wollman, F.: Slovesnost Slovanů. Praha.

Žánr prozaického deníku Michala Viewegha, poetika, žánrové tradice a souvislosti. STIL 10, Beograd 2011, s. 309-322. ISSN 1451-3145. Také in: Literatura v souvislostech. Několik příběhů o tom, jak také číst literaturu z širšího pohledu. Nakladatelství Vlastimil Johanus, České Budějovice 2011, 151 s., ISBN 978-80-87510-04-9.

Několik úvah o cestopise

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

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

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

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

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

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

Motiv pohybu nebo přímo cesty je také charakteristický pro povídky (světské povídky nebo povídky ze života), které jsou spojovacím článkem mezi autochtonními protorománovými

strukturami, jako je *Život protopopa Avvakuma*, a vlnou, která se objevila za vlády Petra I. a jeho nástupců. Jejich tématem jsou válečná tažení a bitvy, v nichž zaznívají ozvuky evropské rytířské tradice, kterou Rusko z vlastní zkušenosti nepoznalo, legendy cizího původu, útvary spojené s určitým místem (odpovídající tak českému pojmu *pověst*) nebo variace na historická a pohádková témata, současně však také narace o individuálních životech, dobrodružná putování a pikareskní avantýry. Jde o pás literárních útvarů sahajících od 13. do 17. století reflektujících rozpad Kyjevské Rusi, tatarský vpád, nové „sbírání ruských zemí“ ze středoruského centra a postupnou sekularizaci ruského života.

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

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

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

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

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

Cestopis měl v dějinách literatury řadu funkcí a cílů: byl vlastně původně často

špionážní zprávou určenou pro vojáky a jejich budoucí tažení: takovým špionem byl nejčastěji kupec nebo misionář. Později šlo často o poznávání nových krajů jako perspektivní přípravu jejich kolonizace, ještě později o „management“ kolonizace a její finální fázi. Nicméně postupem času se cestopis začíná vnitřně proměňovat a nabývat silnějších vnitřních funkcí: zmíněné *Putování tverského kupce Afanasije Nikitina* přes tři moře končí, jak známo, arabskou modlitbou, dokladem, že se autor v indickém prostředí, které ho fascinovalo, jako by rozpustil nebo se je aspoň snažil pochopit nebo procítit: je tam určitý přesah, který nelze zdůvodnit jen pragmaticky.

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

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

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

Palestině igumena Daniila z počátku 12. století D. Kšicová.³²

Vnějšíškovým důvodem cesty, pouti nebo putování je dosažení nějakého cíle: Svaté země, nějaké svatyně³³, nebo toho, co bylo řečeno na počátku (územní a obchodní expanze, kolonizace a s ní spjatá zpravodajská činnost). Je tu však i skrytý důvod, vnitřní, psychologický: každá cesta je v podstatě skrytý útěk, chtěná změna prostředí, dotek nového milieu, v němž cestovatel doufá najít řešení své existenciální situace; terapeutická funkce cesty a cestování byla známa dávno: změna prostředí je nejlepším lékem zejména na bolesti duše. Cesta je sočasně jevem paradoxním, jakoby protismyslným: na jedné straně dává nové podněty, podporuje chuť žít a objevovat, hledat nové inspirace, přijímat nové myšlenky, oživit rozum a činnost a svět lidských citů (to najdeme například u L. Sterna), který nezná morálních překrad – to je ona zmiňovaná dynamická, v podstatě optimistická úloha cestopisu prosvětlit lidský život. Druhá poloha je jakoby opačná: přibližovat nebezpečí, vytrhnout člověka z relativního bezpečí domova, pokoušet osud, provokovat smrt. Cesta je tedy chápána i jako emblém lidského života, jako životní dráha vedoucí neúhybně k smrti.

Jako archetyp cesty můžeme ukázat starozákonní Exodus: jde současně o to najít cíl (zemi zaslíbenou, zároveň ji však ihned nenajít, maximálně oddalovat její nalezení. Také Odysseus domů nijak nespěchá a není jisto, zda jsou to pouze vnější okolnosti, jež ho dovádějí od rodných míst: rád žije několikerými životy a kontaktuje řadu bytostí: člověk cestuje, aby se vzdálil umrtvujícím ukotvení, ale současně cestuje, aby je znovu našel. Cesta je – jak řečeno - spojena s lidskou existencí, se životem a hlavně se smrtí. Putováním v prostoru si člověk intenzivně uvědomuje svoji nicotnost a nedozírné prostory v něm vyvolávají zoufalství, agorafobii, myšlenky na zranitelnost existence a touhu spáchat sebevraždu, neustálé puzení k

³² D. Kšicová: Judeja v načale XII veka i v XX veke (sравnitel'noje сопоставление поэтики „Choždenija Daniila“ i putevych očerkov I. A. Bunina „Ten' ptičy“). In: Semiotics od Pilgrimage. Edited by W. Moskovich and S. Schwarzband, Jews and Slavs, vol. 10, The Hebrew University of Jerusalem, Center for Slavic Languages and Literatures, Jerusalem 2003, s. 151-160.

³³ Viz Semiotics od Pilgrimage. Edited by W. Moskovich and S. Schwarzband, Jews and Slavs, vol. 10, The Hebrew University of Jerusalem, Center for Slavic Languages and Literatures, Jerusalem 2003. Jde o společný projekt slavistů z řady zemí je metodologicky představen hned v první studii sborníku, kterou napsal koeditor W. Moskovich (Jerusalem) a která se jmenuje *Sema „palomničestvo“ v sovremennykh slavjanských jazykach*. Autor jde ad fontes, aby ukázal proměny termínu z hlediska etymologie, ale také současnou paletu jeho významů. V podstatě dochází k závěru, že v ruských i jiných slovanských výrazech vyjadřujících pouť na svatá místa (strannik, palomnik, bogomolec aj.) se skrývá dvojí jádro: pohyb z místa na místo a svatost či posvátnost. Další studie napsané ruský a anglicky tyto jeho teze na konkrétním materiálu dokládají. Tento izraelský sborník má několik významů: tematologický (pouť na svatá místa a její funkce v ruské literatuře), žánrový (zkoumání žánru putování) a hlavně literárněhistorický a obecně metodologický (nemluvě o vztazích k teologii, religionistice, historii, sociologii, psychologii, antropologii, politologii aj.), neboť jeho niterný smysl tkví právě ve studii potenciálních žánrových transformací a vytváření evolučního řetězce od středověku do současnosti: to je zde však jen letmo naznačeno.

smrti (Londonův Martin Eden končí v moři, neboť tam končí podle edwardiánského básníka Ch. Swinburnea všechny řeky, kapitán Ahab z Melvillova román Moby Dick (Bílá velryba) cestuje za svým cílem až k sebezničení.

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

Po roce 1989 se výrazně oživily aktivity, které byly spojeny s lokální a regionální kulturou. Navázalo se v tom na období Rakouska-Uherska a první Československou republiku a zdálo se, že jde spíše o doplnění mezery, která tu přes čtyřicet let zela, že jde trochu o staromilství, jež časem vyprchá. Postupně se však ukazovalo, že tato aktivita může být velmi časová a potřebná zejména v souvislosti s přistoupením k EU a se vznikem euroregionů překračujících hranice národních států. Takto například uchopil odkaz Ondry Lysohorského pražský lingvista Jiří Marvan: je dílo tohoto lašského barda a experimentálního lingvisty a básníka okrajové, nebo je v něm i nadčasový prvek oslovující Evropu regionů, národních minorit a malých jazyků?³⁴

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

³⁴ J. Marvan: Lysohorského lašský projev – daň době minulé či odkaz pro budoucnost? Příspěvek k záchraně jazykového euroregionu. In: Okraj a střed v jazyce a literatuře. Sborník z mezinárodní konference. Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Pedagogická fakulta – katedra bohemistiky a slavistiky, red. Marie Čechová, Dobrava Moldanová, Zora Millerová, Ústí nad Labem 2003, s. 282-291.

projektu Kabinetu areálových studií, komisi doktorského studia teorie areálových studií a brněnsko-vídeňskému projektu střední Evropy.³⁵ Tedy docenění diachronie a areálové studium jsou těmi metodologickými pákami, které vycházejí vstříc novým evropským pohybům, jež jdou nyní razantně kupředu, až se možná jednou budeme divit. V této souvislosti nabývají na významu a v novém světle se jeví dříve zasuté regionální projekty, zvláště ty, které mají přesahy, týkají se podstatných kulturních oblastí a nosných tradic, které je nutné znovu vyzvednout ze stínu zapomnění. Jde například o regionální almanachy a projekty shrnující literární aktivitu.³⁶

V Polsku představuje typický euroregion Slezsko se svou multinacionální a multikulturní minulostí, prusko-německou dominancí, zásahy Ruska a proměnlivostí náboženských denominací a vztahem k Českému státu. Poláci studují tento areál prostřednictvím tzv. ikonosféry. Jde o komplexní areálový přístup, o studium kultury v širokém slova smyslu na určitém typologicky vyhraněném, nejlépe diachronně nebo i synchronně multilingválním a multikulturním teritoriu.³⁷

Polská badatelka Krystyna Kossakowska-Jarosz přistoupila k analýze kultury Horního Slezska ze systémového a funkčně dynamického hlediska. Především se vyhnula stereotypní deskriptivnosti dosavadních výzkumů a jejich ignoranci masové (triviální) produkce. Literaturu vidí v soustavě masové kultury a trhu. Literatura je pro ni nejen textem, ale především knihou se všemi komponenty, tj. s grafikou, ilustracemi aj. Autorka pak analyzuje postavu autora, literární kritiku a čtenáře z různých hledisek, jak o tom píše v závěru: „Kultura literacka

³⁵ Integrovaná žánrová typologie (Komparativní genologie). Projekt – metodologie – terminologie – struktura oboru – studie. Hlavní autoři: Ivo Pospíšil – Jiří Gazda - Jan Holzer. Editor: Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Brno 1999. Areál – sociální vědy – filologie. Ed. Ivo Pospíšil. Kabinet integrované žánrové typologie, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2002. Litteraria Humanitas XI. Crossroads of Cultures: Central Europe, Kreuzwege der Kulturen: Mitteleuropa, Křižovatky kultury: Střední Evropa, Perekrestki Jevropy. Srednjaja Jevropa. Editor: Ivo Pospíšil. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Brno 2002. Comparative Cultural Studies in Central Europe. Editors: Ivo Pospíšil (Brno), Michael Moser (Wien). Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2004. V posledním svazku viz naše práce: Komparatistika, střední Evropa, areálové studium a jejich výhledy. In: Comparative Cultural Studies in Central Europe. Editors: Ivo Pospíšil (Brno), Michael Moser (Wien). Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2004, s. 3-6. Odná srednejeuropejskaja sud'ba. (František Kautman kak literaturoved i belletrist). In: Comparative Cultural Studies in Central Europe. Editors: Ivo Pospíšil (Brno), Michael Moser (Wien). Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2004, s. 175-191.

³⁶ Viz o tom podrobněji: I. Pospíšil: Slovenská, česká a polská literatura, globalistická regionalistika a euroregiony. In: Česko-slovenské vztahy, Evropa a svět. Brněnské texty k slovakistice VI. Eds.: Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka. Slavistická společnost Franka Wollmana a Ústav slavistiky FF MU, Brno 2004.

³⁷ Viz např. Krystyna Kossakowska-Jarosz: Śląsk znany. Śląsk nie znany. O kulturze literackiej na Górnym Śląsku przed pierwszym progiem umasowienia. Uniwersytet Opolski, Opole 1999. Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich: Wizualizacja w literaturze. Pod redakcją Bożeny Tokarz. „Śląsk“, Katowice 2002. Dariusz Rott: Bracia czescy w dawnej Polsce. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.

Ślązaków identyfikujących się z polskością, którą w wybranych przejawach opisałam, tylko okazjonalnie realizowana była w obiegu wysokim. Ślązacy najczęściej stykali się z jej skomercjalizowaną, populární wersją.“ (s. 219). Slezsko je ovšem diachronně či stopově synchronně celek multilingvální a multikulturní, kam zasahovali Češi i Němci, nemluvě o svébytnosti Slezanů jako takových – ale to je již téma jiného výzkumu.

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

Rottova práce se skládá z osmi částí a rozsáhlého metodologického úvodu: první pojednává o básníkovi Piotru Wacheniovi, druhá o ikonosféře Lešna v letech 1628-1656, třetí o ženách v Lešně 17. století (Krystyna Poniatowska a Anna Memorata), další pojednává o cestách českých bratří a jejich literárních reminiscencích, následující se zabývá literárními institucemi severní Evropy ve světle známého islandského cestopisu Daniela Vettera, šestý líčí vztah politiky a literatury u Jana Amose Komenského v souvislostech tzv. sarmatské kultury, sedmý oddíl se týká Lešna v letech 1655-1656 na pozadí románu Stanisława Helsztyńskiego *Amosův žák* (1976). A pro nás Brňany je nejzajímavější je osmý oddíl, který se přímo jmenuje *Tradice brněnské slavistiky* a pojednává o Bohuslavu Horákovi (1881 – 1960) jako editorovi již zmíněného cestopisu Daniela Vettera *Islandia* (vyšlo v Lešně roku 1638). Ostatně brněnských a moravsko-slezských filiací je v tomto spise více: autor děkuje mimo jiné profesorovi Masarykovy univerzity Milanu Kopeckému, Liboru Paverovi ze Slezské univerzity a jiným. Rott je přívržencem studia literatury v širších kulturně historických souvislostech: ve stopách metodologů tzv. mikrohistorie zkoumá všední den lidí 17. století, jejich starosti, kulturní zázemí a mentalitu, resp. toto vše se snaží na základě dostupných materiálů rekonstruovat. Přístup bychom mohli nazvat kontextovým: literatura nebyla ani tak plochou k předvádění dovedností, jako projevem lidského bytí, lidské existence, manifestací náboženského života. Ukazuje se, jak plodné je srovnávací zkoumání založené na materiálech blízkých národů – geograficky, etnicky, jazykově, historicky a mentálně. V polsko-českých vztazích je řada světlých, ale i temných míst, které je třeba *sine ira et studio* znovu analyzovat

jako zajímavé doklady naší dávné koexistence i jako model nebo varování. To vše v Rottově knížce v zastřené, ale o to hlubší podobě najdeme. Slezsko znovu ožívá v minulých i současných reáliích, ve své přirozené multikulturalitě, jak se vrstvila po řadu staletí: Češi, Poláci, Prusové, katolíci, protestanti, nakonec i pravoslavní...takových regionů nabízí střední Evropa řadu, tj. tranzitivních, smíšených oblastí, v nichž se jako v kapce vody zrcadlí složité osudy starého kontinentu i to, že inspiraci multikulturalismem nemusíme hledat ani v Americe, ani v Asii. Byla tady odjakživa: vlastně od mediteránní kolébky. Rottova kniha je také implicitní výzvou k česko-polskému sbližování: takových pokusů byla v minulosti řada, ale nedopadly slavně – vinou obou stran. Že by přišel čas globální nápravy?

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

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

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

Proto je cestování často spojeno s pocitem strachu, vykořeněnosti, se změnou chování:

mezi cestováním, podivínstvím, šílenstvím a smrtí je velmi úzké vztahy: již citovaný příklad „zamotaného“ konce či spíše nulového explicitu Putování Afanasije Nikitina přes tři moře ukazuje, že cesta je především velká lidská proměna. Cesta je velké lákání a vábení, které je nebezpečné: člověk mu však nemůže odolat, musí je zkusit.

Podívejme se na dva příklady vzdálené od sebe několik desítek let. Prvním je nedávná edice textů Konstantina Biebla.³⁸ Je to vydání, které ukazuje básníkovu slavnou cestu na Jávu jako dominantní motiv a doslova existenciální nit spojující všechna jeho podstatná díla, nevysychající zdroj inspirace, obrovský kruh, jenž začíná a končí hřbitovem. Na počátku v kapitole zvané Předehra je koncipovaná celá motivace v obraze palmy jako emblému kýžené exotiky. Na počátku exotické cesty je hřbitov: „Náš hřbitov není velký, protože je to selský hřbitov; v málo hrobech leží mnoho mrtvých. U nás na venkově jsou lidé tomu zvyklí, spát třeba čtyři na jedné posteli. A jednu noc v říjnu, nevím už kterou, vím jenom, že nesvítí hvězdy, všichni sedláci a všechny panímámy v hrobech se usmívají a jejich zlaté plomby třpytí se pod zemí. Všechny ty plomby dělal můj otec. Dokud byl živ, v jeho čekárně stávala palma. Měla sedm vějířů, jeden zavřený. Každého rána matka, hubující, stavěla palmu na světlo k oknu, ale jen odešla, už jsme ji rychle přemístili do rohu čekárny, kde byla nejvíc tma, blízko kamen, aby nebylo vidět, že je umělá. A v zimě po ordinaci, žák druhé třídy obecné, sotva jsem vlekl těžkou knihu se zlatým lvem, jenž zatíná spáry do telecí kůže, a tma v té čekárně, tam pod touto palmou s bušícím srdcem jsem převracel stránky Brehmova Života zvířat.“³⁹

Bezprostředním projevem Bieblovy cestovatelské zkušenosti jsou cestopisné črty, které vycházely v Lidových novinách, druhým básnická sbírka, třetím povídka (Plancius). Potřebu vyrovnat se přetlakem cesty řešil tedy Biebl prostřednictvím různých literárních žánrů. Struktura těchto zápisků z let 1926-1927 připomíná spíše lepty: je to asociativní, jakoby doprovodný text k fotografiím, útržkovité scény nebo uzavřené črty či eseje o jednom problému nebo jevu (*Létací ryby, Na hostině mrtvých* apod.). Svým způsobem Bieblův cestopis připomíná kroniku ve smyslu časové posloupnosti líčení, ale souběžně statické konstrukce jednotlivých fragmentů, v nichž se čas jako by zastavuje, obrací se zpět, ustrne v sladkém očekávání. Útržkovitost a vnitřní dynamičnost těchto uzavřených kapitol, na něž se cestovní zápisky člení, jsou patrné např. v podkapitolce *Těžko říci, kdo na kom závisí*: „Opírá-li se víc

³⁸ K. Biebl: Cesta na Jávu. Cesta na Jávu/ S lodí jež dováží čaj a kávu/ Plancius. K vydání připravil, edičními poznámkami opatřil a doslov napsal Jakub Sedláček. Fotografie pocházejí z pozůstalosti Konstantina Biebla uložené v Literárním archívu Památníku národního písemnictví v Praze. LABYRINT, Praha 2001.

³⁹ K. Biebl: Cesta na Jávu. Cesta na Jávu/ S lodí jež dováží čaj a kávu/ Plancius. K vydání připravil, edičními poznámkami opatřil a doslov napsal Jakub Sedláček. Fotografie pocházejí z pozůstalosti Konstantina Biebla uložené v Literárním archívu Památníku národního písemnictví v Praze. LABYRINT, Praha 2001, s. 7.

mangovník o vilu nebo vila o mangovník. Uvnitř polštář na polštáři. Židle jenom na verandě. Vkus, nevkus, batiky, dýky, hadí kůže a nezvykle bohaté závěsy proti moskýtům. Tu je obydlí pana Jansena, mého hostitele v jednom městečku střední Jávy.⁴⁰ Množství podmětů, které mobilizují všech pět smyslů, je základním rysem těchto próz, juxtapoziční hromadění množství: „Za výkřiku bláznů, pádem rozbíjeného skla, provázen pískotem krys a šleháním pouťových kapslí, pohnul se průvod. Pohnul se želvami; pohnul se tygry; pohnul se manekýny; pohnul se bambusovými tyčemi a jinými bohy! Pohnul se obrovským bílým koněm, jenž rozdupává hlavy třetího zástupu a nedbá pošlapaných ani umačkaných, jen když uhání jako karneval v Nizze. Pohnul se průvod, následován vozy plnými jídel a květin, vozy plnými ovoce, pečených kuřat i stoletých vajec. Pohnul se průvod ozářen hned raketami, hned zase ztracen v mlze a kouři.“⁴¹

Bieblovy cestopisné fragmenty, řekli bychom víc lyrické než epické, útržkovité, juxtapozičně kladené podněty hmotné i psychické, jsou významné prací se slovem, tedy gradacemi, metaforami a příměry, současně však ukazují v jistém smyslu lidskou celistvost vzpínajícího se básníka subjektu. Fragmentární cestopis začíná motivem selského hřbitova a končí motivem smrti spojené s džunglí a jejím mystériem: „Míjíme v záři reflektorů dlouhící se arabesky prchajících hadů, z nichž někteří, ti silnější a větší, zaujali bojovný postoj titánů a hynuli v nerovném zápase. Zmírajíce s jedem nenávisti na jazyku, hynuli stejně jako ty mozky klidně rozvalených žab, tupě drcených jako šterk na silnici, tím autem stále stoupajícím; a jedeme...kam? To nedá se ani domyslet na této moderní dálnici, ztracené v džungli, kde se vám teprve objevil smysl tak často básníky zneužívaných superlativů, na svahu čínorodé sopky, nabobtnalé hrůzou svých strašlivých kvasnic, jež rostou a rostou, až je z toho nejkrásnější báseň – ale pro ty, kteří jsou odtud nejméně dvacet mil; jedeme v živém dešti, v tom šarlatovém dešti létajících mravenců vylézajících z úst a očních důlků a strašlivých stromů, stromů-žebráků; a jedeme v živém dešti, v tom šarlatovém dešti létajících mravenců padajících z rukávníků podivných stromů-vdov, jdoucích nezadržitelně na hřbitov...“⁴²

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

Na Slovensku jsou značně populární cestopisy Borise Filana, jakéhosi permanentního

⁴⁰ K. Biebl, cit. d., s. 71.

⁴¹ K. Biebl, cit. d., s. 70.

⁴² K. Biebl, cit. d., s. 76-77.

cestovatele dnešní doby, který vytváří své cestopisy jako variace na jedno téma, jako nekončící řetězce líčení spjatých s přemírou fotografií, v nichž se jakoby doprovodný text ztrácí. Moderní cestopis bráný v podstatě také jako živá reklama je v zásadě útržkovitý, nedotažený, plný zámlk a nedokončených vjemů: to, co Biebl velmi dobře ve svém poetistickém opojení uhodl jako základ nového cestopisu, je tu realizováno až s brutální otevřeností: tedy drobné kapitoly, fragmentarita, heslovitost popisů, esemeskovitý styl, v němž probleskují kontury popisovaných zemí.⁴³ Například takto vypadá úryvek z popisu slavného Stonehenge: „V školskej jedálni na nástenke sa objavil plagátik s ponukou na celodenný výlet do Stonehenge. Oznam, že vtedy a vtedy za toľko a za toľko a pod tým fotografia. Anglická trávnatá krajina a v strede do kruhu rozostavené brutálne otesané kamenné stĺpy. Nad nimi dramatické oblaky a zapadajúce slnko s vejárom ostrých lúčov, ktoré sa trieštia o horný roh najvyššieho monolitu.“⁴⁴

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

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

⁴³ Viz např. Nový Tam Tam, Sumus, Bratislava 1995; Nočný tam tam. Ikar, Bratislava 2002 aj.

⁴⁴ B. Filan: Nočný tam tam. IKAR, Bratislava 2002, s. 133.

aby ich náhodou neodhalili.“⁴⁵

Cestování je dnes především velký byznys a velká medializace: vše je předmětem obchodu a sugescí: moderní cestopis se proto podobá více barevnému billboardu než krásné literatuře: ale i z těchto barvotiskových, ironických postřehů vzniká silný čtenářský dojem právě na základě oscilace mezi touhou po poznání a jejím neustálým zmařováním v epoše informační revoluce, kdy vše je známo a vše lze někde najít, nejlépe na internetu. Novost a svěžest, již se zalykal K. Biebl ve svých cestovních postřezích z Javy, jsou tu nahrazeny ironickým odstupem od reklamních sloganů: vše je součástí velké hry, včetně záhad a tajemství. Starý cestopis koketující se smrtí, balancující na existenciálních hranách se boří do mediálního tlaku, z něhož nelze uniknout, pouze jej můžeme ozvláštnit lehkou ironií.

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

Částečně jako *Cestopis jako faktor dynamizace, pohybu poetiky a žánrových systémů*. In: *Žánrové metamorfózy v střeoevropském kontextu*, sv. I. (spoluautor Libor Pavera). Istenis, Brno 2003, ISBN 80-902871-8-2, s. 70-79.

⁴⁵ B. Filan, cit. d., s. 133.

Problém narativní básně

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

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

vlastního nitra), transcendentní tendence, vyostřený individualismus, romantická ironie, démonismus ve smyslu přestavby světa podle názoru jedince, vidění reality v nesmiřitelných protikladech. V případě romantické ódy jako oslavy hojnosti, nadbytku určitého jevu a jeho vlastností je předmětem zbožňování již nikoli oficiální, tedy hierarchicky normovaný jedinec (panovník, rytíř apod.), ale např. přírodní jevy (viz Shelleyho Ódu na západní vítr) nebo lidské fenomény, jako jsou láska, humanita aj.

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

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

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

Homérské eposy, z nichž se odvozuje podstatná část evropské básnické a kulturní tradice, jsou rozděleny na 24 zpěvů (330-900 daktylských hexametřů). *Ílias* má celkem 16 000 veršů a *Odyseia* 12 000. Původním jazykem je iónština s aiolskými prvky. *Ílias* líčí desetileté obléhání *Ílionu* (Tróje) Achájci, kteří se tak mstili za únos ženy spartského krále Meneláa Heleny, již se zmocnil syn spartského krále Paris. *Ílias* nepopisuje celý průběh války, nýbrž

pouze důležité epizody. Začíná částí Achilleův hněv, v níž se líčí rozhořčení řeckého reka, jehož urazil velitel Agamemnon, a končí smrtí Trójana Hektora. Odysseia vypráví o putování ithackého krále Odyssea (autora nápadu s koněm, který způsobil pád Tróje). Desetileté bloudění po moři je současně skutečným i mytickým *cestopisem* i obrazem životní dráhy člověka, který s vynaložením veškerého důmyslu, kombinačních schopností a inteligence vzdoruje protivenstvím. Poetika eposu je založena na ustálených epitetech, která jsou se svými substantivy neoddělitelně spjata (Rychlonohý Achilleus, sovooká Athéna, růžovoprstá Jitřenka). Častá recitace rapsódy (pěvci) způsobila textové změny, takže se tvrdí, že Peisistratos v 6. stol. př. n. l. jmenoval komisi, která měla provést expurgaci (pročištění) textu.

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

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

Epos se po nějakou dobu (v podstatě od středověku, v náznacích i dříve) vývojově prolínal s románem, který pod různými názvy a v různých podobách vytvářel eposu tu opozici,

tu se s ním spojoval, kontaminoval. Román v moderní době, v podstatě od 17. století postupně nahrazoval epos v jeho globální funkci – epos se ocital na okraji, přežíval v podobě didaktické básně (Popeův *Windsor Forest*); vzniká pak potřeba hlubší delimitace eposu od románu, resp. oslabení jeho epické dominanty – tak se v žánrovém podloží jako důsledek změny funkce, resp. vytváření nového volného funkčního místa v žánrovém systému, vytvářejí předpoklady k vzniku nového žánru. Bránou byla poetika sentimentalismu, konkrétně rozvoj lyrických digresí, které se poprvé naplno projeví v díle L. Sterna: román, resp. travestie klasického románu, tak zdánlivě paradoxně působil na proměnu eposu v lyricko-epickou narativní báseň.

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

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

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

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

malého ruského člověka, Aleko z Cikánů je stoupcem bezbřehé svobody, který vraždí, Pugačov je romantický hrdina, ale také tyran a masový vrah, Oněgin je lehkomyšlný dandy, necitelný a chladný mladý muž, který ponižuje zamilovanou dívku, ale také zmoudřelý a zklamaný člověk, který se k citu propracoval příliš pozdě. Vývojovost, procesualnost obvykle demonstrována na linii životní dráhy je hlavním rysem Puškinovy osobnosti. S tím je spojena i dynamizace literární komunikace: Evžen Oněgin je románový básnický seriál 19. století, jehož součástí je autor i čtenář, kteří zrají spolu s jeho tvarem.

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

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

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

Pro Lermontova a Máchu má již narativní povídka jiné jádro: nejde pouze o spojování volné, lyrické kontemplativnosti s příběhem, ale o vyjádření drsnějšího, existenciálního životního pocitu: Lermontov k němu spěje skrze filozofičnost a různé odrůdy náboženského myšlení (panteismus, fragmenty gnóse), Mácha v Máji cestou zniterňovaného básnického výrazu prostřednictvím tropů, zejména oxymora a metafory, jejíž výstavba nemá v dobové české a evropské poezii obdoby: oblaka jako „ramena objímající zemi“, „hvězdy rozplynulé“, „stíny modra nebe“, „truchlenci“; dětinství, tedy dětství, jako řetězec oxymor tvoří jednu velkou metaforu k tomu, co se již nikdy nevrátí (elegicko-idylická struktura), tedy k problému nevratnosti času.

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

Literatura

Boldinskaja osen'. Stichotvorenija, poemy, malen'kije tragedii, povesti, skazki, pis'ma, kritičeskije stat'ji, napisannyje A. S. Puškinym v sele Boldine Lukojanovskogo ujezda Nižegorodskoj gubernii osen'ju 1830. Sostavitel' N. V. Kolosova. Soprovoditel'nyj tekst V. I. Porudominskogo i N. J. Ejdel'mana. Moskva 1974.

- Cvetajevová, M.: Vyznání na dálku. Votobia, Praha 1997.
- Družnikov, J.: Uznik Rossii. Po sledam neizvestnogo Puškina. Roman-issledovanije. Trilogija. Moskva 2003.
- Freeborn, R.: The Rise of the Russian Novel: Studies in the Russian Novel from Eugene Onegin to War and Peace. Cambridge University Press 1973.
- Klimowicz, T.: Obywatele Arkadii. Łosy pisarzy rosyjskich. Wrocław 1994.
- Kosík, K.: Událost. Pražské jaro 1968. Salon, literární příloha Práva, 31. 12. 1998, s. 1 a 3.
- Kožinov, V.: K sociologii ruskoy literatury XVIII - XIX vekov (K probleme literaturnych napravlenij). In: Literatura i sociologija. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1977, s. 137-177.
- Krejčí, K.: Heroikomika v básnictví Slovanů. Praha 1964.
- Lotman, J.: Puškin. Praha 1987.
- Lotman, J.: Roman A. S. Puškina „Jevgenij Onegin“. Kommentarij. Posobije dlja učitelja. Leningrad 1980.
- Mathauser Z.: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Brno 1988.
- Mathauserová, S.: Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury. Praha 1986.
- Müller, B.: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. München 1978.
- Narrative of the Captivity and Adventures of John Tanner during Thirty Years Residence among the Indians in the Interior of North America. Prepared for the press by Edwin James, M. D. G. and C. H. Carvill, 108 Broadway, New York 1830.
- Orlov, P. A.: Russkij sentimentalizm. Moskva 1977.
- Osemnásťe storočie v ruskej literatúre. Zodpovedný red. Oľga Kovačičová. Bratislava 1996.
- Pospíšil, I.: Fadděj Bulgarin jako literární inspirátor. In: Biele miesta II. Univerzita Konštantína Filozófa, Nitra 1998, s. 29-49.
- Pospíšil, I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno 1995.
- Pospíšil, I.: Genologie a proměny literatury. Brno 1998.
- Pospíšil, I.: Na výspě Evropy. Skici a meditace k 200. výročí narození A. S. Puškina. Brno 1999.
- Pospíšil, I.: Postmodernistický romantismus Oxany Zabužko v románu Terénní průzkum ukrajinského sexu. In: Slovanský romantismus – Poetika romantična v slovanských literaturách. Banská Bystrica 2002, s. 127-137.
- Pospíšil, I.: Problém autorského typu: Fadděj Bulgarin. Slavica Slovaca 1988, 4, s. 366-384.
- Pospíšil, I.: Puškinův „John Tanner“. Československá rusistika 1986, č. 3, s. 106-111.

- Pospíšil, I.: Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století. Brno 1998.
- Pospíšil, I.: The Early Anglo-American Reflections in Russian Literature. *Germanoslavica* 1996, Nr. 1 (VIII), s. 67-75.
- Puškin – Issledovanija i materialy. Moskva – Leningrad 1982.
- Puškin, A. S.: Sobranije sočinenij v 10 tomach, t. 5, Moskva 1975, t. 6, Moskva 1976, t. 7, Moskva 1976.
- Rossija i SŠA: formy literaturnogo dialoga. Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, Ohio State University. Moskva 2000.
- Rothe, H.: N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Bad Homburg, Berlin und Zürich 1968.
- Sipovskij, V. V.: Očerki istorii russkogo romana I-II. Sankt-Peterburg 1909-1910.
- Städtke, K.: O družeskoj perepiske v kružke N. V. Stankeviča, in: *Semiosis*, University of Michigan 1984.
- Veselovskij, A. N.: Iz istorii romana i povesti I.-II. Sankt-Peterburg 1886-1888.
- Veselovskij, A. N.: Historická poetika. Bratislava 1992.

Gogolovi Starosvětští statkáři, mýtus o Filemonovi a Baukidě a problém ruského středověku a novověku

Snad toto téma – jakkoli v kontextu druhého života antického mýtu ve středověku a renesanci neobvyklé – má své opodstatnění vnitřní i vnější. Tím vnějším může být snad i to, že právě ruský badatel, také medievista či medievalista, dnes módní na celém Západě, i když jeho obliba započala zásluhou Julie Kristevové skrze Bulharsko ve Francii v semináři Rolanda Barthesa, sepnul ve svém díle antiku, přesněji helénský román, středověk, přesněji lidovou kulturu středověku a renesance v díle François Rabelaise, a vrchol ruské a světové literatury, přesněji dílo F. M. Dostojevského, tedy Michail Bachtin, podivuhodně související i s touto univerzitou a její Filozofickou fakultou⁴⁶: v zimním semestru 1913 ho v Oděse na Novorossijské univerzitě učil její tehdejší prorektor a medievista či medievalista Sergij Vilinskij, po bulharských emigrantských peripetiích smluvní a posléze i řádný profesor Masarykovy univerzity.⁴⁷

Dílo ruského spisovatele Nikolaje Vasiljeviče Gogola vyvolává neustále otázky a působí do značné míry i dnes tajemně: proti výkladům o realistickém Gogolovi stojí modernistické pojetí z pera Vladimira Nabokova a jiných. Gogol elitní a výlučný hledí na čtenáře například ze stránek mezinárodního sborníku *Gogol: Exploring Absence. Negativity in 19th-Century Russian Literature* (Edited by Sven Spieker. Slavica, Bloomington, Indiana University, 1999), kam přispěli známí slavisté, jejichž studie byly anglicky napsány nebo do angličtiny (povětšinou americké) přeloženy. Ona elitnost se však netýká ani tak idejí a koncepcí jako jejich vyhraněnosti a jednosměrnosti: přeškrtnuté „o“ (ø) v Gogolově jménu v titulu není proslulé dánské „ø“, tedy speciální grafém, ale signál oné v podtitulu proklamované negativity, ambivalence, „0“ (zéro), jak je uváděna v některých studiích – sám Gogol zdůrazňoval tuto „nulovost“ ve svém jménu.

Gogol byl a je chápán dvojím způsobem: buď jako typický Rus reflektující ruství v širokém slova smyslu (byť je rodem Ukrajinec), nebo jako milovník groteskna a absurda, jako

⁴⁶ Viz Bachtin, M.: *Estetika slovesného tvorčestva*. Moskva 1979. Bachtin, M.: *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva 1975. *Dialog - Karnaval - Chronotop* 1995, č. 2. *Žurnal naučnych razyskanij o biografii, teoretičeskom nasledii i epoche M. M. Bachtina*. Vitebsk 1995. Pospíšil, I.: *Originální bachtinologický časopis (Dialog - Karneval - Chronotop* 1995, č. 2, Vitebsk 1995). *Opera Slavica* 1996, roč. VI., č. 1, s. 48-50. Bém, A.: *Tajemství osobnosti Dostojevského*. Praha 1928. Berdjajev, N.: *Mirosozercanije Dostojevskogo*. YMCA Press, Praha 1923. Catteau, J.: *La Création littéraire chez Dostojevski*. Paris 1978. Červeňák, A.: *Tajomstvo Dostojevského*. Nitra 1991.

⁴⁷ Pospíšil, I.: *Sergij Vilinskij an der Masaryk-Universität in Brunn: Fakten und Zusammenhänge*. Wiener Slavistisches Jahrbuch, Bd. 42, 1996, s. 223-230.

ruský hoffmannista, který šel ve stopách svého učitele až do krajnosti, a stal se tak předchůdcem moderny a v něčem i postmoderny. Oba přístupy vycházejí z reality Gogolova díla, jsou sice v rozporu, ale mohou být chápány i komplementárně. Editor uvedeného svazku (z katedry germánských, slovanských a semitských studií v kalifornské Santa Barbaře) **Sven Spieker** nazývá svůj článek, v němž sumarizuje všechny příspěvky, *The Presence of Absence in Gogol*. Tato stať se seriózně opírá o vybrané pasáže z Gogola, o jeho snahu zmizet, stát se nulou, absentovat, vytvářet onu zmíněnou negativitu, formovat oscilaci mezi vším a ničím, hypertrofovat a hypotrofovat. Klíčovým místem, které se ve sborníku několikrát vrací, je pasáž z prvního dílu Mrtvých duší, kde se materializuje Rusko, avšak negativně: píše se, co Rusko není, a srovnává se v podstatě s italskou scénérií, kde Gogol Mrtvé duše psal. Nemusí to však být tajuplné, ale podle mého soudu jsou tyto groteskní fragmenty folklórní antiteze. Řekl bych, že je to problém, který prochází jako červená nit celým Gogolovým dílem a je snad i pravou příčinou zmíněné dichotomie jeho vnímání: folklór k nerozeznání zapojený do tzv. moderních postupů, groteskních a absurdních.

Podobné rysy má v Gogolovi práce s antickými motivy. Ve sborníku je i skvělá stať **Borise Gasparova** (Columbian University, New York) *Alienation and Negation: Gogol's View of Ukraine*, s níž by však mnozí Ukrajinci asi nesouhlasili, ale která zprostředkovaně souvisí s naším tématem. Jádrem jeho výkladu je Gogolovo dvojí odcizení od Ukrajiny i od Ruska, přičemž Ukrajina je přítomna v jeho Rusku (Velkorusko a Malorusko) i v odstupu od něho.

Gogol měl ctižádost naplnit svoje poslání Malorusa (Ukrajince) skrze velikost Ruské říše, která je dědičkou velkých říší starověku: odtud jeho zdůrazňování historie a historicity a jeho přednášky na Petrohradské univerzitě, touha napsat Dějiny světa. Souvisí to ovšem s dávnou ruskou středověkou koncepcí Moskvy jako třetího Říma, přičemž čtvrtý už nebude. Na Ukrajinu situoval ostatně Gogolův krajan a vskutku první autentický ukrajinský, ale i ruský spisovatel, biliterát Ivan Kotljarevskij na sklonku 18. století děj své travestie Vergiliovy Aeneidy s postavkami Ukrajinců, Rusů a Poláků jako vystřižených z lidové loutkohry ver-tepu: tedy již první velké ukrajinské literární dílo se opírá o antický text. Gogolův pobyt v Itálii, kde v Římě na Via Felice (nyní Via Sistina) napsal Mrtvé duše, jeho přitahování univerzalismem katolické církve a s ní spínaných uměleckých projevů, zejména baroka, a odkazy na antiku v jeho díle jsou všeobecně známy. Dokládá jimi spojitost své první, druhé i třetí vlasti vlasti (tedy Ukrajiny, Maloruska, Ruska a Itálie) a přesvědčení o své východoslovanské říši jako nástupci antiky a její dědičce.

Gogolovo dílo se vyznačuje vysokou mírou otevřenosti textu. Tato vlastnost je u Gogola dána mimo jiné nejasností základních časoprostorových kategorií. Například angličtí badatelé se domnívají, že tzv. Gogolovy chyby, například v *Mrtvých duších*, jsou způsobeny nepozorností spisovatele, jeho neukázněností, zatímco J. Mann je chápe jako součást poetického systému.⁴⁸ Například na otázku, kdy a kde se prozaická poéma *Mrtvé duše* odehrává, dává text různorodé, navzájem se vylučující možnosti. Proti koncepci Gogolovy nedůslednosti stojí Mannovo pojetí, spatřující v každé Gogolově „chybě“ filozofický záměr, související například s postuláty osvícenské a romantické estetiky. Otázka, jak vznikaly tyto nedůslednosti, které se podílejí na formování „otevřeného“ textu, není tak důležitá, jako příčiny této otevřenosti, respektive odpověď na otázku, jaké konkrétní prvky strukturu díla „otevřejí“. Je zřejmé, že tzv. složitý text demonstrující na první přečtení svou mnohoznačnost a symboličnost, nemusí dávat tolik interpretačních možností jako jednoduchý syžet, který se však několika prvky rozevívá do větší významové hloubky.

Dokládají to interpretace *Starosvětských statkářů* ze sborníku Mirhorod: oba tzv. maloruské (ukrajinské) sborníky koncipoval Gogol jako exploatace tehdy módní látky: ukrajinský folklór byl tehdy v ruské metropoli v módě.⁴⁹ Interpretační zrádnost povídky si uvědomoval už V. G. Bělinskij, když o ní mluvil jako o klasické slzavé komedii (slěznaja komedija).⁵⁰ Jako rozpornou charakterizují podstatu textu i badatelé ruští, západoevropští a američtí. V. V. Jermilov mluví o „satirické idyle“⁵¹, G. A. Gukovskij se kloní k idylické povaze povídky, ale nepopírá její tragikomickou strukturu. Text chápe jako souboj tragiky a komiky a nachází tu spojitost s osvícenskou koncepcí růstu lidské osobnosti, s možností její obnovy.⁵² Tato dualistická koncepce *Starosvětských statkářů* se pak opakuje u dalších badatelů. Jako „satiric idyll“ ji hodnotí V. Erlich⁵³, podobné názory prezentují V. Setschkareff⁵⁴, F. C. Driessen⁵⁵ a H. Günther. Güntherovu pojetí forem a funkcí groteska u Gogola pochopitelně

⁴⁸ Mann, J.: Formula onemenija u Gogola. Izvestija AN SSSR, serija literatury i jazyka, 1971, n. 1; Týž: O žanre „Mertvych duš“. Izvestija AN SSSR, serija literatury i jazyka, 1972, n. 1.

⁴⁹ Pospíšil, I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století, Brno 1995, kapitola Podivínství a šílenství jako podloží tvorby N. V. Gogola, s. 46-53.

⁵⁰ V.G. Belinskij o Gogole. Stat'ji, recenzii, pis'ma. Moskva 1949.

⁵¹ Jermilov, V.V.: Genij Gogolja. Moskva 1959.

⁵² Gukovskij, G.A.: Realizm Gogolja. Moskva - Leningrad 1959.

⁵³ Erlich, V.: Gogol'. New Haven and London, Yale University Press 1969.

⁵⁴ Setschkareff, V.: N.V. Gogol. Leben und Schaffen. Berlin 1953.

⁵⁵ Driessen, F.C.: Gogol as a Short Story Writer. Mouton, Paris - The Hague - London 1965.

vyhovuje dualistická koncepce, která soubojem tragických a komických prvků implikuje grotesknost situací.⁵⁶ Driessen tvrdí, že bukolický materiál je traktován ironicky. Idyla se nemůže ztotožnit s vášní (vývoj vášně ve zvyk); autor se přiklání spíše k idylické povaze povídky - idyla není zničena zevnitř, ale zvnějšku (po smrti manželů Tovstogubových je idyla maloruské usedlosti zničena novými majiteli, kteří ji nechají zpustnout). Spíše satirickou vyostřenost povídky zdůrazňují R. Parolek a J. Honzík.⁵⁷

S rozvojem genologie začíná vznikat monistická koncepce Starosvětských statkářů: povídka už není chápána jako rezultat souboje protikladných prvků, ale jako celistvost vybudovaná na základě obrácení žánrového půdorysu. R. Poggioli mluví o invertované ekloze.⁵⁸ Objevuje se i freudistické pojetí.⁵⁹ Koncepce „obrácení žánrového půdorysu“ se neomezuje jen na interpretaci Gogola; podobně byl například Kafkův Zámek pochopen jako invertovaný román s romantickou zápletkou (romance).⁶⁰ V rámci obou koncepcí se realizují různá ideově tematická pojetí: povídka je chápána jako líčení transformace lásky a jako ústup od ní, jsou tu spatřovány opozice plodnosti a neplodnosti. Pulcherija Ivanovna umírá bezdětná; plodný svět jako by se vysmíval neplodnosti jejího manželství. Jindy se text chápe jako filozofická povídka o přerůstání vášně ve zvyk.⁶¹

Spojitost s mytickým vypořádáním o Filemonovi a Baukidě uvádí autor explicitně na samém počátku: „Jestli by ja byl živopisec i chotel izobrazit' na polotne Filemona i Bavkidu, ja by nikogda ne izbral drugogo originala, krome nich.“ Tato souvislost se starořeckým vyprávěním o Filomenovi a Baukidě, včetně úvodního popisu scenérie, vyvolává představu idyly (eidyllion = obrázek), bezkonfliktního, statického „obrázku“ životní pospolitosti. Jak známo, stařenka Baukis a její manžel Filemon z Frygie poskytli podle tohoto vyprávění jako jediní z kraje pohostinství putujícím Diovi a Hermovi. Bohové trestají lakotné obyvatele kraje tím, že je zaplaví vodou, pouze Baukidin dům zůstává nedotčen a promění se v chrám. Oba

⁵⁶ Günther, H.: Das Groteske bei N.V. Gogol. Formen und Funktionen. München 1968.

⁵⁷ Parolek, R. - Honzík, J.: Ruská klasická literatura. Praha 1977.

⁵⁸ Poggioli, R.: Gogol's Old-Fashioned Landowners. An Inverted Eclogue. Indiana Slavic Studies, III, Bloomington 1963, s. 54-72.

⁵⁹ Hugh Mc Lean: Gogol's Retreat from Love: Toward an Interpretation of Mirgorod. American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. The Hague 1959, s. 225-243; R. A. Peace: Gogol's Old World Landowners. The Slavonic and East European Review, October 1975, s. 504-520.

⁶⁰ Kröllner, E. - M.: Kafka's Castle as Inverted Romance. Neohelicon IV, 3-4, Budapest 1976.

⁶¹ Podrobněji viz Pospíšil, I.: Gogolovi Starosvětskí statkáři jako polyvalenční text. In: Gogol a naše doba. Univerzita Palackého Olomouc 1984, s. 92-99.

stařecci v něm slouží a hlídají jej a po smrti je bohové odmění tím, že umírají společně: Baukis se promění v lípu a Filemon v dub a objímají se větvemi.

V ruské kritice 19. století mluvil V. G. Bělinskij o Gogolovi jako o mistru, který dokáže poetizovat všednodennost a mluvil o reálné poezii, tedy o realismu, N. G. Černyševskij zase o gogolovském směru. I zde si Gogol historik a manipulátor pohrál s mytizovanou narací.

Idyla v literatuře bývá tradičně pokládána za překonaný žánr nebo metodu vidění skutečnosti; nutno si však uvědomit, že její postavení v myšlení i v literatuře je také v současnosti významné. Idyla je naplněním ideálu, je to věčné království, věčná existence. Naplnění například společenského ideálu předpokládá také vytvoření svého druhu idyly, vyostřeně řečeno, smyslem ideálu je vytvoření idyly; idyla je projekcí ideálu. V *Starosvětských statkářích* je tato „věčnost“, státnost, neměnnost idyly narušována jejím poklesem a vytvářením sémantických opozic. Vyjdeme-li ze srovnání s mýtem o Filomenovi a Baukidě, zjišťujeme, že jejich pohostinství se mění v kulinářské požitkářství, láska a vášeň ve zvyk, velikost v malost, nesmrtelnost v smrt. Služebnictvo manžele okrádá, dojemné dialogy jsou dětinské a trapné (šedesátiletý Afanasij Ivanovič chce jít na vojnu), tragičnost konce nabývá rysů směšnosti (okolnosti pohřbu Pulcherije Ivanovny, při němž svítí slunce, kojenci pláčou na rukou matek, zpívají skřivánci a pobíhají děti). Na základě syntagmatické souvislosti (Filemon a Baukida, idyla) vytváříme další, vnitřní, paradigmatickou sondu (podlamování idyly) a od ní směřujeme k dalšímu syntagmatu - zánik idyly je způsoben tím, že se do idylického půdorysu projektuje životní dráha člověka (minulost a mládí je prezentováno v náznacích vzpomínek, přítomnost svědčí o úpadku sil a degeneraci citů). Státnost a věčnost idyly je tak zachována, zatímco v *Starosvětských statkářích* vede smrt protagonistů ke konci idyly. Statická idyla se dynamizuje líčením životní dráhy člověka a snahou dobrat se jejího smyslu. Místo cyklického času starořecké báje se zavádí čas lineární (postupný). Stěžejní úlohu ve sledování dráhy člověka a v aplikaci kategorie změny má vypravěč.

Na počátku pouze líčí idylickou scénérii, později do ní sám vstupuje: vstupem do scénérie se také dynamizuje jeho hodnocení. V prvních větách zdůrazňuje blahodárnou izolovanost idyly a její přirozenou a pozitivní uzavřenost před zlobou světa. Později si vypravěč uvědomuje, že hromadění nekonfliktních pozitiv může vytvářet směšné, groteskní situace. V jeho líčení se právě hromadění pohostinství mění v požívačnost, hromadění láskyplných gest v šedivý zvyk, hromadění velikosti v malost, vznešenosti v směšnost. Idyla tedy nekončí zásahem zvenčí, ale její zánik tkví v ní samé, respektive v lidech, kteří ji vytvořili a jsou její součástí. Historik Gogol ukazuje vypravěče jako volní prvek dějinného vývoje, jako jeho lidský faktor,

spoluvytvářející historický pohyb: ani idyla se nemůže zastavit, nestojí totiž vně dějinného vývoje, ale je jeho součástí. Člověk touží po zastavení času a nesmrtelnosti, ale zároveň po pohybu a změně, je nadšen idylou, ale vzápětí ji snižuje, neboť chce být spoluvůrcem skutečnosti. V statické idyle je naopak lidská aktivita, uvádějící v pohyb hodnocení, myšlení a činy, nežádoucí, neboť vede k její likvidaci.

Čím lze ještě zdůvodnit uvedení díla 19. století v kontextu starších vývojových fází evropského literárního vývoje? Je to vývojové specifikum ruské literatury, v níž přijímání antiky bylo časově výrazně posunuto.

Mladý svobodný zednář N. M. Karamzin cestující po západní Evropě na prahu Velké francouzské revoluce může být emblémem této situace: svými *Dopisy ruského cestovatele* (Pis'ma russkogo putešestvennika, 1791-92) poskytl nové možnosti například vývoji ruského románu. Pouhé srovnání Radiščevovy *Cesty z Petrohradu do Moskvy* (Putešestvije iz Peterburga v Moskvu, 1790) a jeho *Dopisů* plně postačí, abychom si uvědomili propastný rozdíl, který dělí tyto v podstatě časově souběžné texty. Právě toto dílo je nejen uzlovým bodem vývoje ruského románu a vůbec ruské literatury, ale také iniciací ruského velmocenského vědomí, ruské historické sebereflexe, která je z hlubin věků vyvolávána konfrontací s přelomovým vývojem v Evropě na pokraji Velké revoluce ve Francii a napoleonských válek. Karamzin předvídavě naznačil možný vývoj, položil vedle sebe v takové intenzitě poprvé problém Ruska a Evropy, nastínil možná řešení, jichž se později chopili západníci a slavjanofilové, ruská filozofie a ruská historická a filologická věda: Rusové začali konstruovat své dějiny a svou literaturu a N. M. Karamzin našel na carském dvoře nové působiště a poslání.

Problém existence staroruské literatury tvoří dvojedinost s problémem její identity či obnovované identity v kadlubu zásadních historických událostí. S těmito okruhy je spojena otázka jazykové, kulturní a teritoriální identity, decentralizace a disperze („feudální rozdrobenosti“), tatarského vpádu, následné okupace a koexistence, územní dezintegrace, hledání nových mocenských center a nového „bírání ruských zemí“ - to vše vyvolává otázku po vnitřní jednotě. Z historických kataklyzmat a přeryvů se pokaždé noří poněkud jiná země a jiní lidé, tedy i jiná, transformovaná literatura, jejíž proměna patrně překračuje rozpětí pouhé nové historické periody. V těchto proměnách se pak různě jeví i problém Ruska a Evropy jako přibližování a oddalování a nakonec vzdálení ze sféry latinizované kultury. Nové Rusko se muselo k nové Evropě pak jen zvolna propracovávat zhruba od období smuty (tj. první třetiny 17. století).

S tím ovšem souvisí problém struktury a periodizace tzv. staroruské literatury a opět nesamozřejmosti těchto kategorií: stejně jako není jedno středověké Rusko, není ani jedna

staroruská literatura, nemluvě o tom, že toto písemnictví v jeho nejstarší vývojové fázi se stalo koiné Rusů, Ukrajinců i Bělorusů (staroukrajinská a staroběloruská literatura). Ostatně podobně se rekonstruoval i vývoj jiných literatur (staroanglické či anglosaské - středoanglické - novoanglické s hiátem v 17. století v době pádu absolutistické monarchie, občanské války, republiky, restaurace a konstituční monarchie; srv. např. charakter díla W. Shakespeara a A. Popea, jejichž odlišnost není dána je odlišností uměleckého slohu). S odvoláním na dekonstruktivisty lze říci, že literatura obecně a její starší fáze zvláště netvoří úhlednou slovesnou strukturu, ale přerývanou, vnitřně rozpornou, mnohokrát se převtělující a zpětně teleologicky a utilitárně modelovanou entitu; nejde o svévoli či dokonce zlovůli, ale o běžný, ale ne vždy uvědomovaný přístup přítomnosti k minulosti. Lze jistě právem položit otázku, zda - při podmíněném uznání celistvosti staroruské literatury - by bylo možné využít výraznějšího vnitřního členění, které by do jisté míry rezonovalo s pojmy aplikovanými v bohemistické medievistice (staročeská - starší česká literatura).

Terminus a quo a terminus ad quem staroruské literatury je otázkou jejího rozpětí a eventuální transcendence. Znovu a v jiné podobě se tu vrací problém literárního kontinua: neměli bychom si dát nasugerovat jeho samozřejmost a objektivnost; to je dáno nejen objektivně v textech a jejich zřetězení, ale také v subjektivně volním literárněvědném modelování, které je legitimní součástí literárního vývoje. Rozpětí a transcendence staroruské literatury jsou dány procesem oddělování of latinizované Evropy, decentralizací, kulturní disperzí a nalezením nových center. Souvisí s tím i otázka meziliterárních centrismů, jak o nich bádá Ďurišinův tým. Identita, rozpětí (rozsah) a transcendence (penetrace do nové literatury) staroruské literatury není dána cizostí ve vztahu k evropským literaturám, ale oscilací stejnosti a jinakosti; z ní vyplývá i její evropská interpretace. Jednou se v ruské literatuře obecně a ve staroruské zvláště hledají evropské modely a jejich realizace (renesance, baroko, rokoko; to se ostatně děje i v jiných slovanských, zejména jiho- a východoslovanských literaturách), podruhé v petrifikaci naprosto odlišných modelů a zcela jiného vývojového paradigmatu. V poslední době tak proti sobě stojí evropské nebo ruské evropeizující pohledy na periodizaci ruské literatury a zcela jiná, posunutá paradigmata (např. Kožinovův návrh nové periodizace vychází ze zpoždění ruské literatury o 250 let: od Lomonosova po Puškina probíhá ruská renesance, Gogolovy povídky představují ruské baroko, mladý Dostojevskij reprezentuje svými Chudými lidmi a Bílými nocemi období sentimentalismu, novoromantismus je vlastně romantismem a kritický realismus se tak posunuje do 70.-80. let 19. století). Naše pojetí staví na pojmu prae-post efekt: pro ruskou literaturu obecně je charakteristické přejímání cizích modelů a jejich transformace, která působí jako současně nedokonalá a současně inovovaná imitace. Proto

může praefáze působit jako postfáze (např. L. N. Tolstoj nebo F. M. Dostojevskij opírající se o předromantické struktury - osvícenství, sentimentalismus - působí jako tvůrci nové vývojové fáze světové literatury).

V staroruské literatuře je zpochybnitelný jak terminus a quo, tak terminus ad quem. V prvním případě jde o diferenciaci jazykovou a literární; počátek staroruské literatury ještě nemusí být identický s počátkem východoslovanského spisovného jazyka (staroslověnštiny, církevní slovanštiny východoslovanské redakce); nejde ani tak o spor týkající se vzniku, vývoje a podstaty ruštiny jako konglomerátu spisovného jazyka jihoslovanského původu a mluveného jazyka východoslovanského, o psané a ústní prameny ruštiny, ale o autentičnost staroruské literatury, o její tematické, morfologické a generické vymezení jako zvláštního celku. I v tom má *Slovo* - spolu s jinými texty – především s hagiografiemi, kázáními a poučeními - klíčový význam.

Jiné jsou otázky spjaté s termínem ad quem. Zde je nejpodstatnější problém poměru staroruské literatury a tzv. literatury 18. století. K tomu řekl podstatné slovo ruský literární historik žijící od 20. let v pražské emigraci **Jevgenij Alexandrovič Ljackij** (1868-1942), ústřední osobnost ruské, resp. běloruské emigrace; Ljackij byl počátkem roku 1921 povolán do Prahy na Filozofickou fakultu Karlovy univerzity jako první profesor ruské řeči a literatury (jmenován T. G. Masarykem s účinností od 1. 5. 1922), funkci řádného profesora vykonával od 16. 3. 1927 až do uzavření českých vysokých škol nacisty, kdy byl dán do penze.⁶² Na rozdíl od pozdější koncepce Vadima Kožinova, který mluví o ruském zpoždění asi 250 let a o velkém oblouku opožděné ruské renesance sahající od Lomonosova k Puškinovi, viděl základní kvalitativní přelom v 18. století, kdy vedle sebe existuje literatura stará i nová; osobně se domnívám - a vyjádřil jsem to jinde mnohokrát -, že ruská literatura si evropské kulturní impulsy osvojovala několikrát, v několika vlnách: tím se také vysvětluje třeba výskyt baroka nebo sentimentalismu v 19. století.

Uvedený příklad Karamzinových *Dopisů* a Radiščevovy *Cesty* ukazuje, že v ruském 18. století dochází k vplývání ruského středověku do novověku, že za fasádou vnější imitace evropských směrů a stylů se niterně ukládají renesanční paradigmaty; z toho důvodu je tzv. literatura 18. století uměle, konvenčně utvořeným pojmem, tranzitivním pásmem, z něhož je

⁶² Ljackij, E.: Historický přehled ruské literatury. Část I. Staré ruské písemnictví (XI.-XVII. stol.). Praha 1937. Druhá část Historického přehledu ruské literatury má podtitul Ruské písemnictví osmnáctého století a je známa jen ze stránkové korektury – kniha nikdy nevyšla (1942). Pospíšil, I.: Vdochnovljajuščaja literaturovedčeskaja koncepcija Jevgenija Ljackogo. Slavjanovedenje 1998, No. 4, s. 52-59 (spoluautor Miloš Zelenka).

nutno starou a novou literaturu stopovat doslova dílo od díla: středověk a novověk, stará a nová literatura nevytvářejí následnost, posloupnost, ale jdou paralelně, koexistují, staroruská literatura vplývá do novoruské. V tomto smyslu pak Gogolovi Starosvětští statkáři patří k širšímu kulturnímu údobí, než by se myslelo, a tím se dostáváme i k zdůvodnění vnitřnímu.

Tranzitivní zóny, žánrová senzibilita a A. P. Čechov

I když se při studiu literatury dodnes zdůrazňují spíše vrcholy a finální výsledky, neměla by stranou zůstat ani pozice outsiderů a také úloha tzv. tranzitivních zón. To je prostor a čas vyskytující se v dějinách literatury i v díle jednotlivých autorů, kdy dochází k přeskupování sil, hledání nových cílů, k změně poetiky. Snad právě proto jsem si kdysi intuitivně zvolil téma kroniky a románové kroniky jako onoho nutného ohlédnutí, obrácení, kdy se zdá, že se čas zastavil, zatímco on pouze ustrnul v sebereflexi. V literatuře existují určité specifické žánrové formy, které tuto úlohu často a rády vykonávají a kronikové, deskriptivní, stacionární útvary jsou jedněmi z nich.

Také při studiu děl A. P. Čechova se obvykle zdůrazňují jeho kulminační body: několik humoristických povídek (рассказ, short story), novely či dlouhé povídky (повесть, long short story), často existenciálního založení a celá dramatika gradovaná od dekadentně secesních prvků k symbolice. Přitom je jeho dílo především tvůrčí laboratoří, kde je více rozepsáno, „rozešito“ než ukončeno a zkompleťováno, kde je mnohem více kusů v přípravě než ve výdeji, kde je řada pokusů a omylů, skic vycházejících doprázdna: tak nám to alespoň ukazují kompletní sebrané spisy a textová různočtení. Na první pohled je zřejmé, že Čechov hledá svou uměleckou polohu skoro až do samého konce své tvůrčí dráhy: od humoristické povídky k žánrové heterogenitě *Ostrova Sachalinu*.

A. P. Čechov nebyl v ruské literatuře druhé poloviny 19. století v žánrovém hledání a v ostrém pocíťování žánrovosti žádnou výjimkou. Zostřený smysl pro žánr bývá v literatuře předzvěstí velkých, často osudových posunů: je zřejmé, že jak A. P. Čechov, tak jeho předchůdce N. S. Leskov viděli za leskem „zlatého věku“ ruské literatury kontury „věku stříbrného“, ruské moderny a avantgardy. Nikoli nadarmo byl Leskov jako důsledně až naivně realistický spisovatel svým spodním proudem spojen s modernistickým experimentátorstvím (tak ho však pochopila až generace symbolistů) a stylizací, narativní technikou, mystifikátorstvím, které někdy překračuje až do hájemství jevů, jež dnes označujeme jako postmoderna. Také Čechovova tvorba se hemží těmito pokusy a osobním, individuálním hledačstvím žánrové polohy. S tím je spojena i individuální terminologizace žánrů, jak se projevuje napůl již u Leskova (viz jeho žánrová označování, mj.: *рассказ чиновника особых поручений, очерк, воспоминание, легенда, египетская повесть, хроника, роман, сказ,*

сказка, пейзаж и жанр, рапсодия, картинка с натуры, наблюдения, опыты и приключения).⁶³

Tuto úlohu hrál také velký Leskovův obdivovatel Alexej Remizov.⁶⁴ Typ autorské osobnosti, jaký představují Leskov a Remizov, není v ruské literatuře ojedinělý, resp. k němu občas tíhli i ti autoři, kteří v zásadě představují jiný autorský typ (Gorkij, Leonov, Fedin). Umělecká „nedostatečnost“, alespoň v rámci ustálených a tehdy převládajících kreativních modelů, vede často - jak známo - ke snaze o kompenzaci, tedy k vytváření náhradního modelu, k experimentu, jímž se literatuře objevují nové cesty. Tíhnutí obou autorů k vidění světa skrze modifikovaný cizí text, jejich metatextovost se dnes stala opět moderní, resp. postmoderní: postupy, které šly záměrně a často vynuceně mimo hlavní proud, se v něm nyní znovu ocitají.

Ostatně někdy se až překvapivě projeví žánrová citlivost až hypersenzitivita autora, kde bychom ji čekali skoro nejméně, například u A. S. Puškina. Je celkem obvyklé tvrdit, že A. S. Puškin je především básník a dramatik, snad také historik a novinář či esejista, zcela jistě významný povídkář a novelista. Jeho romanopisectví se obvykle omezuje na *Kapitánskou dcerku* a také na *Evžena Oněgina*, přičemž se ihned dodává, že jde o román sui generis, spíše jen projev autorovy nomenklaturní svévole. Když nicméně přehlédneme Puškinovu tvorbu vcelku, udiví nás, kolikrát se tu slovo „román“ objeví a jak silně byl Puškin tímto žánrem, který jinak v jeho tvorbě zaujímá přece jen méně významné místo, zasažen. Snad bychom s jistou hyperbolou mohli opravdu mluvit o „románové posedlosti“ carského podkomořího – píšeme o tom jinde.

Puškinova posedlost románem se projevuje především v množství záměrů román napsat. Jednotlivé prozaické fragmenty s náběhy na román se u Puškina proplétají a vstupují navzájem do sebe. Puškinovo mnohočetné směřování k románu, jehož se mu podařilo dosíci jen zřídka, je dobově významné. Fascinace příběhem, hledání syžetu, dynamičnost líčení, ale také smysl pro plynutí dějin, ukotvenost v lokalitě, napětí lokality a totality, ale především soustředění románových fragmentů na stěžejní utkvělé představy, topoi, na která jsem průběžně upozorňoval, ukazují na motivickou a myšlenkovou bohatost, na příznačné opakování

⁶³ Viz naše práce: Proti proudu. Studie o N. S. Leskovovi. Brno 1992; Genologie a proměny literatury. Brno 1998.

⁶⁴ Viz Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre, ed. Klaus Städtke, Berlin 1998. Алла Михайловна Грачева: Алексей Ремизов и древнерусская культура. Studiorum Slavicorum Monumenta, tomus 19, Российская Академия Наук, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). С.-Петербург 2000. Viz také naši stať K typu autorské osobnosti v ruské literatuře (N. S. Leskov a A. M. Remizov). In: Umění teorie a Zdeněk Mathauser. Slavia, Slovanský ústav, Euroslavica 2000, s. 419-425.

svědčící o Puškinovi jako prozaikovi, který se snaží své dílo ukotvit na několika nosnících či opěrných plochách, jak to s oblibou činí novelisté: Puškin byl primárně romanopiscem západního stylu v dynamičnosti a dějovosti, současně však šel za tyto modely, pohrával si s nimi, palimpsesticky jich využíval, travestoval, parodoval je a nořil je do „tekoucí“ reality, nekonečně plynoucího času a nedozírného ruského prostoru (pocity marnosti, deziluze, nudy, eskapismus a exotismus, odchod za hranice, hledání cizích prostředí). Je tedy velkým románovým hledačem, který spíše inicioval než ukončoval – v tom je jeho osud velmi ruský. Právě v próze a zejména v románu a pnutí k němu vyvrací svou pověst jednoznačného syntetika, jenž dovršil epochu a vytvořil literární (spisovnou) ruštinu; jeho hledání románového tvaru ukazuje, že hledal jeho jazyk, jeho příběhové zřetězení a zkoušel různé jeho typy, které se staly modelovým východiskem v zlatém věku ruské literatury a hlavně ruského románu.

F. M. Dostojevskij vytvářel ve svém díle tranzitivní polohu v 50. a první polovině 60. let 19. století, která jej přivedla od raných próz 40. let s pokusem o román v Nětočce Nězvanovové (Нечочка Незванова, 1849) k velkým románovým dílům. Na počátku tohoto období Dostojevskij ještě pokračuje v psaní povídek a novel. Povídka *Malý hrdina* (Маленький герой, 1859) vznikala už v Petropavlovské pevnosti. V době, kdy jsou uvězněni petraševci deportováni na Sibiř (prosinec 1849), byla už povídka dokončena - Dostojevskij ji tedy psal v letních a podzimních měsících 1849, kdy už měl povoleno psát. *Malý hrdina* pokračuje v tématu *Nětočky Nězvanovové*; v úvahách autora se objevují jména Tartuffa a Falstaffa - také ovšem hrdinové F. Schillera (Der Handschuh). *Malý hrdina* je ještě příliš spjat s novosentimentalistickou poetikou *Chudých lid* (Бедные люди, 1846): stavy na pokraji psychické normality jsou tu důsledkem citového vypětí a přepětí; dokládají to i duševní poruchy a emotivní gesta, podobná těm, která najdeme například v Karamzinově novelistice: přepětí kulminuje a přechází v prozření. Právě prozření je oním klíčovým slovem, které poznamenává dílo Dostojevského od 50. let 19. století. *Strýčkův sen* (Дядюшкин сон, 1859) už vznikl na Sibiři, námět napsat „komický román“ je už z roku 1856. Novela je jakoby zdvojenou reflexí rané tvorby Dostojevského, jako by se v ní Dostojevskij loučil s „dětstvím“ své umělecké tvorby. V groteskních scénách vystupují postavy, které jsou jakoby absurdními vidinami či stíny postav rané tvorby. Loučení s ranou synkretickou tvorbou však nebylo zdaleka ukončeno těmito tranzitivními povídkami, které ještě svými záhlavími důvěrně připomínají poetiku 40. let. Přece je tu však značný posun - vnějškově sledovatelný i z podtitulů: zatímco ve 40. letech se zdůrazňovala neobvyklost, náhlost, sílí v pozdějších dílech vzpomínkovost, memoárový odstup, analističnost. Tak se Dostojevskij, tento mezní autor, který svá díla plní slůvky „вдруг“ „внезапно“, milovník životní intenzity mající kořeny v romantismu - stává načas autorem

deskriptivních kronik, jejichž brizantní síla je skryta v statických obrazech prostředí, v postavách a figurkách vesnice a sibiřské káznice. První z těchto kronik *Vesnice Stěpančikovo a její obyvatelé* (Село Степанчиково и его обитатели, 1859) zdůrazňuje deskripci prostředí a charakterologii. Zatímco ve *Vesnici Stěpančikově* Dostojevskij váhá, zastavuje se, obrací se zpět, znovu zkoumá prostředí a charaktery v podobě prostorově uzavřené a temporálně cyklické kroniky, v *Ponížených a uražených* (Униженные и оскорбленные, 1861) jde znovu k extrémním psychickým polohám, ale současně se rozvíjí do šířky, dekondukuje syžet své prózy: místo do nesnesitelnosti zhuštěného prostoru povídky nebo limitované novely buduje řetězce příběhů, rozředuje napjaté scény epickou šíří.

Ještě jeden návrat si však musel dovolit, aby se očistil od zážitků z káznice a současně znovu - jako v „mrtvém záběru“ - pohlédl na extrémní existenciální polohy člověka - to jsou *Zápisky z Mrtvého domu* (Записки из Мертвого дома, 1860). Záměr „zápisků“ vznikl velmi pravděpodobně ještě na Sibíři; vydané dílo pak vyvolává řadu otázek, které osvětlují nacionální a mravní postoje Dostojevského. *Zápisky z Mrtvého domu* jsou typickou kronikou, v jejímž explicitu je opuštění lokality. Struktura staticko-spaciální prózy (*Vesnice Stěpančikovo, Zápisky z Mrtvého domu*) tvoří podloží pozdních románů; ještě jednou se však Dostojevskij musel ponořit do groteska, absurdity, sarkasmu a intenzity na malé ploše novely v několika útvarech 60. let: nad podložím dynamizované kroniky vyrůstá z psychických krajností ideologická doktrína.

Reprezentativní ruská publikace *Чеховиана (Чехов и его окружение)*⁶⁵ již v úvodu konstatuje (A. Turkov), že „глава о Чехове не кончена“: smyslem reprezentativního sborníku, který se v závěru zabývá i významnými ruskými čechology, např. M. L. Semanovovou (1908-1995) a Z. S. Paperným (1919-1996), jenž se ještě stačil stát autorem první studie s příznačným citátovým titulem „Он не с нами“, ukazuje Čechova v okruhu příbuzných a známých, jeho literární kontextualitu (mj. V. M. Garšin, I. N. Potapenko, I. L. Leont'jev-Ščeglov), vztah k divadlu, prameny a prototypy a archivní nálezy a současně prezentuje novou generaci čechologů (M. Odesskaja). Našeho tématu se alespoň vzdáleně dotýká stať A. S. Sobennikova *Оппозиция Дом-Мир в художественной аксиологии А. П. Чехова и традиция русского романа* (s. 144-149); i ona se však vyznačuje – jak to bývalo a dosud často je u Rusů obvyklé – naprostou ignorancí cizích bádání (nyní snad kromě amerického, zřídka britského a německého). Je tu však vyjádřena jinak zcela samozřejmá kontextuální spojitost Čechova

⁶⁵ Российская академия наук, Научный совет по истории мировой культуры, Чеховская комиссия. „Наука“, Москва 1996, редколлегия: В. Б. Катаев, А. П. Кузичева, З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая, Е. М. Сахарова, С. В. Тихомиров (ред.), А. М. Турков (отв. ред.), А. П. Чудаков.

s tradicí žánru, který on přímo masově nepěstoval. Bližší pohled však již zdaleka není tak jednoznačný.

Čechov - stejně jako Leskov a Remizov - se nacházejí v tranzitivní zóně citlivé k žánrovosti a experimentu s žánry a jejich pojmenování, včetně románu.⁶⁶ Již rané povídky z počátku 80. let 19. století ukazují na experimentální, kreativně žánrový ráz jeho díla, na silné pocíťování žánrovosti: žánrové označování je pro něho – stejně jako pro Leskova a další – klíčem k textu a jeho pochopení, počátkem jeho hry se čtenářem, parodie, travestie, citace, reminiscence a aluze. Podívejme se, jak například svá krátká dílka z let 1880-1882 označuje: письмо, водевильное происшествие, письма и телеграммы, идиллия, святочный рассказ, нечто спиритическое, старая, но вечно новая история, поэзия и проза). Nejpozoruhodnější v této rané tvorbě je častý výskyt slova román. Objevuje se to již v krátké parodické úvaze Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п. (1880). Jsou to většinou dosti jedovaté poznámky s narážkami a vše končí takto: „Портфель из русской кожи, китайский фарфор, английское седло, револьвер, не дающий осечки, орден в петличке, ананасы, шампанское, трюфели и устрицы. Нечаянное подслушивание как причина великих открытий. Бесчисленное множество междометий и попыток употребить кстати техническое словцо. Тонкие намеки на довольно толстые обстоятельства. Очень часто отсутствие конца. Семь смертных грехов в начале и свадьба в конце. Конец.“⁶⁷ Nicméně však román stále přitahuje: jsou to však spíše pseudoromány, průhledné parodiální struktury ramcované jako povídka (рассказ). Román zde znamená spíše onen abstraktní model parodovaný v uvedeném úryvku, který je typický nejen pro Evropu, ale také pro ruskou literaturu „zlatého věku“: román se v této podobě již přežil. Nikoli nadarmo píše Čechov časopisecké povídky založené na akci a stručnosti. Parodie stereotypní strukturnosti románu se objevuje hned v několika útvarech z té doby, například Тысяча и одна страсть, или Страшная ночь (Роман в одной части с эпилогом) z roku 1880, Зеленая коса (Маленький роман, 1882), Скверная история (Нечто романообразное, 1882), dokonce Два романа (1883). Tu je román myšlen jako milostná historie, která obvykle končí manželstvím („má s ní román“). První je román lékaře, druhý reportéra: ukazuje, kterak se jejich povolání promítá do těchto vztahů (text nemá víc než čtyři stránky). Je tu také stránka textu nazvaného Роман, kde, jak se ukazuje, jde zase o ženichy a námluvy (poprvé publikováno A. I. Roskinem r. 1940), a text jako překlad z francouzštiny, který také nese název „роман“.

⁶⁶ Dále zde pracujeme s tímto vydáním: А. П. Чехов: Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах, „Наука“, Москва, далее: PSS.

⁶⁷ PSS, t. 1, Moskva 1974, s. 17-18.

Pestrost žánrových označení nemizí ani později v letech 1883-1884. Silněji je tu arciť zastoupen již standardizovaný termín „рассказ“, ale objevuje se i román, například u krátké povídky *Женщина без предрассудков* (1883) – „román“ má čtyři strany; nicméně objevují se i označení *эюд, протокол, эпизодчик, выписки из дневника, сценка, сказка*, ale vedle toho opět román, například *Дочь коммерции советника* (1883, 2,5 strany).

Řekl bych, že Čechovova žánrová hledání vycházejí z parodie a travestie existujícího žánrového systému a jeho schematičnosti. Parodovány jsou především základní žánrové signály, například tituly, prostředí, hlavní postavy, to, co Čechov označil v již citovaném úryvku jako román. Nejsilnější parodií románu je ovšem sama jeho kvantitativní redukce. Podobně ani v dalších letech se pestrost žánrových označení v zásadě nesnižuje a román se tu objevuje zcela pravidelně doprovázen občas dramatem (*пьеса*): najdeme tu názvy jako *из летописи одного города, случай, сказка, из провинциальной жизни*, ale také *эскиз, сценка, из захолустой жизни*. Také ovšem kratičký „роман в двух частях“ *Брак по расчету*. Čechov chápe román v jeho pokleslé podobě jako milostný příběh, skoro bych řekl jako červenou knihovnu, jako něco sterilního a schematického: na půdorysu tohoto schématu staví pak svůj povídkový text. Kdybychom chtěli hyperbolizovat; mohli bychom dokonce říci, že čechovovská short story, tedy *рассказ* vyrůstá na hnojišti, kompostu nebo mršíně překonávaných textů jako cizopasník na cizím těle: využívá jeho stavby a naplňuje ji jinak. Síla jeho povídky je založena často na tom, že přímo vyrůstá z trosek rozbitých náznaků kánonu „zlatého věku“ - to je u Čechova přímo modelově založeno. V tom tkví i jistá čechovovská metatextovost a intertextovost, aluzivnost a literárnost vycházející z tohoto prvotního pohrávání. To platí i románový text *Ниночка*, který už vyšel v Petrohradě roku 1885.

U žánru románu však Čechov nezůstal: jeho doménou se stala *повесть*, tedy v podstatě novelistický útvar, jemuž podle ruské zvyklosti sluší charakterologický, reflexivní, melancholický, často přesahující rovinu realistického příběhu do sfér, které Čechova spojují s „vystoupením ze světa“ apod. Nerad bych však o těchto tématech spekuloval: někteří totiž Čechova chápou primárně jako nelítostného, a tedy bezvýhodného skeptika, který úporně hledá východisko z pozemského života. Až nečekaná úpornost ho ještě jednou přivede k útvaru, který svým rozsahem román připomíná – k *Ostrovu Sachalin*.

Ostrov Sachalin (Остров Сахалин, 1893-1894) zaujímá v Čechovově díle místo osamělého majáku a podivnost této jeho pozice nemohou odstranit ani povšechné formulace snažící se tento zvláštní text zařadit do tradice tzv. odhalovací literatury nebo k tzv. politickému

cestopisu, který je v Rusku pěstován od dob Radiščevových.⁶⁸ Již při zběžném sledování geneze tvůrčího záměru je patrná jeho několikarozměrnost. Patří tedy *Ostrov Sachalin* k vlně „odhalovací“ literatury, je to vědecká studie, je to umělecký cestopis, novinářský dokument diktovaný výlučně snahou dosáhnout praktického zlepšení poměrů ve věznicích?

Povaha textu *Ostrova Sachalinu* ukazuje na to, že se jej Čechov snažil maximálně významově zatížit, orientovat jej na široké problémy a nasytit různými obsahy, zahrnujícími oblasti od hygieny po agrotechniku, od sociálního lékařství po právníckou kritiku tělesných trestů. Tato významová šíře a členitost textu způsobuje potíže s chápáním díla. Badatelé proto často *Ostrov Sachalin* nechápou jako celistvý text, neboť jeho neukončenost napovídá, že je to jen článek v rozsáhlejší řetězci. Za jeho počátek je považována črta *Ze Sibíře* (Из Сибири, 1890), jakýsi tematický úvod k Sachalinu, za jeho umělecký obraz se pokládají povídky *Gusev* (1890), *Ženské* (Бабы, 1891) a *Vražda* (Убийство, 1895). Zatímco dříve převládal zjednodušený názor, že Čechovova metoda je de facto metodou „odhalování“, novější výzkumy toto mínění nepotvrzují a ukazují na složitější záměr. M. L. Semanová si všímá geneze díla, jeho žánrové podstaty a úlohy vypravěče. Dokládá, že *Ostrov Sachalin* je text vědecko-publicistického rázu koncipovaný jako naučný cestopis („Из путевых записок“), že se tu Čechov opíral o četné vědecké výzkumy, ale v průběhu práce odvolání na nedůvěryhodné zdroje odstraňoval, že se postupně snažil uvolnit text ze žánrového sevření dobrodružné literatury. Jeho vypravěč je důsledně depatetizován, a zbaven apriorních představ.

⁶⁸ Odkazujeme tu k naší studii Čechovův *Ostrov Sachalin* a významové zatížení literárního textu, in: *Slavica Pragensia XXXI. Lidský talent. Tvorba A. P. Čechova a její působení u nás.* UK, Praha 1988, s. 83-93, a k sekundární literatuře tam uvedené i k nové literatuře, která přednět nahlíží v širších souvislostech: B. Ермилов: *А. П. Чехов: 1860-1904.* Москва 1951. A. I. Roskin: *Čechov a věda* (1940), in: A. I. Roskin: *Talent a epocha,* Praha 1978. Г. Бердников: *А. П. Чехов. Идејные и творческие искания.* Ленинград 1970. В. И. Есин: *Чехов журналист.* Москва 1960. I. Pospíšil: *Genologie a proměny literatury.* Brno 1998, kap. II. *Metamorfózy žánru, 1. Téma a žánr, C. Polymorfni rozpětí (Čechovův Ostrov Sachalin).* И. Н. Сухих: „*Остров Сахалин*“ в творчестве Чехова. Русская литература 1985, 3, с. 72-84. М. Л. Семанова: *Работа над очерковой книгой,* in: *В творческой лаборатории Чехова,* Москва 1974, с. 123. В. Б. Катаев: *Автор в Острове Сахалин и в рассказе Гусев,* in: *В творческой лаборатории Чехова,* Москва 1974. Viz také *Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения 2002 год.* Издательство Нижегородского университета, Нижний Новгород 2004. Л. С. Фаустов – С. В. Савинков: *Очерки по характерологии русской литературы: середина XIX века.* Изд. Воронежского пед. института, Воронеж 1998. D. Gillespie: *The Twentieth-Century Russian Novel. An Introduction.* Berg, Oxford - Washington 1996. R. Porter: *Four Contemporary Russian Writers.* Oxford – New York – Munich 1989. R. Porter: *Russia's Alternative Prose.* Oxford, Providence 1994. Carolina Schramm: *Minimalismus. Leonid Dobyčins Prosa im Kontext der totalitären Ästhetik.* Peter Lang, Frankfurt am Main – Wien 1999. *Wiener Slawistischer Almanach. Literarische Reihe.* Herausgegeben von Aage A. Hansen-Löve. Sonderband 51. *Minimalismus zwischen Leere und Exzess.* Mirjam Goller und Georg Witte (Hrsg.). Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999. Wien 2001.

Samo dílo je křížovatkou Čechovovy tvorby, na níž se autor pokusil v jednom tvůrčím gestu odstraňovat z cesty úlomky bývalé víry, nelítostně rozbíjet všechna schémata a apriorní představy smyslově konkrétním detailem, ironií a sarkasmem, současně však vytvořit pozitivní model vědeckého bádání, umělecky přesvědčivý obraz sachalinských vypovězenců a ukázat na nutnost praktických reforem vězeňského systému. V rozporu Čechovovy víry a skepse, materiálové práce z oblasti sociologie, sociálního lékařství, hygieny a uměleckých ambicí, objektivní, statisticky přesné analýzy a sarkasmem a hořkostí spočívá také rozpor literárního tvaru, který je přetížen různými významy a funkcemi, jejichž smysl je třeba pochopit z jejich vzájemného vztahu, nikoli z izolovaných výpovědí.

Tezi o velkém významovém zatížení až přetížení textu *Ostrova Sachalinu* potvrzuje žánr díla, resp. vícežánrovost (polygeneričnost), polymorfnost jako jeho podstatná kvalita. Dílo má podtitul *Zápisky z cest* a sugeruje tudíž představu cestopisu, slovo „zapiski“ však omezuje jeho podobu a „inzeruje“ jeho útržkovitost a obsahovou nestejnorodost. *Ostrov Sachalin* je tudíž svérázný hraniční text, jehož téma spojuje žánrově různorodé útvary - teprve z jejich vzájemného působení může vzniknout čtenářská představa o smyslu díla.

Na povrchu je dílo koncipováno jako cestopis, současně také jako vědecké dílo kompenzující nikdy nenapsané Dějiny lékařství v Rusku, dílo geografické, historické, statistické, tedy literatura naučná, stejně jako literatura faktu a skeptická esej se silným mezitextovým navazováním, zejména na F. M. Dostojevského a V. G. Korolenka.

V souvislosti s intenzitou žánrového pocíťování již na počátku povídkové tvorby je nyní heterogenost *Ostrova Sachalinu* a jeho jakoby nesourodý ráz najednou pochopitelnější, je to jen pokračování toho, co bylo dominantou Čechovova hledání, které nikdy neopouštěl, spíše jen někdy tlumil. Když k tomu dodáme, že *Ostrov Sachalin* má v citovaném vydání 346 stran a textové varianty jsou stejně obsáhlé, ukazuje to na jeho neustálé hledání: doba stručnosti a lehké parodie je ta tam, vracejí se těžkomyslná témata *Černého mnicha* (Черный монах, 1894): je to v stejném roce, kdy Čechov ukončuje publikování *Ostrova Sachalinu*. Jaká je spojitost tohoto těžkého, heterogenního textu⁶⁹, tohoto medicínsko-statistického pozorování s tak oduševnělou prózou, jež zasahuje hlubiny nekonečna v osvobozujícím šílenství? Jak souvisejí tyto stovky stran poznámek a textových variant s pootevíráním sibiřské a sachalinské reality, nekonečných prostor i nekonečné pestrosti povah a osudů s nesnesitelnou těžkostí lidského bytí? Hájí bych tezi, že návštěva Sachalinu a její textová reflexe zasáhla Čechovo dílo možná

⁶⁹ Viz Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata. Wydawnictwo TRIO, Warszawa 1996.

více, než se dosud myslelo, že tedy toto dílo nestojí na periférii jeho tvorby – jak si myslí i ti, kteří je nově vykládali - ale že je pramenem, resp. další tranzitivní plochou, podobnou té z počátku 80. let 19. století, dky si pohrával s románovými schémata. Čechov je autor, který si není jistý ničím, nejméně sám sebou: je to stav pro člověka v podstatě nepříznivý, ake pro umění životadárné, neboť vytváří permanentní potřebu hledání a tvorby. Žánrová senzibilita může být tedy signálem těchto plodných nejistot.

A. S. Puškin: od „kompromitace“ romantismu k „reálné poezii“ aneb od klasicismu k realismu

Vyjdeme v této úvaze z teorie, kterou jsem formuloval v několika studiích a jedné knize a nazval „prae-post efekt“ nebo „prae-post paradox“. Týká se vývoje ruské literatury a do jisté míry vývoje slovanských literatur v jejich celkovosti nebo alespoň v některých jejích obdobích. Tlak poetologických impulsů bohatých literatur evropských, například francouzské, italské, německé, anglické aj., vedl k imitaci těchto poetik, ale také k tomu, že některé podněty byly přejaty jen obrysově a vytvářely zcela jiné celky, jež pak působily inovativně: transformace podnětů například na ruské půdě nakonec vedla k tomu, co nazýváme zázrakem ruské literatury. Jinak řečeno: nedokonalé přijetí poetologického impulsu vedlo k vytvoření jiné, nové poetiky. Tato idea souvisí s pojmy, které Zdeněk Mathauser nazval habilita – superhabilita a metahabilita: právě v metahabilitě, jakémsi poetologickém úkroku stranou, jakési intencionální nedokonalosti, v odmítnutí tzv. mistrovství a v hledání klikatých cest dál spočívá význam prae-post efektu. Konkrétně ruská literatura přijí-mala poetologické podněty „silných“ evropských literatur zejména od 18. století, ale v několika vlnách: tím současně odmítám teorii, že ruské 18. století, které bylo dílnou ruské literatury, stačilo k dů-kladnému vstřebání těchto impulsů, stejně jako mi není zcela blízká koncepce fázového posunu z pera Vadima Kožinova, který například ruský romantismus posouvá do období 30.-50. let, k hnutí slavjanofilů, realismus do 80. let 19. století apod. Naopak je pravda, že tyto směry včetně realismu byly absorbovány postupně, takže v Rusku klasické datum 1842, tj. rok vydání Gogolových Mrtvých duší, můžeme i nadále pokládat za symbolický počátek ruského realismu, pokud za něj nepokládáme prózy o dobré desetiletí starší.

Jestliže za základní znak romantismu pokládáme vidění světa v protikladech, kontrastech, za dominantní znak realismu bychom mohli považovat spíše procesualnost, povlovnost, vývojovost a tran-zitivnost. Jádrem realistické poetiky je nikoli poetika stavů, ale poe-tika změn a především vidění odvrácených stran věcí a jevů. Rea-lismus tedy vznikl jednak jako líčení tranzitivnosti, procesovosti, postupnosti, všednodenních událostí, jak je v Rusku 20. a 30. let 19. století nacházíme například u Puškina, Gogola nebo F. Bulgarina, ale také jako vidění složité, rozporné reality, kdy jeden impuls se může projevit nejednoznačnými výsledky.

Dobrym príkladem múže byt osobnost a dílo A. S. Puškina, i když právé on nebývá pokládán za typického realistu, byt část jeho díla k tomu směřovala. Na jedné straně byl k tomu Puškin donucen nástupem třetího stavu, rozvratem rodové šlechty a její moci po děkabru 1814 a novým čtenářem, pologramotným státním zaměstnancem, který vyžadoval spíše podle Bělinkého „reálnou poezii“ než „poezii ideální“, spíše ho zajímal život drobného úředníka než hrdinské poryvy romantických titánů.

Na druhé straně již v lůně Puškinova tzv. romantismu bylo skryto něco, co realismus přitahovalo a pomáhalo mu vyrůstat: bylo to složité vidění skutečnosti, vidění konfliktní, objevování odvrácených stran lidských činů.

Puškin byl již rokem svého narození dítětem 18. století, které v Rusku de facto pokračovalo ještě celou třetinu století následujícího, i když s otřesy. Století, v němž se udál úspěšný boj amerických kolo-nií za nezávislost a uskutečnila se Velká revoluce ve Francii, následné monarchistické intervence a Napoleonova expanze, zasahovalo do dalšího dění svým klasicisticko-osvícenským přesvědčením o klíčové úloze vzdělávání a vírou v možnost postupného zdokonalování společnosti, pokud destruuje feudální systém a jeho skupinová privilegia. Peripetie Francouzské revoluce, rané americké demokracie a zejména napoleonské války však ukázaly liberálně osvícenské ideje také z druhé, méně příznivé strany: úsilí o svobodu vedlo k diktatuře, k potlačování svobody jedince a celých národů. To se zejména projevilo při Napoleonově ruské invazi – v roce 1812 bylo Puškinovi třináct let a patřil tedy zčásti ke generaci Vlastenecké války: schopnost tento zážitek vnímat dělila generace; někdy stačí rok či dva, aby vznikla nová generace s odlišnou percepcí, cítěním a prožíváním světa. Lermontov narozený roku 1814 patřil již spíše k mezigeneraci, která nezažila něco velmi podstatného: v době Napoleonova tažení ještě nežil, když byli poraženi děkabristé, bylo mu jedenáct let. Odlišnost obou básnických typů je dána nejen psychickým ustrojením, jak o něm psala Marina Cvetajevová kladoucí proti sobě přímo Puškina a Lermontova (jeden se básníkem stává, druhý se jím jako už hotový rodí), ale také generačním zážitkem a generační zkušeností. Osvícensko-klasicistická indoktrinace, již Puškin podléhal, ale s níž také soupeřil, se právě skrze Puškina dostává hluboko do 19. století: simultánní uchvácení romantismem a skeptické vědomí jeho odvrácené strany zopakuje po Puškinovi snad nejvýrazněji ještě Ivan Gončarov. Puškin jako most propojující 18. a 19. století, klasicismus a romantismus, je současně reflexí jeho hledání mezi Ruskem starým a novým, evropeizovaným, vztahu Ruska a Evropy. V tom se měl možnost opřít nejen o Karamzina, ale také o P. J. Čaadajeva, který, jak bylo uvedeno, podnikl cestu podobnou Karamzinově ve 20. letech a vrátil se až po porážce děkabristů. Na jedné straně je to vědomí ruské malosti a nicotnosti: takto mluví Čaadajev o ruských dějinách

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

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

dynamizace literární komunikace: Evžen Oněgin je románový básnický seriál 19. století, jehož součástí je autor i čtenář, kteří zrají spolu s jeho tvarem.

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

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

Posun k věčnosti a realističnosti se projevuje i v Puškinově literárněkritickém, historickém a teoretickém úsilí. Postupem času, zejména ve 30. letech, zajímá Puškina meziliterární vztahovost a tržní a ekonomická funkce literatury: takto koncipuje svou studii o Chateaubriandově překladu Miltonova Ztraceného ráje (1836). Stále více si také všímá literárněhistorických pokusů svých ruských současníků, například Ševyrjovových Dějin poezie (1836). Na vědeckých pracích si vůbec nejvíce cení schopnosti podat látku takřka umělecky, esejisticky, jako vyprávění, příběh. Puškin v své recenzentské a komentátorské činnosti dílem v periodiku *Literaturnaja gazeta*, dílem ve vlastním časopise *Sovremennik*, zachytil řadu evropských literárních legend včetně Voltairova vyprávění o tzv. železné masce, současně však bedlivě sledoval dění v ruském kulturním a uměleckém prostoru, a to již velmi záhy (Moje poznámky o ruském divadle, *Moi zamečanija ob russkom teatre*, 1820). Ve fragmentu O ruské

próze (O ruské próze, 1822), v němž si již dláždil cestu k vlastním výtvo-rům, najdeme živelnou synkrezi kritiky, historie a teorie – jinak řečeno vyústěním je technologie tvorby a typologie poezie a prózy: „Přesnost a stručnost jsou první ctnosti prózy. Ta vyžaduje myšlenky a myšlenky - bez nich jsou brilantní výrazy k ničemu. Verše – to je jiná věc (mimořádně ani zde by našim básníkům neškodilo, kdyby tu měli větší sumu idejí než je zvykem. Jen se vzpomínkami na uprchlé mládí se naše literatura příliš dopředu nepohne).“ (A. S. Puškin: Sobranije sočinenij v 10 tomach, t. 6, Moskva 1976, s. 228). Na tomto drobném útržku je také vidět, jak Puškin využije každé pří-ležitosti k ostré narážce a sarkasmu. Ty jsou zejména časté tam, kde se vyjadřuje ke kritice na vlastní díla. Hodně pozornosti věnuje ja-zyku: když například vysvětluje, proč píše „cygany“, a nikoli „cyga-ne“, „tatare“, a nikoli „tatory“, uvádí pravidlo (substantiva na -anin, -janin, -arin a -jarin mají genitiv plurálu, -an, -jan, -ar, -jar a nominativ -ane, -jane, -are, -jare, substantiva končící na -an, -jan, -ar, -jar mají nominativ končící -any, -jany, -ary, -jary a genitiv na -ov, -janov, -arov, -jarov – dnešní norma je přece jen unifikovanější – pozn. ip) a současně výjimku: nevztahuje se na vlastní jména, takže potomci pana Bulgarina budou „Bulgariny“, nikoliv „Bulgare“ (na-rážka na osobního nepřítel, literáta Fadděje Bulgarina, agenta III. oddělení Tajné kanceláře Jeho Veličenstva).

Podstatnou složkou Puškinovy literárněkritické činnosti je teore-tická sebereflexe. Puškin především pochopil dvojsečný ráz kritiky: být axiologií literatury a současně se dotýkat umění. „Kritika všeo-bečně. Kritika jako věda. Kritika je vědou o objevování krásy a o nedostatcích v uměleckých a literárních dílech. Je založena na doko-nalé znalosti pravidel., jimiž se ve svých dílech řídí umělec nebo spisovatel, na hlubokém studiu vzorů a na aktivním pozorování sou-časných pozoruhodných jevů. Neříkám nic o nezaujatosti – kdo se v kritice řídí čímkoli, co není čistou láskou k umění, upadl do davu, který se otrocky řídí zjištěnými snahami. Kde není lásky k umění, není kritiky. Chcete se stát znalcem umění? – říká Winckelmann. Snažte se zamilovat si umělce a hledejte v jeho dílech krásu.“ (A. S. Puškin: Sobranije sočinenij v 10 tomach, t. 6, s. 281 – přel. ip).

Pasáž je pozoruhodná tím, jak se stále do značné míry řídí klasi-cistickou doktrínou – byť pochází z doby kolem roku 1830 – odkaz na Winckelmann je příznačný a Puškin – spolu s jinými autory, mezi nimiž trůní zvláště tvůrce Oblomova – může zavdat popud ke studiu ruského klasicismu či novoklasicismu v literatuře 19. století: je to silný proud, silnější, než by se na první pohled zdálo, a má své přirozené pokračovatele ve 20. století mezi akméisty i jinde.

Puškinův kritický vztah k ruské literatuře je doplňován jeho skepsí ke kritice: říká, že v Rusku je literatura, ale nikoli kritika, a například soudobým francouzským kritikům vytýká

mlhavé a bezbřehé pojetí romantismu. Jinde tvrdí, že se kritika nahrazuje žurnalis-mem: „Kritikou se u nás zabývají žurnalisté, tj. podnikatelé (entrepreneurs), lidé, kteří dobře rozumějí své věci, jenomže to nejsou kritici ani literáti.“ (snad 1831-1832 – přel. ip; A. S. P.: Sobranije sočinienij v 10 tomach, t. 6, s. 328).

Puškinova kritika zahrnuje cizí i ruské spisovatele, mezi nimiž najdeme několik opěrných bodů: jsou to André Chénier, George Gordon Noël Byron, Walter Scott, Alfred de Musset, J. A. Baratynskij („Je u nás originální, protože myslí“). Z nich Puškin zvolna skládá vývojový řetězec evropské a ruské literatury. Několikrát se pokusil o literárněhistorickou práci, ale neúspěšně. V nárysu O ruské literatuře (O russoj slovesnosti), který vznikl snad na podzim 1830 a později byl využit v jiném celku, projevuje se Puškin opět jako stoupenec kontinuity a historicity: úcta k minulosti je pro něho vlastností, kterou se odlišuje vzdělanost od barbarství („obrazovannost' ot dikos-ti“): kočovníci nemají dějiny ani šlechtu. Autor by rád studoval dějiny ruské literatury a srovnával ji s Evropou (píše o trubadúrech a ruských skomoroších, mystériích a středověkých ruských komediích – komidija), „ale bohužel stará literatura u nás neexistuje. Za námi je temná step a na ní se tyčí jediná památka: Píseň o pluku Igorově... Naše literatura se objevila až v 18. století, podobně jako ruská šlechta bez předků a rodokmenu.“ (A. S. P.: Sobranije sočinienij v 10 tomach, t. 6, s. 324 – přel. ip).

Ve větším komparatistickém útržku O nicotnosti ruské literatury (O ničtožestve literatury russoj) z roku 1834 tvrdí, že Rusko za Evropou zaostalo a má jen pár pohádek a písní a Slovo o pluku Igorově. „Rusko vstoupilo do Evropy jako koráb spuštěný na vodu za zvuku sekyr a dělových salv.“ (A. S. P.: Sobranije sočinienij v 10 tomach, t. 6, s. 361 – přel. ip). Pak následuje výklad evropských literatur a po úvodní větě, která slibuje pasáž o Rusku, se autor odmlčel. Nicméně tento kulturní masochismus nebo spíše kritický realismus ve vztahu k staroruské literatuře, který byl modelován až v průběhu 19. století a zejména ve 20. století (jako poetický celek ji „stvořil“ až D. S. Lichačov v 60.-80. letech 20. století), je korigován hrdostí a vlasteneckými výzvami směřujícími k světovosti, což je pro Rusy typické: celou stať věnuje Slovo o pluku Igorově, jehož pravost důsledně hájí, jinde vyzývá ruské spisovatele k samostatnosti a nenapodobování francouzské literatury. Vznik a vývoj ruské literatury souvisí podle Puškina se šlechtou jako její nositelkou; osud ruské šlechty, k níž je jinak velmi kritický, je také osudem ruské kultury a literatury.

Konstruovat literární dějiny předpokládá ovšem i průnik do poetiky, stylu a jazyka artefaktu. Tím se Puškin zabývá spíše ve vztahu k vlastnímu dílu v odpovědích na kritiku. Pasáž o plurálu některých substantiv v souvislosti s poé-mou Cikáni a s narážkami na Fadděje

Bulgarina již byla uvedena; Puškinovy poznámky se však týkají i pravopisu (psaní „jat“) – jiné pasáže o poetice a stylu zvolna přecházejí do obecné roviny a mají již literárněteoretický ráz. Takto například vypadá poněkud puristická a v něčem i nepřesná poznámka uzuálně nazývaná Množství slov a výrazů (Množestvo slov i vyra-ženij, 1836-1837). Pasáž o próze už byla uvedena: vychází ovšem ze zkušeností ruské prózy, která měla většinou právě opačné vlastnosti, tedy nikoli přesnost a stručnost. Ve fragmentu O příčinách, které zpomalily vývoj naší literatury (O příčinach, zamedlivšich chod na-šej slovesnosti, asi 1823) uvádí jako hlavní důvody ruského zpoma-lení rozšířené užívání francouzštiny a neexistenci ruského umělec-kého jazyka, ale také jazyka filozofie a věd. V útržku O klasické a romantické poezii (O poezii klassičeskoj i romantičeskoj, asi 1825) pokládá za romantickou už tvorbu provensálských trubadúrů, v pasá-ži O klasické tragédii (O klassičeskoj tragedii, 1825) zdůrazňuje mí-šení komiky a tragiky, ve fragmentu O lidovosti (národnosti) v literatuře (O narodnosti v literature, 1825) zjišťuje v uměleckých výtvorech přítomnost národní fyziognomie.

Zdálo by se, že okruh Puškinových zájmů v literatuře vyjádřený ve sféře literárněkritické a v zárodcích literární historie a teorie, je značně široký, disperzní a nekoncentrovaný, jako by šlo jen o náhod-né, roztroušené fragmenty. Tato amorfní plazma má však své cen-trum, svá ohniska, do nichž se sbíhají hlavní cíle Puškina-racio-nalisty: nikoli nadarmo v předmluvě k Evženu Oněginovi (1830) ukazuje, že se poezie nezdokonaluje, že je stále stejná, důležité je však zacházení s jejími prostředky – tím se liší básník od nebásníka, dobrý básník od špatného. Tato technologická koncepce poezie pře-žívající uprostřed romantické estetiky, vycházející z Kantova aprio-rismu, má své kořeny u řeckých sofistů a francouzských klasicistů. Prvním ohniskem je umělecká tvorba a její technologie: s tím jsou spojeny postřehy o próze, dramatu a poezii. Druhým ohniskem je společenská a národní funkce literatury a budování špičkového píse-mnictví. A za tím se skrývá karamzinovská, stejně jako děkabristická či mikulášovská touha po ruské velikosti.

Tu se již dotýkáme Puškinova vztahu k politické moci. Puškinovy kontakty s mocí vycházejí z ambivalentního vztahu, který se prodral skrze staletí až do našich časů. Na jednom pólu paternalistické uzná-vání panovníka, na straně druhé odpor k jakékoli moci a vědomí myslitelské suverenity. V průběhu 18. století umělec oslavoval moc-né, ale svou mravně estetickou integritu projevoval v skrytém pou-čování moci. Puškinův lycejní idol **Gavrila Romanovič Děržavin** (1743-1816) se takto prezentoval v ódě *Felica*, která byla zamýšlena jako oslava Kateřiny II., současně však do portrétu ideální panovnice vtělil osten: totiž vybidku k srovnání tohoto ideálu se siluetou reálné carevny. Této obojakosti využil mladičkový Puškin ve

dvou raných básních, kterými jde ještě ve stopách osvícensko-klasicistických didaktických exemplů. V básni *Vesnice* (Derevnja, 1819) se domnívá, že otroctví (rozuměj: nevolnictví) bude odstraněno na carův pokyn („po maniju carja“), ve *Volnosti* (Vol'nost', 1817), která je vzdáleným ozvukem stejnojmenné básně Radiščevovy (Vol'nost', 1790), součástí pro autora tak tragické prózy *Cesta z Petrohradu do Moskvy* (*Putešestvije iz Peterburga v Moskvu*, 1790), se orientuje na základní atributy evropského myšlení po Francouzské revoluci a napoleonských válkách. Skryté výzvy k moci a úsilí o odstranění zlořádů mají však ještě daleko k volání po změně společenského systému: silný proud osvícenského klasicismu, který Puškina zasáhl z 18. století mu bránil, aby se ztotožnil s ortodoxním romantismem importovaným ze západní Evropy.

Na počátku Puškinova konfliktu s mocí stojí vzývání osvícenských ideálů svobody a demokracie, které byly poznamenány americkými a francouzskými zkušenostmi a volně se spojovaly s vědomím národní velikosti po vítězných válkách s Napoleonem: sama postava Napoleona, původně adorovaný romantický symbol, se mění v emblém panovačnosti a neúcty k člověku: „Všichni se zhlížíme v Napoleonech a milióny dvounohých bytostí jsou pro nás pouhou podnoží“. Tato parafráze jedné digrese z *Evžena Oněgina* se stala nakonec východiskem úvah Dostojevského, jak je nacházíme ve *Zločinu a trestu* a dalších románových dílech tohoto autora, stejně jako v axiologickém modelu Tolstého *Vojny a míru*. Skutečný konflikt s mocí následoval až po sérii kousavých aforismů na ministra Arakčejeva, ale také na samotného Alexandra I.

Vraťme se však k Puškinovým východiskům z konce 10. let 19. století. V roce 1817 píše Puškin ódu *Volnost*, v níž ožívá osvícenská teze o zákonech, které vládou i nad vládci. Běda těm, kteří se podle toho neřídí: zločinná revoluce je důsledkem zločinné vlády: podobně vidí i vraždu (snad i otcovraždu) cara Pavla I. v městě nad Něvou.

Spiklenci provedou v paláci své krvavé dílo: jejich činnost je hanbou, ale tato hanba má své příčiny v tyranské vládě zavražděného.

Druhá báseň *Vesnice* je již více zakotvena v protikladu, který se pak v Puškinově tvorbě několikrát zopakuje: město spjaté s mocí a vesnice prostoupená otroctvím.

Osvobození člověka je spojeno se vzděláním („dav nevzdělaný“), a svoboda zpětně vzdělání, rozvoj člověka, jehož „práci, majetek a čas“ si přisvojilo „panstvo divoké“, vytváří. Sám akt osvobození na carův pokyn čili podle carovy vůle je výsledkem osvícení, které přinese krásu. Tuto symbiózu dodržování Zákona, jehož výsledkem je krása a klid, nacházíme ostatně i v básních Puškinova staršího přítele **Vasilije Andrejeviče Žukovského** (1783-1852). Jako čtrnáctiletý (1797) píše ódu, v níž se jakoby symbolicky spojují jeho „fixní ideje“, klíčové

myšlenkové okruhy: oslava klidu, harmonie a ruského samoděržaví. Příznačné jsou již první dva verše: „Odkud je zlaté ti-cho/ v blažené severní zemi?“ „Zlatý klid“, který podle dětského básníka vládne v severní mocnosti, je podepřen pojmy jako „zákon“, „smíření“ a „moudrost“ – nepíše se zde ovšem nic o nevolnictví, spíše se má na mysli, že tato země „zlatého ticha“ byzantských ikon je záštitou proti chaosu, který zachvátil Evropu po Francouzské revoluci. I Puškin ostatně chápe tuto revoluci jako zločinnou a viní z ní nikoli „nevzdělaný dav“, ale mocné panstvo, které nedodržovalo zákon, jenž vládne i nad nimi: Lid sledující Ludvíkovu popravu je užaslý, neboť v panovnickově předchozím zpupném vládnutí i v jeho popravě vidí narušení řádu: z řetězu byly puštěny nekontrolovatelné síly chaosu a neklidu.

Aféra s epigramy na hraběte Arakčejeva a na Alexandra I. (některé mu však byly jen připisovány) způsobily zásadní převrat v básnické životě: hrozilo mu vyhnanství na Solověckých ostrovech nebo na Sibiři – na přímluvu Karamzina u carevny Marie Fjodorovny je však pouze služebně přeložen jako pracovník ministerstva zahraničí na jih tehdejšího Ruska – tak začíná roku 1820 jeho tzv. jižní vyhnanství.

Pobyt na jihu Ruské říše nebyl nepříjemný, i když Puškinovi znemožnil participovat na životě v metropolích. Začal se zajímat o vývoj v Řecku, seznámil se s řadou opozičně naladěných lidí, úzké styky s vedoucími děkabristy byly mimo pochybnost, ale jeho anděl strážný Vasilij Andrejevič Žukovskij již pro něho pracoval: podle něho Puškin nebyl do událostí 14. prosince 1825 a přirozeně ani do následných bojů na jihu Ruska zapleten, ale byl neoficiálním buřičským básníkem hnutí, neboť při prohlídkách v bytech spiklenců se často nacházely jeho verše. Zdá se, že povstání, jeho rychlé potlačení a kruté tresty Puškina vyděsily a že prožil zhroucení, jehož následkem byly strach a pokora. Projevuje se to o několik let později, kdy navenek oceňuje řadu carových tzv. humánních kroků. I osvobození od cenzury a osobní carův dohled přijímá odevzdaně a snad i jako jisté privilegium. Ve skutečnosti byl Puškin podroben přísnému sledování. Z té doby také pocházejí oficiální materiály, které vypracoval. 30. září 1826 požádal šéf četnictva hrabě A. Ch. Benkendorf Puškina carovým jménem o vypracování materiálu, který by se týkal výchovy a vzdělání (*O výchově lidu*, 1826). Šlo totiž o zjištění kořenů, které vedly k děkabristické vzpouře. Car měl již k dispozici jiné materiály - tehdy také začíná dobrovolná spolupráce Puškinova rivala **Fadděje Bulgarina** (1789-1869) s Tajnou kanceláří Jeho Veličenstva. Připomeňme v této souvislosti, že Puškinův přítel **Petr Jakovlevič Čaadajev** nazývaný také prvním ruským filozofem, který byl na základě svého prvního *Filozofického listu* prohlášen za blázna, měl po návratu z Evropy do Ruska roku 1826 různorodé společenské styky, mezi nimiž byl nejen sám car Mikuláš I., ale také šéf jeho tajné kanceláře A. Ch. Benkendorf. Benkendorfa znal Čaadajev osobně: seznámil se s ním za

Vlastenecké války a pak s ním byl v jedné zednářské lóži Spojených přátel, posléze se s ním stýkal až do svého penzionování roku 1821. Dokonce roku 1833 se Čaadajev, jehož styky s Benkendorfem nerušeně pokračovaly, obrátil na svého přítele s žádostí o místo ve státních službách (mimo jiné z finančních důvodů): uvažovalo se o diplomatickém pověření, Čaadajev sám nabízel své služby ministerstvu osvěty, car však souhlasil jen s jeho přidělením na ministerstvo spravedlnosti, ale to Čaadajev odmítl. Čaadajevovy listy Benkendorfovi a carovi jsou naplněny povinnou úctou a loajalitou. Například v dopise, v němž odmítá službu na ministerstvu spravedlnosti, se Čaadajev carovi omlouvá, že mu píše francouzsky místo rusky: není prý schopen se v tomto jazyce tak dobře vyjadřovat (viz kap. *Šílenství jako odmítnutí státnosti* v mé knize *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*, Brno 1995).

Pokud jde o původně polského novináře a literáta, postupně rus-kého a francouzského důstojníka, posléze agenta III. oddělení carovy tajné policie a nadějného spisovatele, tvůrce pojmu „naturální škola“, nositele copy right Gribojedovova Hoře z rozumu, tvůrce žánru „mravně satirického románu“ a pěstitel moderní science fiction Fadděje Bulgarina: jeho a Puškinova dráha se několikrát protály, je-jich vztah byl rozporný; Bulgarin věnuje Puškinovi povídku *Esterka* (příběh polského krále Kazimíra a jeho židovské milenky Ester), ji-nak je však nepřátelsky naladěn vůči šlechtickým revolucionářům, ačkoli před povstáním měl s nimi úzké styky, zejména s později popraveným Kondratijem Fjodorovičem Rylejevem. Puškin častoval Bulgarina epigramy, v nichž ho nazýval Figljarin – pátrání v archí-vech v letech první ruské revoluce 1905-1907 prokázalo, že Bulgarin byl tajným agentem: spíše však zjišťoval nálady mezi spisovateli a psal koncepční materiály vycházející ze znalosti poměrů v této sféře. Puškin vlastně „vyrobil“ podobný materiál, jaký pravidelně psal Bul-garin (známý je Bulgarinův kritický přístup k cenzuře, jejíž idiotis-mus právem vinil z kompromitace režimu): ze zhoubných činů viní však spíše tzv. „zahraniční ideologismus“ („čužezemnyj ideolo-gizm“), tedy spíše tzv. „francouzské vlivy“ a absenci výchovy, tedy ideologicky správné výchovy v duchu vládnoucího režimu. Pro výu-ku historie doporučuje Karamzinovy Dějiny ruského státu. Nakonec Puškin tvrdí, že by se sám nikdy neodvážil psát o tak důležitém před-mětu, jakým je výchova lidu – učinil tak jen proto, aby si zasloužil nejněžnější milosti. Současně carovi nabízí, aby mu dovolil vylo-žit myšlenky o předmětech, které jsou mu bližší a známější. Snad tento poněkud devótní materiál – zvláště pikantní vzhledem k výcho-vě, které se Puškin podroboval v carskoselském lyceu jako promi-nentním školicím centru budoucích děkabristů – pomůže zmírnit odsudek podobné nabídky Bulgarinovy – některé jeho tajné materi-ály zveřejněné až v letech 1905-1907 mají podobný ideologický ráz. Tato analogie nemá Puškina

kompromitovat, spíše ukázat na tíživost nové situace po roce 1825, která byla počátkem totalizace autokra-tického carského režimu.

Ambivalentní byl Puškinův zájem o dějiny: jako by se chtěl sám básník poučit, co způsobilo katastrofu děkabru, ale současně vše motivuje podobně jako svůj ideologický materiál o výchově lidu či národa: tedy snahou zjistit příčiny podobných vzpour. Řada Puški-nových materiálů, výroků a výpisků se týká různých politických událostí a dějinných epizod. Hodně místa věnuje řecké osvoboze-necké revoluci, ale také Francouzské revoluci a ruským dějinám 18. století. Torzem zůstal *Nástin dějin Ukrajiny*, mnoho pozornosti věnu-je historickým anekdotám a záznamu událostí, kterým říká *Table-Talk*: vystupují tu jeho přátelé a kolegové, ale také Suvorov, Puga-čov, Krylov, Potěmkin, Sumarokov apod. Z těchto historek je zřej-mé, že Puškin chápe dějiny spíše v původním smyslu (*historia, his-toire, storia, history-story*), tedy jako příběh, souhrn činů konkrétních lidí.

Historie Pugačova, kterou car přejmenoval na *Historii Pugačo-vovy vzpoury* (*Istorija Pugačeva, Istorija pugačevskogo bunta, 1833*), neměla očekávaný čtenářský úspěch, i když se jí Puškin zabýval už od 20. let. Občanská válka či vzpoura z let 1773-1774 byla v jeho pojetí opět spojena s konkrétním životním osudem, a to Michaila Alexandroviče Švanviče (1755-1802), syna petrohradského gardové-ho důstojníka, carevnina kmotřence, který se stal Pugačovovým štábním tlumočnickem (viz postavy z Puškinova walterscottovského románu *Kapitánova dcera*, 1836). Po porážce povstání byl pak zba-ven všech hodností a šlechtictví a poslán do vyhnanství, kde ještě před udělením amnestie zemřel. Historická událost je v Puškinově pojetí tedy „zavěšena“ na individuální lidský osud. Tato antropolo-gická dimenze Puškinových dějin vyniká nejen při výkladu jedno-tlivých etap vzpoury, ale zejména v příhodách, které měly pomocný ráz. V nich využívá různých svědectví, vyprávění, legend a také vlastního pozorování (v roce 1833 procestoval Kazaň, Orenburg a Aralsk). Snaží se být objektivní v tom, že Pugačova jednostranně nekompromituje: ukazuje ho i v příznivém světle, jako by nechal mluvit syrový materiál, názory konkrétních lidí i jistou mytologizaci Pugačovovy postavy.

Ještě příznačnější je Puškinova ambivalentnost v hodnocení této asi klíčové vnitropolitické události v Rusku v druhé polovině 18. sto-letí ve zmíněném románu *Kapitánova (Kapitánská) dcera*. Signifi-kantní je již průhledná hra s titulním a hlavním hrdinou, hlavním hrdinou a vypravěčem, v níž Puškin obratně imituje narativní struk-turu románu Waltera Scotta *Ivanhoe* (1820): tam jde o mátoživou postavu rytíře Ivanhoea, „oficiálního“ hrdinu Richarda Lion Coeur (Lion-Hearted) a reálného hrdinu, buřiče Robina Hooda; v Puškinově pojetí je titulní postavou Máša Mironovová, dcera velitele pevnosti, kterého dal Pugačov oběsit, vypravěčem je Petr

Griňov, její milý, Kateřina II. vystupující napůl inkognito jako dvorní dáma v epilo-gové scéně odpovídá „spravedlivému“ Richardu Lví Srdce. Roman-tická postava Jemeljana Pugačova je plodem určitých poměrů, ale současně je suverénní bytostí – dějiny dělají lidé, kteří jsou jejich tvůrci i obětmi (kalmycká pohádka o orlu a supovi, kterou Pugačov vypráví Griňovovi). V této antropologizaci dějin kráčí Puškin ve sto-pách svého předchůdce, historika a „posledního letopisce“ Nikolaje Karamzina.

Z rozsáhlého materiálu, jakkoli abstraktně je podán, vyplývá pojetí dějin jako postupného procesu: zkušenosti Francouzské revo-luce a napoleonských válek přivedly Puškina k skeptickému vztahu ke vzpourám a revolucím; tu v něm přežívá gradualismus osvícenství a důraz na vzdělání jako fenomén nápravy světa.

Podložím dvojznačného vztahu k moci je Puškinova antinomie kreace – destrukce: jako básník a historik je tvůrcem, zachráncem a ochranitelem hodnot i za cenu kompromisu, ústupu a politické loajality: v tom je síla i slabost jeho pozice, již však anticipuje podobné „šachové partie“ svých následovníků v 19. a 20. století, kteří se vět-šinou pohybovali v mnohem krutějších podmínkách a byli stavěni před ostřejší dilemata: zmírňující tonus osvícenského racionalismu ve vztahu umělce k moci se postupně vytrácel.

Zdálo by se, že téma šílenství je výsostně romantické a že spíše dokazuje pevné spojení Puškina s tímto směrem. Ale bližší pohled již tak jednoznačný není.

Střet staroruského a novoruského, evropeizovaného pojetí šílen-ství prochází celým 19. stoletím. Objevuje se tu v těchto podobách:

1. Jako destrukce racionality, rozumové a mravní uspořádanosti světa pod existenciálním úderem – má za následek dezintegraci lid-ské osobnosti, která v šílenství nachází duchovní azyl, únik z nesne-sitelného světa. Takto lze chápat například šílenství Evžena v Mědě-ném jezdcí nebo Marie Kočubejové v Poltavě.

2. Jako sociálně etická substitute, např. v Gogolových Blázno-vých zápiscích, v nichž šílenství a schizoidnost hlavní postavy pomá-hají překročit společenské bariéry; podobně motiv dvojníka u F. M. Dostojevského.

3. Jako vnucená, kompromitující společenská úloha, např. v Gri-bojedovově hořké komedii Hoře z rozumu.

Dílem A. S. Puškina procházejí motivy šílenství jako červená nit. Řada otřesů a zděděná senzitivnost způsobily, že básník neustále hledal duševní rovnováhu: nepochybně to byl rok 1812, ještě více však tzv. jižní vyhnanství a povstání děkabristů, sňatek a život na carském dvoře mezi mlýnskými kameny intrik. Celý život směřuje Puškin od povrchního neklidu k

hloubkové zakotvenosti a harmonii: i jeho pojetí lásky se proměňuje od mladistvé prudkosti k zdrženlivé cudnosti, která předchází hlubinné, všespalující vášni. Puškin vyjá-dřil, jak známo, svůj úděl ve verších z roku 1830 takto: chci žít, abych myslil a trpěl. Rozum přináší hoře, myšlení bolí, ale právě ono – spolu s nezbytným utrpením – je pravým posláním tvůrčího člověka. Když bylo Puškinovi povoleno odjet na rodové panství Michaj-lovskoje (1824), nebylo jasné, jak si zvykne na samotu a izolaci. P. Vjazemskij napsal, že měl tehdy obavy, aby Puškin nezešílel nebo nepropadl pití. Rozpor mezi přijetím okolního makrosvěta a mikro-světa a hrdostí, vznešeností básníka byl jedním z jeho největších traumat: dosáhnout slávy nyní, stačit tempu doby, přizpůsobit se veřejnému mínění a všelikým konjunkturálním módám, nebo zůstat na svém, setrvat ve svém elitním postavení. Podle dobových svě-dectví byl Puškin vždy náladový, euforie a tvořivá plodnost a síla se střídaly se smutkem a hlubokými depresiemi.

Šílenství je u Puškina spjato přímo s tvorbou, oním božským šílenstvím, které člověka vytrhává z tohoto světa.

A. S. Puškin se bál ztráty rozumu, i když nepřestával vidět již zmíněný očistný a ochranný význam šílenství. V básni *Nedej mi, bože, zešílet* (1833) ukazuje, že hrozné není ani tak vlastní zešílení, které může být často vysvobozením z mučivých stavů rozumu, ale to, co pak člověka čeká od krutého okolí. Určitou psychickou labilitu (všimněme si i mimořádné citlivosti básníka na změny ročních obdo-bí a kultu tvořivého podzimu) vyrovnával v samotné tvorbě.

Z poémy *Dům v Kolomně* (Domik v Kolomne, 1830) se nejvíce zdůrazňuje metatextová a technologická rovina, případně parodič-nost: podstatnou část básně tvoří – jak známo – výklady o veršování, o přechodu k oktávě a pětistopému jambu, o užívání slovesných rý-mů a střídání ženských a mužských zakončení. Smysl krátké nonsen-se historky o najaté kuchařce, z níž se vyklube muž přistižený sta-řenkou při holení, tkví však více v obraze domku snad evokujícím klid a řád a s ním i smutek při pohledu na dnešní patrový dům, na nějž se básník dívá úkošem. Kdyby to všechno vzplálo, byl by mi oheň milý, říká, a dodává:

Strannym snom

Byvajet serdce polno; mnogo vzdoru

Prichodit nam na um, kogda bredem

Odni ili s tovariščem vdvojem.

Togda blažen, kto krepko slovom pravít

I deržit mysl' na privjazi svoju

Kto v serdce usypljajet ili davít

*Mgnovenno prošipecvšuju zmiju;
No kto boltliv, togo molva proslavit
Vmig izvergom...*

V lidské psychice se odehrávají tajemné pochody, které se musí držet pod kontrolou; jsou demonstrovány emblémem hada jako po-kušení vnitřního rozvratu. Na jedné straně je Puškin lákán touto „říší zapomnění“ na druhé straně se jí brání: poematický tvar se přímo nebo potenciální přítomností tohoto motivu vnitřně proměňuje, sémantický důraz se z romantických opozic přesouvá jinam. V *Ciká-nech* se vytváří invertovaný model romantické poémy, v níž se stírá romantická antinomie příroda – civilizace, v *Domku v Kolomně* se burleskní poéma posouvá k nezbadatelnému lidskému nitru, k záha-dám psychiky, jimiž se Puškin později zabýval v próze. Skrytě či otevřeně deklarovaný motiv šílenství nebo možnost ztráty rozumu a rozkladu osobnosti neproměňuje tedy žánr jako celek, ale restrukturuje jeho složky, posouvá je na hranice jiných útvarů: tragédie a prózy. Přesněji řečeno: motivy šílenství dodávají dílu další žánrový rozměr. Za romantickou kostrou *Cikánů* prosvítají obrysy psycho-logické tragédie, za burleskou *Domku v Kolomně* vyprávěnka o záha-dách lidské psýchy. Vzniká tak jakési žánrové zdvojení, žánrová ambivalence: posunem žánrových složek se vytváří dvojitá vrstva; za původním schématem se objevuje další.

Poltava (Poltava, 1829) obsahuje dvojitou polemiku: s Byronovým pojetím Mazepy, které je připomenuto v motu, a s ódickou oslavou Petrova historického vítězství. V historickém tlaku, v souboji dvou individualit se rozpadá další lidská bytost – Marija Kočubejová. Z žánrového pohledu se tragédie romantického hrdiny Mazepy, jak ho ukazuje Byron, mění v historickou báseň o velikosti Petrova vítězství, za níž však opět prosvítá životní tragédie „malého člověka“ v soukolí dějin (výpravná báseň se mění v báseň dramatickou). Byro-novo romantické schéma je restrukturováno nejprve v historický zpěv a pak v psychologický portrét. V *Měděném jezdcí* (Mednyj vsadnik, 1833, publ. 1837) se óda na město a jeho zakladatele mění v tragédii, která obsahuje i rysy grotesky a absurda: je známo, že součástí poémy byly původně dvě epizody – první groteskně anek-dotická se senátorem hrabětem Tolstým, druhá absurdně tragická o strážném, kterého během povodně zapomněli odvolat ze služby. Skepse, která v duchu starozákonního Kazatele naplňovala Puškino-vy úvahy o rozumu a překročitelnosti jeho hranic, se prolamuje do pocitu absurdity lidského bytí.

Údělem člověka je myslet, tedy vnášet do chaosu světa řád, a trpět z nesouladu myšlení a reality. Puškinovy postavy zešílí, neboť prožívají tragické odcizení sebe a světa: příroda, města a lidé pod jiným zorným úhlem (záplava, boj o moc) již nejsou tím, za co byly považovány –

hroutí se dosavadní relativní soulad řádu myšlení a reality.

Také Puškinova dramatická díla ukazují již výběrem tématu do-minantnost sporu řádu a chaosu, strachu ze ztráty rozumu a šílenství. Ve *Scéně z Fausta* (Scéna iz Fausta, 1826) je vybrána debata Fausta a Mefistofela, v níž se konstatuje krize rozumu a vědění v duchu Kazatele. V *Skoupém rytíři* (Skupoj rycar', 1830), který je prezen-tován jako překlad fiktivního anglického originálu (snad i z osob-ních, rodinných důvodů), je ukázána hrůznost doby a přízračnost lidských povah („Ужасный век, ужасны сердца“). V *Mozartovi a Salierim* (Mozart i Saľjeri, 1830) dominuje problém tvorby a zla, možnost existence „zlého génia“.

Neuspokojení rozumem a věděním, labilita racionality, temná místa v lidském nitru, hadí pokušení a překračování hranic rozumu do říše šílenství prochází *Kamenným hostem* (Kamennyj gost', 1836, publ. 1839) a především *Hodokvasem v době moru* (Pir vo vremja čumy, 1830), dramatem, které vzniklo ze střední části 4. scény dra-matu anglického romantika Johna Wilsona (1789-1854) *The City of the Plague*. Charakteristické je, že Puškin vybral z tohoto dramatu ja-ko klíčové právě místo, kde se předvádí ztráta rozumu. Lidé se v kru-té situaci vševládné epidemie, tváří v tvář smrti nebojí a nepláčou, ale radují; realita je tak nesnesitelná, že rozum neudrží integritu lid-ské bytosti a člověk se osvobozuje přechodem jakoby do jiného svě-ta, kde platí jiné zákony a jiná etiketa.

Ve většině Puškinových děl tedy nejde ani tak o náhlé zešílení, jako v případě Mariji Kočubejové nebo Evžena, ale o postupné, poz-volné „roztávání“ rozumu, který pod tlakem reality a „hada“ v duši prohrává souboj o vytvoření lidského řádu v cizorodém kosmu, přírodě a společnosti. Člověk jako by se ocitl v nepřátelském oble-žení: může se přizpůsobit nebo si může vytvořit iluzi, že svět se přiz-půobil jemu, ale v zlomových okamžicích se před ním znovu otvírá propast neporozumění a lhostejnosti; člověk jako by ani nebyl uzpů-soben v tomto světě – jako ve svém dočasném a náhodném působišti – žít. Únik do šílenství je vlastně přiznáním neschopnosti tvarovat mezi sebou a světem rovnováhu ovládanou racionálními kategoriemi. V *Rusalce* (Rusalka, 1832) se dívka svedená knížetem, který ji pak opouští, utopí a promění se spolu se svým dítětem ve vodní bytost; její otec mlynář tvrdí, že se proměnil v havrana: jestliže za předchůd-ce Kafkovy Proměny bývá někdy pokládán Gogol, zde zřetelně vidí-me, že tato transformace probíhá jako proměna folklórních motivů již u Puškina. Znovu se však vrací zpětná vazba rozumu: šílenství je stav horší smrti, neboť se v něm člověk vlastně rovná jakoby bytosti nižšího řádu a vzdává tím svůj lidský úděl, to, k čemu je svým zro-zením odsouzen, svou pravou existenci, totiž myšlení a utrpení.

Puškinova dramatická díla, zejména tzv. malé tragédie, bývají často posuzována jako studie vlastností: lakomství, závisti, lásky; z našeho pohledu se však ocitají ve vyšším sémantickém celku. Kládou otázku po schopnosti člověka žít v tomto světě a udržet si rozumem osobnostní integritu: všechny příběhy jsou zkoušky lidského rozumu, při nichž ratio neobstojí, rozumové hodnoty se rozkládají, člověk se ocitá v jiné rovině, uniká ze své determinované existence. Tím však zároveň dosahuje absolutní svobody, již nelze dosáhnout v tenatech rozumu. V aspektu žánrové funkce motivů šílenství jsou tyto útvary existenciálními dramaty, která vznikají jako transformace původně klasicistických exemplů o lidských vlastnostech. Motivy rozpadu rozumu a šílenství působí tedy u Puškina jako katalyzátor restrukturyce původního žánru, z něhož se pozvolna tvoří nové žánrové podloží: z poémy invertovaná poéma (Cygany), burleskní poéma se posouvá k psychologické povídce (Domik v Kolomne), historická óda v tragédii osobnosti (Poltava, Mednyj vsadnik), dramatická exempla v existenciální tragédie (Scena iz Fausta, Skupoj rycar', Mocart i Sal'jeri, Kamennyj gost', Pir vo vremja čumy), scénická pohádka v metafyzickou tragédii proměny lidské duše (Rusalka).

Motivy šílenství nemají tudíž u Puškina pouze tematický rozměr, ale také žánrotrvornou dimenzi: jejich nakupením se mění kvalita žánrových celků, které se transformují v nové entity, často na pomezí tradičních žánrů. Podstatná část Puškinova díla se tak jeví – poněkud paradoxně, když si uvědomíme, že Puškin byl často pokládán spíše za završitele, za ucelený fenomén – jako jedno velké pole literárního experimentu, nikoli vnějškového, okázalého, hlučného, ale ponorného, hlubinného, který se vytváří nenápadně, ale o to vyhraněněji a precizněji. Možná tento rys jeho tvorby zasutý v lesku oficiálního uznání je tím, čím tento básník skutečně utvářel a utváří ruskou literaturu včerejška i dneška. V tomto procesu sehrál básníkův pohyb mezi klasicismem a realismem v kadlubu romantické estetiky klíčovou úlohu.

Středoevropská dimenze a středoevropský osud v konfesionálním románu-dokumentu Oty Filipa

Sedmý životopis

Jsou literární díla, která nejsou významná svou poetologickou strukturou a tím, že posunula vývoj literatury mílovými kroky kupředu, ale tím, že se pohybují na hraně, na pomezí žánrů, že v tomto smyslu experimentují a současně geniálně reflektují širší společenské souvislosti, stávající se tak emblémem určitého prostoru a času. Takovým dílem je v roce 2000 souběžně česky a německy vydaný román česko-německého spisovatele a novináře Oty Filipa *Sedmý životopis*.⁷⁰ Tomuto dílu jsem v roce 2001 věnoval sérii monotematických a konfrontačních studií; lze tedy tuto analýzu chápat jednak jako další článek tohoto řetězce, jednak jako v jistém smyslu sumarizaci problematiky z určitého úhlu a uvedení nových kontextů. Pokud jsem doposud toto dílo zkoumal z hlediska poetologicko(morfologicko)-genologického, z pozice

⁷⁰ Česko-německý spisovatel **Ota Filip** se narodil 9. 3. 1930 ve Slezské Ostravě, gymnázium vystudoval v Praze, pracoval jako administrátor, novinář, horník, pomocný dělník, brusič, v letech 1968-69 jako redaktor ostravského nakladatelství Profil, od počátku tzv. normalizace byl řidičem, poté byl odsouzen za podvracení republiky. Od roku 1974 žije v Německu jako německý spisovatel, lektor Fischer Verlag a také jako ceněný komentátor známých německých novin: přispíval do Die Welt, Frankfurter Allgemeine Zeitung a do exilového tisku (Svědectví, Listy, Obrys). Kritika ho charakterizuje jako autora, který mapuje vztah jedince a dějin, napětí mezi „velkými“ a „malými“ dějinami. K tomu lze dodat, že jeho dílo je svého druhu více či méně přesná reflexe vlastního života a že má silný konfesní a autobiografický ráz. Jeho prvním větším literárním dílem je román *Cesta ke hřbitovu* (1968) autobiograficky líčící dospívání chlapce za protektorátu ve válečných časech. Sazba jeho druhého románu *Blázen ve městě* byla za počínající normalizace rozmetána (1969, vyšlo ve Frankfurtu nad Mohanem r. 1969 jako *Ein Narr für jede Stadt* a pak znovu v Curychu roku 1975). Po emigraci do Německa jeho tvorba pokračuje v podobném duchu: jen zápas mezi dokumentárností, autenticitou, konfesností a ironickým odstupem od vypravěče a líčených postav se zintenzivňuje. V tomto smyslu je klíčový román *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* (vyšlo nejprve německy jako *Die Himmelfahrt des Lojzek aus Schlesich Ostrau*, Frankfurt am Main 1973, čes. Köln am Rhein 1974, Praha 1994). Z dalšího díla uvádíme *Zwei-kämpfe* (Frankfurt am Main 1975), *Poskvrněné početí* (Toronto 1976, 1990), *Der Grossvater und die Kanone* (Frankfurt am Main 1981), *Toma-tendiebe aus Aserbaischan und andere Satiren* (Frankfurt am Main 1981), *Café Slavia* (Frankfurt am Main 1985, čes. *Kavárna Slavia*, 1993, přel. Sergej Machonin), *Die Sehnsucht nach Perocida* (Frankfurt am Main 1988) a *Die stillen Toten unterm Klee* (Frankfurt am Main 1992). Překládal do němčiny J. Skácela, Z. Rotrekla, naopak prózy R. Kunzeho do češtiny. Podle románu *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* byl natočen v podstatě neúspěšný televizní seriál (1994). Román *Sedmý životopis* (HOST, Brno 2000, něm. v témže roce S. Fischer Verlag) je autorovou reflexí odhalení jeho vázacího aktu s československou tajnou službou roku 1952 poté, co udal skupinu kamarádů, s nimiž chtěl ilegálně prchat do Německa. Po tomto odhalení spáchal Filipův syn v Německu sebevraždu. *Sedmý životopis*, HOST, Brno 2000, něm. v témže roce S. Fischer Verlag (další odkazy jsou cit. podle tohoto čes. vydání). Česká kritika hodnotila román rozporně, spíše negativně: v tomto smyslu je signifikantní recenze M. Jungmanna v *Literárních novinách* (Jungmann, M.: Báseň a pravda. Literární noviny č. 14, 4. dubna 2001, s. 9), v níž se Filipovi vytýká bagatelizace vlastní viny a vyhýbání mravní odpovědnosti – podle našeho soudu je to hodnocení příliš příkré. Román je krajním příkladem dominantní Filipovy metody, tj. prolnutí kronikového modelu s konfesním románem, v němž fakt vytlačuje fikci, prolamuje se do ní a omezuje ji na minimum.

vizualizace a poněkud zvláštního, široce pojímaného humoru lámajícího se do šklebu, trapnosti, smutku a úzkosti, resp. v srovnávacím aspektu⁷¹, nyní se ukazuje, že toto vše se z časoprostorového hlediska slévá do jiné problémové řeky, jíž je střeoevropská dimenze a střeoevropský osud. K syžetu románu odkazují k poznámce č. 1.

Problém střední Evropy je spojen s vícejazykovým a vícekultur-ním charakterem tohoto prostoru a z toho vyplývající „multimentalitou“, resp. jeho multidimenzionální heterogenitou. Dosavadní pokusy eliminovat tuto disperzi, dezintegraci a heterogenitu, která je svou povahou především heterogenitou hodnotovou, axiologickou, sváděly k úsilí o dominanci jednoho nebo dvou prvků (majoritních) a k potlačení prvků ostatních (minoritních) – to však, jak ukázaly dějiny, vedlo k pravému opaku, tedy k posilování odlišností na úkor společných míst (loci communes), k potlačování vědomí společných dějin a posilování vlastního národního vidění. Multikulturalnost střední Evropy je vleklým traumatem, které se podobá traumatu jiných „křižovatkových“ prostorů, např. Balkánu nebo prostoru Pobaltí či polsko-bělorusko-litevsko-ukrajinskému regionu s historickým pozadím v Rakousku-Uhersku a Rusku. Toto trauma se v krásné literatuře reflektuje jako hodnotová neukotvenost související s multilingvismem a multikulturalností literárních postav, s jejich ideovým váháním (křesťanství, katolicismus, protestantismus, konzervatismus, liberalismus, volnomyšlenkářství a ateismus, fašismus a nacismus, marxismus, komunismus). Paradoxně v tak silném, pluralitním proudění tolika kulturních a politických vrstev se posiluje osamění a odcizení člověka, jeho dějinná vykořeněnost. Přesně tuto existenciální polohu střeoevropanství vystihla tzv. pražská německá literatura, zejména Franz Kafka. Současně právě on ukázal, jak je důležité, aby se to, co se zdá nevýhodou a výjimkou, něčím výlučným, stalo světovým, obecně lidským; podobně jako T. G. Masaryk tvrdil, že česká otázka má smysl pouze jako otázka světová a obecně lidská. Tedy paradoxně to, co se jevílo jako příčina odcizení a vykořeněnosti (multilingvnost, multikulturalnost a mentální heterogenita), může se „přepnutím“ stát prostředkem k jejich překonání. Zatímco se dříve hledaly prostředky k překonání zmíněné heterogenity v prosazení jedné či dvou dominancí (německé, později rusko-sovětské), nyní se ukazuje, že bilanci heterogenity lze nejlépe najít v pluralitním, vzájemném respektování tak, že se bilaterální animozity (např. česko-německá, dílem česko-polská, maďarsko-slovenská, česko-slovenská

⁷¹ Viz naše studie: Humor jako mobilizace psychiky, potencialita, zmarňování, přesah a nebezpečí (Sedmý životopis Oty Filipa a jeho předchůdci). Stylistyka X, Opole 2001, s. 33-46. Osobnost a literární žánr v kleštích dějin (Poetika dějinného zmarňování na pomezí faktu a fikce aneb Ahas-ver 20. století: román Oty Filipa Sedmý životopis). Slavia Occidentalis, tom 58 (2001), Poznaň 2001, s. 58-155. Vizualizace v komplexu uměleckých detailů v románu Oty Filipa Sedmý životopis. In: Dwudziesto-wieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze. Pod redakcją Bożeny Tokarz, Katowice 2002, s. 299-307.

aj.) překonávají multilaterálností a multikulturním charakterem středo-evropanství, které bylo koncipováno po řadu desetiletí, a to v různých rovinách⁷².

Jestliže vezmeme například typicky středoevropská města, jako jsou Praha, Krakov, Vídeň, Brno nebo Budapešť, lehce zjistíme nápadnou podobnost a převahu společných míst v architektuře, výtvarném umění, v kultuře obecně, v písemnictví, ale také v mentalitě apod. Řada těchto rysů je obecně evropská, řada však úžeji středo-evropská. Všude tak či onak, více či méně je tu gotika, renesance, manýrismus, baroko a rokoko, různé pseudoklasické styly, secese a konstruktivismus a avantgardní přístupy, někde byla slabá, jinde silnější reformace a barokní protireformace či strohé styly protestantské apod. To se však netýká jen několika

⁷² Viz např. studie: A Social and Economic History of Central European Jewry, eds. by Yehuda Don and Victor Karady, Transaction Publishers, New Brunswick – London 1990. Balík, S. – Holzer, J. (ed.) – Kubová, O. – Machovcová, E. – Pospíšil, I. – Rakovský, A.: Komunistické strany v postsovětských stranicko-politických soustavách. Mezinárodní politologický ústav Masarykovy univerzity, Brno 2000. Bartsch, S.: Minderheitenschutz in der internationalen Politik. Opladen 1995. Bátonyi, G.: Britain and Central Europe 1918-1933. Oxford 1999. Béhar, P.: Zentral-europa im Brennpunkt. Graz 1994. Bilance a výhledy středu Evropy na prahu 21. století. Konvoj, Brno 2000. Blumenwitz, D. (Hrsg.): Aktuelle rechtliche und praktische Fragen der Volksgruppen und Minderheiten-schutzrechtes. Köln 1994. Blumenwitz, D. (Hrsg.): Volksgruppen und Minderheiten: politische Vertretung und Kulturautonomie. Berlin 1995. Blumenwitz, D.: Internationale Schutzmechanismen zu Durchsetzung von Minderheiten und Volksgruppenrechten. Köln 1997. Boden, M.: Nationalitäten, Minderheiten und ethnische Konflikte in Europa. München 1995. Burmeister, H.-P.: Boldt, F.: – Mészáros, G.: (Hrsg.): Mitteleuropa: Traum oder Trauma? Bremen 1988. Busek, E. – Bix, E.: Projekt Mitteleuropa. Wien 1986. Busek, E. – Wilflinger: Aufbruch nach Mitteleuropa: Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents. Wien 1986. Central Euro-pe. Core or Periphery? Copenhagen Business School Press, København 2000. Coudenhove-Kalergi, R. N.: Krise der Weltanschauung. Wien 1923. Coudenhove-Kalergi, R. N.: Weltmacht Europa. Stuttgart 1971. Coudenhove-Kalergi, R. N.: Kommen die Vereinigten Staaten von Europa? Glasrus 1938. Coudenhove-Kalergi, R. N.: Pan-Europa. Wien 1923. Coudenhove-Kalergi, R. N.: Totaler Staat – totaler Mensch. Wien 1937. Dančák, B. – Fiala, P. (eds): Národnostní politika v postkomunistických zemích. Mezinárodní politologický ústav Masarykovy univerzity, Brno 2000. Dančák, B. (ed.) – Pospíšil, I. – Rakovský, A.: Pobaltí v transformaci. Politický vývoj Estonska, Litvy a Lotyšska. Mezinárodní politologický ústav Masarykovy univerzity, Brno 1999. Dor, M.: Mitteleuropa: Mythos oder Wirklichkeit? Aus der Suche nach der grösseren Heimat. Salzburg – Wien 1996. Frommelt, R.: Paneuropa oder Mitteleuropa. Einigungsbestrebungen im Kalkül deutscher Wirtschaft und Politik 1925-1933. Stuttgart 1977. Gürge, W.: Paneuropa und Mitteleuropa. Berlin 1929. Hantos, E.: Das Donauprobem. Wien 1928. Hantos, E.: Das Geldproblem in Mitteleuropa. Jena 1925. Hantos, E.: Das mitteleuropäische Agrarproblem und seine Lösung. Berlin 1931. Hantos, E.: Die Handelspolitik in Mitteleuropa. Jena 1925. Hantos, E.: Die Kulturpolitik in Mitteleuropa, Stuttgart 1926. Hantos, E.: L'Europe centrale. Une nouvelle organisation économique. Pars 1932, Hantos, E.: Mitteleuropäische Eisenbahnpolitik. Zusammenschluß der Eisenbahnsysteme von Deutschland, Österreich, Ungarn, Tschechoslowakei, Polen, Rumänien und Jugoslawien. Wien 1929. Hantos, E.: Mitteleuropäische Kartelle im Dienste des industriellen Zusammenschlusses. Berlin 1931. Hantos, E.: Mitteleuropäische Wasserstraßenpolitik. Berlin 1932. Hodža, M.: Federácia v strednej Európe a iné štúdie. Bratislava 1997. Hösch, E. – Seewann, G. (Hrsg.): Aspekte ethnischer Identität: Ergebnisse des Forschungsprojekts „Deutsche und Magyaren als Nationale Minderheiten im Donaauraum. München 1991. Jahn, E.: Bibliographie zur Mitteleuropa Diskussion. Beilage. Zeitschrift für Politik und Kultur im Mittel- und Osteuropa, Nr. 21, November 1988. Krebs, H.: Paneuropa oder Mitteleuropa. München 1931. Kühl, J.: Federationsphäre im Donaauraum und in Ostmitteleuropa. München 1958. Meyer, H. C.: Drang nach Osten. Fortunes of a Slogan-Concept in German-Slavic Relations, 1849-1990. Frankfurt am Main – New York - Paris – Wien 1996. Meyer, H. C.: Mitteleuropa in German Thought and Action 1815-1945. The Hague 1955. Naumann, F.: Mitteleuropa. Berlin 1915. Pospíšil, I. – Gazda J. – Holzer, J.: Integrovaná žánrová typologie. Brno 1999. Pospíšil, I.: In margine tzv. slovanství (Na okraj studie Miroslava Mareše Slovanství a politický extremismus v České republice). Středoevropské politické studie – Central European. Central European Political Studies Review, číslo 1, ročník iii., zima 2001, issn 1212-7817 – part 1, volume iii., winter 2001, issn 1212-7817 www.iips.cz/seps.html

velkých měst a tradičních politických a kulturních center, je to jev všeobecný zasahující celé teritorium a projevující se v detailech a v menších městech. Například dnešní hlavní město (od 1986) Dolních Rakous St. Pölten (Sv. Hipolyt) v sobě koncentruje jevy a osobnosti společné podstatné části střeoevropského prostoru: zbytky gotiky, renesanční jádro s barokizující přestavbou, secesní domy ze zlomu 19. a 20. století: radnice z počátku 16. století s barokní místností starosty (1722), františkánský rokokový kostel, ale také Museum im Hof (expozice dělnického hnutí), barokní Institut anglických slečen, Kremžská a Vídeňská ulice zahrnující stavby renesanční, barokní a secesní, osobnosti, jako např. Jakob Prandtauer a Daniel Gran, vytvářely architekturu a výtvarnou podobu rozsáhlé části střeoevropského regionu; když k tomu připočteme tradici střeoevropského židovství (synagoga byla zničena r. 1938, dnes je obnovena), dostáváme se k společnému střeoevropskému profilu, k městu jako emblému střeoevropanství. Jestliže se Katolická univerzita a její filologické katedry sídlící v Pilisczabě pokoušejí rekonstruovat toto vědomí, je to důkaz síly tohoto fenoménu i toho, že střeoevropské trauma, odcizení, samota a tragédie se mohou stát – při jiném „nastavení“, „nasvícení“ – výhodnou polohou, resp. modelovým uspořádáním i pro jiné celky tohoto typu.

Podstatnou část své tvorby situoval Ota Filip do Ostravy, kdysi národnostního kotle, v němž se zmítaly životy Slezanů, Čechů, Moravanů, Poláků, Němců a Židů. Například v románu o Lojzkovi jde o časové rozpětí od konce 20. let do srpna 1968. Autor osciluje mezi konfesním a kronikovým typem prózy. Tyto typy jsou na první pohled v polárních pozicích, ale jinak rotují kolem osy stejného cyklu: blíží se a vzdalují, ale také se prolínají, prostupují a protínají. Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka je sice na první pohled osobní výpověď, tedy konfesí, ale současně jde o kronikovou stavbu či kronikové pásmo, které zabírá dlouhou dobu a změny, které se v tomto údobí s lidmi dějí. Velký svět politických a národních zápasů se lomí do tragikomického světa obyčejných lidí soustředěných kolem fotbalového klubu SK Slezská Ostrava. Vyprávění je založeno na tradičním postupu prolínání časových rovin a na proudu vědomí. Základním rysem Filipových postav je nezakotvenost, vykořeněnost, věčné hledání a bloudění, věčné kompromisy, upoutání ideály i jejich zmarňování. V románové kronice o Lojzkovi Lapáčkovi je zmíněná vykořeněnost zcela zjevná a demonstrativní: Lojzek vlastně nepatří nikam; je Čech, ale chodí do německé školy, otec slouží ve wehrmachtu, on sám po válce vstupuje do komunistické strany. Na osudech jednotlivých postav ukazuje na blbství nacionalismu a stádnost, která střeoevropskému prostoru latentně hrozí a která v lokalitě vypadá směšně. A je tu navíc bolest paměti: lidé jsou namnoze převlékači kabátů, samozvaní soudci druhých a sekyrářství se jim stalo celoživotním posláním.

Když jsem vícekrát psal o žánru tzv. románové kroniky, uvědomoval jsem si, že tento útvar, pružný a dynamický, se může plnit různými tématy a může také volně přecházet v jiné dynamické struktury. V každém případě je to útvar, který je emblémem přechodnosti, hraničnosti, pomeznosti: je to jen zdánlivě paradoxní, neboť prosto-rová ukotvenost žánru je rozptylována časovými pohyby a nelítostnou kategorií změny, která vše bere s sebou a nic nenechává na svém místě. Je tedy kroniková struktura paradoxní již svou podstatou.

Najdeme ji také ve Filipově zatím posledním románu *Sedmý životopis* (HOST, Brno 2000, německy v S. Fischer Verlag, podpořeno Bosch-Stiftung ze Stuttgartu). Zdánlivě tajemný název vysvětluje na počátku sám autor: „Spočítám-li své životopisy, o kterých vím, že existují, dostanu číslo sedm: první je ten skutečný, který jsem žil a žiju, druhý životopis je zkrácený, určený pro úřady, pro cizí použití a pro jiné méně smysluplné účely. Následují další čtyři životopisy, které jsem pomocí literárních šifer, fantazie a zauzlenin napísal ve čtyřech románech (má tím na mysli *Cestu ke hřbitovu*, *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* ze Slezské Ostravy, *Souboje*, *Touhu po Procidě* [jen něm. jako *Die Sehnsucht nach Procida* – pozn. ip]). Můj sedmý životopis začal v pátek dne 13. července 1951 černým inkoustem krasopisně v úředních hlášeních sepisovat a protokolovat podplukovník, později plukovník František Fic, velitel 1. OVZS, 6. oddělení, 8/4281, zelený čert, kterého mi přidělil samotný Satan...“⁷³

Dalším podstatným rysem románové kroniky je oscilace mezi „velkým světem“ a „velkými dějinami“ na straně jedné a „malým světem“, „intimním světem“ jedince na straně druhé. Kromě toho je konfese spjata s vykořeněností a pohledem ze strany, které román spojují také s tradicí pikareskního románu – vypravěč sice nemá negativní vlastnosti vychytralého a často bezohledného pícara, ale jeho pouť životem bez pevného názorového ukotvení, jeho život zmítaný chaoticky od pólu k pólu se tak může jevit.

Sedmý životopis se liší od předchozích silně autobiografických románů téhož autora tím, že zde se dokumentárnost, fakticita prolíná s oscilační osou fakt – fikce a románovou fikci potlačuje. Jinak řečeno, umělecký tvar má svůj rytmus: najdeme zde místa zcela dokumentární, na druhé straně je tam dostatek prostoru pro fabulaci, která se přiklání spíše k vrstvám fiktivním.

Autor tento tlak dějin, pnutí velkého a malého příběhu (historie, history, histoire, story = příběh) vidí v úvodu takto: „Z těch sedm-desáti let mého života ve dvacátém století mi v této knize vystačí jen pro mě rozhodujících třináct let mezi jarem 1939 a říjnem 1952, tedy období mezi mými devíti a dvaadvaceti lety, kdy mě v srdci Evropy polámaly, semlely a nakonec do

⁷³ O. Filip: *Sedmý životopis*, HOST, Brno 2000, s. 5 (dále: Filip).

zbytku života vyplivly zkurvené dějiny, tehdy v moci zločinců Hitlera a Stalina. Na začátku jedna-dvacátého století a třetího tisíciletí mám jen jedno, myslím si, skromné přání: pokud žiji, nechci už zažít žádné dějiny, ani velké, ani malé, ani vznešené, ani podlé, žádné převraty, žádné revoluce ne-bo dokonce války, žádné režimy opovrhující lidmi a už vůbec ne fa-lešné mesiáše a jejich ideologické koňské kúry. V uplynulých sedm-desáti letech svého života jsem, aniž bych opustil střed Evropy, pře-žil sedm režimů, třináct prezidentů, jednoho Adolfa Hitlera a jeho tisíciletou říši, která, a to jsem měl velké štěstí, pro mne trvala jen šest let, jednoho Stalina, sedm bolševických generálních sekretářů komunistické strany a v letech 1948 až 1974 jedno věčné přátelství k Sovětskému svazu. Třikrát jsem změnil státní občanství, dvakrát řeč a dvakrát jsem ztratil domov, a to vše v nemocném a tuze ne-klidném srdci Evropy. Mám dějin plné zuby. Přeji si, aby mi už daly pokoj, aby na mě už konečně zapomněly.“⁷⁴. Ve Filipově pojetí jsou dějiny neustálým zmarňováním kreace, konstrukce, dobra a vzájem-ného porozumění. V tom se tato Filipova ideová poloha podobá historickým románům jiného českého autora, který o středo-evrop-ském osudu pojednal neméně tragicky – Vladimíru Körnerovi (nar. 1939).

Oba autoři vidí jako podstatný problém středo-evropské tragédie různé ideologie opřené o filozofii nebo o nacionalismus či národnost-ní a sociální slepotu, nízkou míru tolerance a schopnosti integrovat vnější podněty. Dnešní Evropou vede řada historicky zvrásněných frontových linií: ve Filipově románu je věnována řada stran tomu, jak hlavní hrdina po válce dostává československé státní občanství, ačkoli neustále žil na stejném území: poněkud to připomíná obe-hranou anekdotu o muži, který žil v Rakousku-Uhersku, pak v Čes-ko-slovensku, Maďarsku, Sovětském svazu a v samostatné Ukrajině, aniž by se hnul z Mukačeva. Teritoriální parcelace území vedla k vy-tváření národních historií a obcházení a zastírání společných míst: toto retušování středo-evropské identity vedlo ovšem k snazšímu prosazování vyhraněných ideologií. Komunistický převrat roku 1948 líčí v poetickém kódu Milana Kundery, který podobně líčí vyhraněné a vážné politické události: zatímco na náměstí křičí lidé vítající nový pořádek, vypravěč právě ztrácí na špinavé pohovce v jedné z pražs-kých pasáží svoje panictví se zestárlou, neuspokojenou ženou. Za-tímco se všude oslavuje, on spolu se svým komunistickým strýčkem, vězněm nacistického koncentračního tábora, který však již ze stran-ických iluzí vystřízlivěl, míchají mazlavé mýdlo, které dodávají do veřejných provozoven na mytí špinavých podlah – a tím se živí. Pře-vrat je spojen se špínou pohovky, nechutnou alkoholicko-sexuální iniciací a s pachem mazlavého mýdla.

⁷⁴ Filip, s. 7.

Ostravský, severomoravský, slezský původ si nese hlavní postava Sedmého životopisu do Prahy: jeho pohled na napjaté vztahy je nyní nutně „rozředenější“, neboť ví o relativismu dějin a národů více než jiní: rádobý národnostně unifikované prostředí Prahy je připraven citlivěji chápat jako historicky zvrásněný prostor, jímž procházely generace různých národů, pražská místa nejsou pro něho němá, ale promlouvají jimi staletí multikulturnosti. Když se dostává na práci do archivu Mladé fronty a pak do redakce, která byla semenišťem kari-eristů, zdůrazňuje právě fakt, že to bylo v prostorách, kde působil výkvět pražské německé literatury: „Pod střechou Mladé fronty jsem v archivu poznal hrbatého dr. Jana Holého, svého šéfa, buržoazního živla, který se po únoru 1948 v archivu zachránil a schoval. Na pod-zim roku 1948 mi dr. Holý otevřel dveře do uzamčeného archivu Prager Tagblattu a uvedl mě, jak řekl, do zbytků pražského němec-kého literárního a žurnalistického nebe, které se v březnu 1939 zřítilo do nacistických pekel. Pražské literární a žurnalistické nebe leželo zaprášené v regálech ve dvou uzamčených místnostech pod střechou Mladé fronty; klíč k němu měl jen dr. Holý. Jednoho dne nadzvedl dr. Holý psací podložku na svém pracovním stole a pod hnědou, hladkou kůží ležel klíč. Až budeš mít chvilku volna nebo po práci, prohlídni se archiv Prager Tagblattu, nebo to, co se mi podařilo za-chránit. Jestli tě to ale opravdu zajímá. Po práci nebo v nočních smě-nách, kdy byl v archivu klid, jsem mizel v zaprášených místnostech a četl a četl Prager Tagblatt, rukopisy článků a korespondenci redakce z let 1934 až 1937. Pod střechou Mladé fronty, v prachu, v horku i v zimě, ve světle jediné žárovky pod stropem mě mýjela část velko-lepých dějin Prager Tagblattu, četl jsem jména, která jsem dosud ani neslyšel. Dr. Holý tvrdil, že v archivu leží přes pět tisíc dopisů, nej-méně dva tisíce rukopisů, dosud neregistrovaných a nepodchycených svědků slavné minulosti, a navíc nejméně polovina redakční knihov-ny. Četl jsem zažloutlé stránky Prager Tagblattu, listoval jsem kores-pondenci i rukopisy a objevoval postupně německý svět, který jsem dosud neznal: nesčetná jména psaná noblesní německou frakturou, tehdy neznámá, se mi znovu vybavila až o čtyřicet let později, kdy se postupně vracela do Prahy. Pamatuji si dodnes: jednou na podzim jsme oba, já i dr. Holý, měli mimořádnou noční službu v archivu; v New Yorku začínalo podzimní zasedání Spojených národů a redak-toři nás žádali, abychom jim v našich neustále aktualizovaných se-znamech vyhledávali, jak se správně píšou jména anglických, fran-couzských i jiných politiků, citáty z řečí atd. Po půlnoci, když už byl klid a rotačky ve sklepě roztřásly chatrné zdivo redakční budovy, přisedl si dr. Holý k mému stolu. Znáš Franze Kafku? To jméno jsem už slyšel, byl to pražský židovský spisovatel. Dr. Holý sklonil hlavu. Měl jsem štěstí, že jsem ještě v Praze zažil Maxe Broda. Kdo je Max Brod? Dr. Holý se tiše usmál. Je pravděpodobné, že všechno, co se v uzavřeném archivu pokouším zachránit, se jednou ztratí, že to něk-do zašantročí, že vše zmizí

z archivu i ze světa. My dva jsme jediní v celé Praze, a to je na věci smutné a absurdní, kteří dnes čtou staré ročníky Prager Tagblattu, listují v redakční korespondenci. Připadám si, jako bych se hrabal v závějích hřbitovního listí. Čteme a čteme dopisy, rukopisy a články autorů, kteří byli zavražděni v plynových komorách nacistických koncentráků nebo museli z Prahy v březnu 1939 utéci a žijí, jestliže žijí, kdesi v cizím světě. V žádném případě se už do Prahy nevrátí. Bez nich jsme zchudli. Dr. Holý se naklonil dozadu; připadalo mi, jako by se propadal do stínu. Přichází doba zapomínání, a ta bude, Oto, velmi zlá! Dr. Jan Holý byl skeptik. Pokud mohl, raději se dvěma patřům pod námi, redakci Mladé fronty, vyhýbal a raději, jak říkal, dolů nahoru nechodil a posílal tam stá-le častěji mě, abych za něho cosi vyřídil, vzkázal nebo předal. Důvěřoval jsem dr. Holému; jeho smutek, jeho melancholický skepticis-mus mě však znepokojoval, přesněji řečeno rušil můj první dobrý podzim. A na podzim 1948 jsem zažil skutečný zázrak: na počátku stalinského teroru hrbatý archivář dr. Jan Holý, jeden z nejvzácnějších lidí, které jsem v životě potkal, otevřel dveře do německého světa, hlavně do literatury. První německá kniha, kterou jsem dobro-volně četl, byl Meyrinkův Der Golem; dnes ani nevím, proč jsem ze zaprášeného regálu vytáhl právě Golema. Pod střechou Mladé fronty v Panské ulici číslo osm jsem celý podzim a následující rok doslova hltal německou literaturu a německo-židovskou pražskou literaturu. Někdy, když jsem na noční zmožen únavou třeba nad Rilkeho Ele-giemi z Duina, samozřejmě v německém originálu, nebo nad Musilovým románem Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, jehož český titul dodnes neznám, usnul, zdálo se mi pořád dokola, že otci Bohu-milovi odpouštím část pro mě nešťastného pátku dne 1. září 1939, kdy mě přes celou Slezskou Ostravu táhl do německé školy a já bre-čel a řval, ale nebylo mi to nic platné.

O necelých deset let později jsem poznal, že kromě němčiny, kte-rou vtloukl do hlavy mrkvožravý nácek obrlerer Herbert Nitschke a nadobro mi ji v moravskoostravském německém gymnáziu zprotivila ta nacistická koza dr. Birgit Lenzová – i pro ni jsem byl jen Polívka, vasrpolak nebo Ersatzteutone – čili náhražkový teuton, existuje ještě jiná, velkolepá němčina a německá literatura vznešená a krásná, ohromující a pravdivá.

Pod střechou bývalého Prager Tagblattu jsem znovu objevil řeč, kterou jsem do podzimu 1948 popíral. Němčina mi pojednou zněla a zpívala v jemných tónech, někdy zaburácela, jindy mi kreslila, jako v Rilkeho Sonetten an Orpheus a ve Werflově Der Weltfreund – české tituly neznám – dosud neslyšené a nevidané poetické obrazy, které snad lze vypsát a veršem vykreslit jen německy. Od Franze Kafky jsem nejprve četl jeho knihu s titulem Amerika, prvních osma-dvacet stran, povídku o topiči, mě tak zklamalo, že jsem Ameriku už dále nečetl; až později

jsem ji dočetl v českém překladu. Po zklamání s Kafkovým topičem mi dr. Holý doporučil jeho Proměnu. Byl jsem nadšen!“⁷⁵

Román Sedmý životopis lze tedy číst nejen jako poněkud kajíc-nou zpověď člověka, který jako velmi mladý selhal a nyní hledá pro svůj mladický čin vysvětlení a ospravedlnění v okolnostech a době, ale také jako zprávu o středoevropské dimenzi a nelehkém středoevropském osudu, který je spojen se schopností někdy až nemorální adaptability, ale také s citem pro jinakost: zatímco jeho platonická pražská milenka Marie Holečková tuto toleranci v duchu doby necítí a diví se, jak může číst tak strašné a podivné věci, jako je Kafkova Proměna, on sám cítí, že emblematicnost povídky promlouvá nejen k roku 1915, kdy vznikla, ale k době, kterou prožívá, k době zapo-mnění a deformace kulturních hodnot.

Tato situace přináší v románu nejen citlivost a adaptabilitu, ale také skepsi a podivný humor. Navazuje tu na linii svých oblíbených pražských německých autorů a ti zase na ruskou tradici Gogolovu, tedy humor jako tragikomiku v širokém slova smyslu. Ve Franzi Kafkovi humor funguje jako svého druhu katarze, katartické pro-hlédnutí a demystifikace. V povídkách a podivuhodných pseudobaj-kách exponuje Kafka absurdní situace, které činí výchozí, známé příběhy směšnými a protismyslnými, nebo jim dává novou interpretaci. Humor vzniká z konfrontace obecně přijatelného nebo přijatého a nepřijatelného nebo nepřijatelně neobvyklého: vždy znamená vyko-ležení, vykořenění, počátek nejistoty. U Filipa jsou humorné epizody, v nichž se konfrontuje převrat roku 1948 s vařením mazlavého mýdla nebo se souložením na špinavé pohovce, humorné epizody z re-dakční práce v Mladé frontě jsou rámovány tragickým vnímáním Prahy a jejích kulturních míst, která jsou opuštěná a ocitají se v kul-turním vakuu, humorná je epizoda se zaváděním ruské hry gorodky v českém prostředí, ale tato humornost je zase rámována postavou Zdeňka Hejzlara, s nímž se pak autorský vypravěč setkává v jeho švédském exilu nad ohříváním bochníkem bavorského chleba. Filipův humor je z rodu širokého humoru mobilizujícího lidskou psy-chiku, v němž jsou nečekané a komické epizody zmarňovány celko-vým tragickým zarámováním příběhu a skeptickým a bezvýhodným pojetím dějin. Podobně se tu objevuje estetická vizualizace klíčových scén, ale také aktivizace hmatu a hlavně čichu: historie v pražských ulicích skutečně páchne – scény špíny, smradu, hnusu jsou zde em-blémem dějinné bezvýhodnosti.

Zdálo by se, že nic nemůže středoevropský osud z této bezvý-chodnosti vyvést, neboť selhání intelektuálů je zde až příliš zřejmé. Ale samo místo oněch „kulturních“ pasáží, které se skví jako dia-mant na šedivém pozadí kronikově konfesionálních litanických pa-sáží, svědčí o

⁷⁵ Filip, s. 198-201.

něčem jiném, přinejmenším o tom, co autor pokládá za svůj hodnotový svět. Kultura je málo, je slabá, je spíše věcí elity – tato elita však není totožná s elitou politickou nebo ekonomickou, ale jen s elitou kulturní, která prochází napříč sociálním spektrem; to současně znamená, že kultura spojuje lidi odlehlých osudů. Střední Evropa tu náhle vystupuje ze svého původního určení geografického, historického, politického a ekonomického a stává se stále více duchovním prostorem, virtuální realitou, která však prostupuje vše: působí povlovně, ale dlouhodobě, pohybuje se nikoli v jedincích, ale v generacích, počítá nikoli roky, ale staletí, svou ambivalentností a relativitou tuto ambivalentnost a relativitu překonává jako onen Filipův zasutý archiv Prager Tagblattu jiskří i přes letitý prach silněji než veškerý lesk vítězů, kteří jsou vždy dočasní.