

MILUŠE ZADRAŽILOVÁ

**DĚJINY
RUSKÉ
MODERNY**

POKUS O REKONSTRUKCI

Dějiny ruské moderny

Pokus o rekonstrukci

Miluše Zadražilová

K vydání připravila, doslov napsala a rejstřík
a bibliografii sestavila Alena Machoninová

Recenzovali Tomáš Glanc (Universität Zürich)
a Martin C. Putna (Univerzita Karlova)

Na obálce je použita koláž Olgy Rozanovové Zaumná nálepka č. 6
(Zaumnaja naklejka no. 6, 1915)

Vydala Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum
Praha 2022
Grafická úprava Stará škola (www.staraskola.net)
Redakce Jan Havlíček
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
První vydání

© Univerzita Karlova, 2022
© Miluše Zadražilová - dědicové, 2022
Editor © Alena Machoninová, 2022
Epilogue © Alena Machoninová, 2022

ISBN 978-80-246-4615-2
ISBN 978-80-246-5094-4 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

1. Přelom století (prolog) / 9

- 1.1 Nedořešené ruské dilema / 10
- 1.2 Hlavní opoziční ideologické proudy / 15
- 1.3 Projekty přetváření života / 23
- 1.4 Reflexe v předvečer osudových událostí / 34

2. Křížovatka stylových proudů / 41

- 2.1 Realismus po realismu / 44
 - 2.1.1 Vladimír Korolenko (1853–1921) / 45
- 2.2 Naturalismus / 49
 - 2.2.1 Prvky naturalismu v pozdním ruském realismu / 53
 - 2.2.2 Ruská verze zolovského naturalismu / 56
 - 2.2.3 Pjotr Boborykin (1836–1921) / 58
 - 2.2.4 Alexandr Amfitěatrov (1862–1938) / 62
 - 2.2.5 Dmitrij Mamin-Sibirjak (1852–1912) / 65
- 2.3 Stylové rozhraní / 69
- 2.4 Anton Čechov (1860–1904) / 75

3. Ruská moderna / 89

- 3.1 Projekt kulturní a duchovní obrody ruské moderny / 91
- 3.2 Myšlenkové kontexty ruské moderny / 98
 - 3.2.1 Ruské schopenhauerovství / 101
 - 3.2.2 Ruský Nietzsche / 106
 - 3.2.3 Ruské wagneriánství / 122
- 3.3 Světový literární kontext ruské moderny / 131
 - 3.3.1 Zprostředkující role kritiky / 133
 - 3.3.2 Básnické vzory rané ruské moderny / 136
 - 3.3.3 Inspirace prózy a dramatu / 150
 - 3.3.3.1 Ruský Wilde / 151
 - 3.3.3.2 Ruská dekadence a Przybyszewski / 155
 - 3.3.3.3 Severské vzory / 158
 - 3.3.3.3.1 Ibsen / 160
 - 3.3.3.3.2 Hauptmann / 164
 - 3.3.3.3.3 Hamsun / 166
 - 3.3.3.3.4 Maeterlinck / 169
- 3.4 Novoromantický přísvit devadesátých let / 172

4. Symbolismus / 180

- 4.1 Nástup ruského symbolismu / 182
- 4.2 Vývojové etapy ruského symbolismu / 193
 - 4.2.1 Dekadentní přisvit devadesátých let / 197
- 4.3 Generace zakladatelů / 208
 - 4.3.1 Valerij Brjusov (1873–1924) / 210
 - 4.3.2 Alexandr Dobroljubov (1876–1945?) / 222
 - 4.3.3 Nikolaj Minskij (1855–1937) / 225
 - 4.3.4 Dmitrij Merežkovskij (1865–1941) / 228
 - 4.3.5 Zinaida Gippiusová (1869–1945) / 235
 - 4.3.6 Konstantin Balmont (1867–1942) / 241
 - 4.3.7 Fjodor Sologub (1863–1927) / 249
- 4.4 Proměny kontextů ruského symbolismu na rozhraní století / 259
 - 4.4.1 Kontext umělecký / 259
 - 4.4.1.1 *Mir iskusstva* jako jedna z podob modernistického Gesamtkunstwerku / 263
 - 4.4.2 Proměny kontextu literárního / 269
 - 4.4.3 Proměny repertoáru tradic / 278
 - 4.4.3.1 Aktualizace díla Vladimira Solovjova / 287
- 4.5 Nové podoby ruského symbolismu / 295
 - 4.5.1 Nástup mladosymbolistů / 298
 - 4.5.2 Teurgické koncepce / 306
- 4.6 Mladosymbolisté / 310
 - 4.6.1 Alexandr Blok (1880–1921) / 311
 - 4.6.2 Vjačeslav Ivanov (1866–1949) / 324
 - 4.6.3 Andrej Bělyj (1880–1934) / 333

5. Próza údobí ruské moderny / 347

- 5.1 Modernističtí souputníci symbolismu / 347
 - 5.1.1 Vasilij Rozanov (1856–1919) / 347
 - 5.1.2 Alexej Remizov (1877–1957) / 353
- 5.2 Portrétisté ruského nadčlověka / 361
 - 5.2.1 Michail Arcybašev (1878–1927) / 362
 - 5.2.2 V. Ropšin (Boris Savinkov) (1879–1925) / 366
- 5.3 Satirikonci / 370
 - 5.3.1 Arkadij Averčenko (1880–1925) / 372
 - 5.3.2 Naděžda Teffi (1872–1952) / 377
- 5.4 Postrealismus v údobí moderny / 381
 - 5.4.1 Literární společenství zvané Sreda / 386
 - 5.4.1.1 Žánristé / 393
 - 5.4.2 Vitalisté / 400
 - 5.4.2.1 Vikentij Veresajev (1867–1945) / 406
 - 5.4.2.2 Alexandr Kuprin (1870–1938) / 409
 - 5.4.2.3 Ivan Šmeljov (1873–1950) / 415
 - 5.4.2.4 Boris Zajcev (1881–1972) / 418
- 5.5 Východiska nových cest / 424

- 5.5.1 Maxim Gorkij (1868–1936) / 432
- 5.5.2 Leonid Andrejev (1871–1919) / 444
- 5.5.3 Ivan Bunin (1870–1953) / 456

6. Ženský rukopis ruské moderny / 464

- 6.1 Mirra Lochvická (1869–1905) / 470
- 6.2 Čerubina de Gabriak (1887–1928) / 472
- 6.3 Polyxena Solovjovová (Allegro) (1867–1924) / 475
- 6.4 Sofija Parnoková (1885–1933) / 478
- 6.5 Slepé uličky a východiska / 482

7. Údobí postsymbolismu / 487

- 7.1 Krize symbolismu / 490
- 7.2 Hlasy postsymbolistů / 497
 - 7.2.1 Michail Kuzmin (1872–1936) / 501
 - 7.2.2 Innokentij Anněskij (1855–1909) / 509
 - 7.2.3 Maximilian Vološin (1877–1932) / 514
 - 7.2.4 Baltrušaitisovy poutnické reflexe světa / 522
 - 7.2.5 Nikolaj Rerich (1874–1947) / 525
- 7.3 Akméismus / 528
 - 7.3.1 Sebe prezentace akméismu / 529
 - 7.3.2 Cech básníků a trojí manifest akméismu / 531
- 7.4 Realizace programu akméismu / 537
 - 7.4.1 Nikolaj Gumiljov (1886–1921) / 540
 - 7.4.2 Sergej Goroděckij (1884–1967) / 548
- 7.5 „Avantgardní“ křídlo ruského akméismu / 553
 - 7.5.1 Vladimir Narbut (1888–1938) / 555
 - 7.5.2 Michail Zenkevič (1886–1973) / 558
- 7.6 Budoucnost akméismu / 560
 - 7.6.1 Osip Mandelštam (1891–1938) / 562
 - 7.6.2 Anna Achmatovová (1889–1966) / 569

8. Avantgarda / 576

- 8.1 Ruská avantgardní seskupení / 586
- 8.2 Egofuturismus / 589
 - 8.2.1 Petrohradský egofuturismus / 590
 - 8.2.1.1 Igor Severjanin (1887–1941) / 593
 - 8.2.2 Moskevský egofuturismus / 599
- 8.3 Domácí kontexty kubofuturismu / 602
 - 8.3.1 Historie kubofuturismu / 606
 - 8.3.2 Italský a ruský futurismus / 617
- 8.4 Kubofuturisté / 623
 - 8.4.1 David Burljuk (1882–1967) / 623
 - 8.4.2 Alexej Kručonych (1886–1968) / 625
 - 8.4.3 Velemir Chlebnikov (1885–1922) / 632
 - 8.4.4 Vasilij Kamenskij (1884–1961) / 642

8.4.5 Vladimir Majakovskij (1893–1930) / 646

8.4.6 Jelena Gurová (1877–1913) / 656

8.4.7 Benedikt Livšic (1887–1938) / 659

9. Divadlo přelomu století / 664

9.1 Nové divadelní scény / 664

9.2 Moskevské umělecké divadlo / 666

9.3 Zápasy a spory o nové divadlo / 677

9.3.1 Mejerchold v Divadle Věry Komissarževské / 680

9.3.2 Nové scény Vsevoloda Mejercholda / 685

9.3.3 Scény Nikolaje Jevreinova / 688

9.3.4 Tairovovo Komorní divadlo / 695

9.3.5 Sny ruských symbolistů o novém divadle / 699

9.4 Ruské sezony / 707

9.5 Futuristické divadlo / 714

9.6 Kabarety / 716

10. Údobí zlomu / 719

10.1 Válka a literatura / 723

10.2 Utopismus revolučních let / 730

10.2.1 Ideologie skytství a skytská utopie / 730

10.2.2 Mužická a sektářská utopie / 735

10.2.3 Utopie kosmické / 742

10.2.4 Utopie technokratické / 746

10.2.5 Utopie modernistické a avantgardní / 754

11. Bytí ruské literatury v porevolučním kontextu (epilog) / 762

11.1 Reflexe historického zlomu / 762

11.2 Úvahy časové a nečasové / 769

11.3 Osudy ruské kultury v sovětském Rusku / 777

11.3.1 Výchozí situace / 778

11.3.2 Literatura a moc / 780

11.4 Ostrovní bytí ruské literatury / 793

11.4.1 Petrohradský ostrov / 795

11.4.2 Moskevské ostrovní výspy / 801

11.4.3 Rozptýlené ostrůvky / 805

11.4.4 Ostrov rusko-židovské kultury / 807

11.4.5 Souostroví emigrační / 809

11.5 Vynořující se pevnina / 822

Ediční poznámka / 828

Doba a autor jdou vždycky spolu. Na okraj života

a díla Miluše Zadražilové (Alena Machoninová) / 832

Bibliografie / 850

Rejstřík / 924

1. Přelom století (prolog)

Údobí konce století bylo v Rusku prožíváno nejen jako loučení s 19. stoletím, které nesplnilo naděje osvícenské epochy, nýbrž také jako nadcházející počátek „nového života“, „nového věku lidstva“. Jeho poslední léta byla obestřena zvláštní, ambivalentní atmosférou, v níž se dekadentní pocity a nálady konce století (*fin de siècle*) proplétaly s dychtivým očekáváním proměn. Ještě po dvaceti letech vyvstávala Alexandru Blokovi v paměti ona zvláštní atmosféra netrpělivého přivolávání zázraků a očekávání počátku nových, prosvětlených dějin.¹ Z ní vyrůstaly opojné sny jeho generace. Smrt filosofa a básníka Vladimira Solovjova právě na rozhraní dvou století, záhy po apokalyptické legendě o Antikristu, vtiskovala však této ambivalentní době zneklidňující přísvit.² V časopise s příznačným názvem *Zapiski mečtatělej* (Zápisky snilků) se Blok rozpomínal:

[Vladimir Solovjov] zemřel v červenci roku 1900, tedy několik měsíců před nastoupením nového století, jež okamžitě obnažilo svou novou tvář, nepodobnou tváří století minulého. Dovolím si dnes čistě dogmaticky, bez jakékoli kritické analýzy, jako pouhý svědek, který nebyl zcela zbaven schopnosti vidět a slyšet a který nestál mimo dění, poukázat na to, že už leden roku 1901 probíhal pod zcela jiným praporem než prosinec roku 1900 a že počátek nového století začínal pod zcela novými prapory a předtuchami.³

¹ V pasážích, které se v této práci dotýkají ruských dějin, nejde samozřejmě o stručnou rekapitulaci dějinného vývoje, nýbrž o pokus reflektovat odeznělou historii jako probíhající proces, jako otevřené, doposud nezavršené dění v mnohosti nabízejících se alternativ. Není vyloučeno, že pro dějiny kultury mohou být důležitější právě ty významy, které současníci událostem přikládali, než jak se tyto události jeví ze zpětné perspektivy. Tento přístup z významněji pohled na dějiny jako na střet „projektů budoucnosti“, tedy na střet „idejí“, jež historickým událostem předcházely a předznamenávaly jejich možné podoby. Z časového odstupu se ovšem tyto „projekty budoucnosti“ nejčastěji jeví jako dobově podmíněné iluze, zejména z hlediska apriorních představ o tom, že výsledek dějinného vývoje byl přísně determinován úběžníkem příčin a následků.

² K apokalyptickému přísvitů vizí přelomu století byli citliví i mnozí z ruských myslitelů pozdějších desetiletí. Nejvýraznějšího vyjádření se mu znovu dostalo v rozvinuté apokalyptice jednoho ze synů Leonida Andrejeva, Daniila Andrejeva, který na ní zbudoval svou koncepci „metahistorie“ jako průmětu srážky božského a ďábelského principu v různých rovinách bytí do historie lidské. Dramaticky líčené obrazy příchodu Antikrista měly nepochybně solovjovovské zdroje – řada míst může dokonce působit dojem nechtěné parodie. Viz Michail Epštejn: Roza Mira i Carstvo Antichrista. O paradokсах ruskoy eschatologii, *Kontinent*, č. 79 (1994), s. 283–334.

³ Alexandr Blok: Vladimir Solov'jev v naši dni (K dvadcatiletiju so dnja smerti) [1921], in: A. Blok: *Sobranije sočinenij. V 8 tomach*, VI. Proza 1918–1921, ed. D. Maksimov – G. Šabel'skaja, Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1962, s. 154–155.

Velikost této tušené proměny nedokázal básník ani z odstupu dvou desetiletí vyjádřit jinou analogií než paralelou s počátkem křesťanské éry, kterou považoval za nejradikálnější revoluci v lidských dějinách.⁴

Pocity básnické generace let rozhraní sice byly výlučné intenzitou prožitků, závratností snů, odvážností historických i mytologických paralel nových argonautů, ale jejich patetická, symbolikou prostoupená rétorika vyjadřovala obecné nálady tohoto období. Stálo za nimi přesvědčení, že „starý strašný svět“ dožívá své poslední dny. Toto přesvědčení bylo odrazovým můstkem ruského apokalyptického myšlení a cítění přelomu století a nepochybně je sdílela většina ruské vzdělané společnosti. Téměř všechny její ideologické tábory považovaly daný stav za neuspokojivý, seskupení radikální a revoluční pak za zcela nepřijatelný – a shora, z vůle cara či vládních kruhů, za nereformovatelný.

To všechno prokazuje, že ruské revoluce, jimiž byla provázena první dvě desetiletí nového století, měly své vnitřní příčiny, třebaže je zřejmě nezbytné připustit nejednou vyslovovanou hypotézu, že nebýt obou nešťastných válek se vším, co s sebou přináší předzvěst nevyhnutelné porážky, mohly se ruské dějiny odvíjet jinak. Kruté porážky, které utrpěla ruská armáda v rusko-japonské válce i na východních frontách první války světové, byly ovšem přirozeným důsledkem vnitřních poměrů vládnoucích v krajně zbyrokratizovaném monarchistickém státě. Neuspokojivý průběh opožďovaných, nedůsledných a vykonavatelů nejednou sabotovaných reforem shora byl nejen faktorem brzdícím tvořivý potenciál země, ale také neustálým zdrojem přetrvávajícího sociálního, politického i společenského napětí v jejím vnitřním životě. V kritických situacích, kdy napětí kulminovalo, se ruská společnost výrazně polarizovala a většina ruské inteligence se znovu a znovu stavěla do opozice proti státní moci. Ostré spory kontroverzních koncepcí a alternativních projektů žádoucího vývoje Ruska, které by měly vyřešit všechny tradiční ruské problémy, budou provázet první dvě desetiletí dramatického 20. století.

1.1 Nedořešené ruské dilema

V *Řeči o Puškinovi*, přednesené 8. června 1880 na zasedání Společnosti přátel ruské slovesnosti a otištěné v předposledním sešitě *Deníku spisovatele* (srpen 1880), vyzval Fjodor Dostojevskij ruské vzdělance, aby napřeli všechny své síly k přemostění propasti, oddělující emancipovanou a poevropštělou ruskou inteligenci od lidových vrstev, od pravoslavného národa, od nejvlastnější „půdy“ národního života i trůnu. Do této výzvy, kterou nelze vnímat jinak než jako zoufalý pokus o zrušení tradičního ruského dilematu západnictví a slavjanofilství, se promítly spisovatelovy naděje ve spásný návrat k lidovým (tj. vesnickým, mužickým) vrstvám a jejich nezkalené pravé (v pravém slova smyslu pravoslavné) víře, jak je rozvíjel ve svém konceptu nazvaném *počvenničestvo*. V tomto kýženém obratu spatřoval Dostojev-

⁴ Ve znamení této Blokovy myšlenky, nejradikálněji formulované v básnickové stati o Catilini, se odvíjelo christocentrické pojetí historie v Pasternakově románu *Doktor Živago*, prostoupeném nejen blokovskými reminiscencemi, ale i bezprostředními ozvuky duchovního hledání této zlomové epochy moderních ruských dějin.

skij jedinou možnou cestu dalšího vývoje ruské společnosti i ruského národa, který byl a zůstával v jeho očích národem vyvoleným k významné dějinné misi – obnovení duchovnosti v dějinách Evropy.⁵ Ruská mise tedy měla spočívat v záchraně té duchovní orientace, která podle názorů Dostojevského už zcela vyprchala ze západní civilizace i z její posvětštělé, zpozemštělé, nepřijatelně institucionalizované církve. O příklon k „organickému tělu národa“, který žije v „pravé víře Kristově“, se opírala i víra v budoucí překonání hypertrofovaného individualismu nové doby (odtud ona patetická, leč málokdy opravdu uposlechnutá výzva „Pokoř se, pyšný člověče...“⁶). V zásadní revizi nekriticky přijímaných západních idejí (zejména těch, jež vzklíčily na půdě novodobého osvícenského, liberálního a socialistického ateismu) spatřoval Dostojevskij východisko ze situace, kterou vnímal jako tragédii odštěpenosti ruské inteligence od prazákladu národního života.

Sblížení Dostojevského s mladým náboženským myslitelem Vladimírem Solovjovem (a možná i ověřování nosnosti některých jeho idejí v experimentálním prostanství umělce posledního románu *Bratři Karamazovovi*) bylo stejně jako jejich společná pouť ke starci Amvrosijovi do Optovy poustevny (1876) či Solovjovovy veřejné *Přednášky o boholidství* (Čteníja o bogočelovečestve, 1877–1981) a pozdější neméně proslulé *Tři přednášky o Dostojevském* (Tri reči v pamjať Dostojevskogo, 1881–1883) jedním z nejvýraznějších projevů myšlenkové kontinuity nového údobí s údobím klasickým.⁷ Solovjovovi následovníci z řad ruských idealistických filoso-

⁵ Srov. pasáž o ideálu „všelidské jednoty“ a ruském mesianismu ze Solovjovových přednášek o Dostojevském, opřené o mesianistickou víru vyjádřenou v *Řeči o Puškinovi* Dostojevského: „Ale věřím, že jednou ne sice my, ale všichni Rusové nastupující budoucnosti bez výjimky pochopí, že stát se skutečným Rusem znamená smířit s konečnou platností rozpory Evropy, dát evropské touze vyústit ve své ruské, všeobjímající duši, pojmout do ní v bratrské lásce všechny naše bratry a vyslovit snad koneckonců i poslední slovo velké všeobecné harmonie, velkého sbratření všech národů v duchu evangelia Kristova“ (Fjodor Dostojevskij: *Deník spisovatele*, II, přel. L. Zadražil [- M. Zadražilová], Praha: Odeon 1977, s. 491–492).

⁶ Tamtéž, s. 480. Radikální ruská inteligence byla hluchá zejména ke druhé části této výzvy – „a dej se do práce na rodné nivě“ – a nejednou se ji pokoušela dokonce diskreditovat (mimo jiné také v souvislosti s Antonem Čechovem) jako „teorii malých činů“. Z tohoto hlediska nebyla bezvýznamná některá přestavbová publicistická vystoupení Daniila Granina, která se pokoušela obnovit tradici reálné drobné práce předrevolučních generací „na rodné nivě“ (budování gymnázií, osvěta, filantropie). Patří k úkolům ruských historiků, aby shromáždili tato přehlížená fakta domácího vývoje bez předsudků k údajné „malosti“ těchto snah a vymanili se z předpojatosti, jejímž zdrojem byla také ruská literatura s jejími protiměšťáckými „provinčními mýty“. Na skutečnost, že „provinční svět“ měl i své osvětenější stránky, upozornila např. nedokončená platonovovská monografie Lva Šubina mapující kulturní a osvětový rozměr předrevoluční a těsně porevoluční „provinční“ Voroněže. Viz Lev Šubin: *Poiski smysla ot del'nogo i obščego suščestvovanija. Ob Andreje Platonove. Raboty raznyh let*, ed. Je. Šubina, Moskva: Sovetskij pisatel' 1987, s. 39–80.

⁷ Složitá otázka přímých vlivů názorů Solovjovových na myšlenkové koncepty Dostojevského se vyhrtila mimo jiné do sporu o původnosti či závislosti Velkého inkvizitora Dostojevského na konceptech mladého filosofa, nepochybně čerpajícího z podnětů velkého romanopisce. Tezi o závislosti Velkého inkvizitora na Solovjovovi, objevující se v řadě solovjovovských monografií, oponuje řada novějších prací (viz např. Rajnhard Laut: K voprosu o genezise Legendy o Velikom inkvizitore. Zametki k probleme vzaimootnošenij Dostojevskogo i Solov'jěva, *Voprosy filosofii*, č. 1 /1990/, s. 70–76), které opírají důkazy o původnosti koncepce Dostojevského o citace ze spisovatelových starších prací a porovnání rozdílného pojetí „tří pokušení“, jimž je vystaven Kristus (v Solovjovově pojetí je „druhé pokušení“ vyznačeno jako svod „pýchy rozumu“).

fů, kteří byli spíše spolutvůrci než pouhými souputníky ruské umělecké moderny,⁸ měli na počátku nového století většinou za sebou dost složitou cestu, která bývá nejčastěji označovaná za cestu od legálního marxismu k idealismu, většinou za-
barvenému nábožensky. Prvním významným kolektivním vystoupením duchovněji
orientovaných intelektuálů byl sborník *Problémy idealismu* (Problemy idéalizma,
1902). Jeho autoři se nestavěli do role razičů nových cest. Redaktor sborníku, práv-
ník Pavel Novgorodcev, v předmluvě naopak psal:

Idealistická filosofie není pro ruskou veřejnost něčím novým. V epoše vrcholného
rozkvětu pozitivismu proti němu přesvědčivě a směle vystoupil V. S. Solovjov stejně,
jako proti němu svůj autoritativní hlas pozdvihl Čičerin. Čtenáři našeho sborníku
najdou mezi jeho přispěvateli jména poukazující k živému sepětí této filosofické
tradice se směrem, který vystupuje na obranu idealistických principů nyní.⁹

Všichni autoři sborníku, počínaje filosofy Jevgenijem Trubeckým a Sergejem
Trubeckým, ekonomem a publicistou Pjotrem Struvem, právníky Pavlem Novgo-
rodcevem a Bogdanem Kistakovským, publicistou Sergejem Askoldovem a konče
filosofem Nikolajem Berďajevem a budoucím náboženským myslitelem Semjonem
Frankem, chtěli svými tematicky velmi rozmanitými statěmi reflektovat své rané
zkušenosti s progresivistickými učenými a reagovat na stále zřetelněji pociťova-
né duchovní potřeby své doby. Proti radikálním a revolučním projektům stavěli
svou vizi „mravní obrody života“.¹⁰ Velikou oporu ve svém hledání opěrných bodů
nového pozitivního programu nacházeli v myšlenkách Dostojevského, které se
pokoušeli – spolu s řadou dalších hledajících současníků – dále rozvíjet a domýš-
let v konfrontaci s novými evropskými myšlenkovými podněty. Na složitých peri-
petiích hledačství Dostojevského se zbavovali strachu ze skepse a pochybností,
spolu s ním přivýkali pohledům do propastnosti lidských duší a tužeb a ohledávali
existenciální hlubiny bytí.¹¹ Ideje Dostojevského jako by se někdy stávaly – napří-
klad ve Frankově stati o Nietzsche¹² – prizmatem jejich nového pohledu na svět,
který předznamenal i jejich praktické postoje ke zlomovým okamžikům ruských
dějin. A co je zvláště významné, se znalostí výchozích marxistických textů a jejich
ekonomických tezí mohli čelit všem konceptům budoucího ruského vývoje, spočí-
vajícím na přesvědčení o samospasitelnosti radikálních sociálních převratů, kte-

⁸ Srov. zejména podíl ruské filosofie na zvýznamňování role umění, umělce, kreativity, kultu spirituálně
chápané krásy a erotiky v konceptech ruské moderny. Z tohoto hlediska není náhodné, že nejuceleně-
ji podal tzv. projekt moderny Berďajev v práci – Nikolaj Berďajev: *Smysl tvorčestva. Opyt opravidanija
čeloveka*, Moskva: G. A. Leman i S. I. Sacharov 1916.

⁹ Pavel Novgorodcev: *Predislovije*, in: *Problemy idealizma*, ed. P. Novgorodcev, Moskva: Moskovskoje
psichologičeskoje obščestvo 1902, s. IX.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Se svými osobitými interpretacemi Dostojevského vystoupila řada významných myslitelů a literátů
údobí moderny – Vasilij Rozanov, Nikolaj Berďajev, Lev Šestov, Dmitrij Merežkovskij, Vjačeslav Iva-
nov, Andrej Bělyj aj.

¹² Seměn Frank: *Fr. Nicše i etika „ljubvi k dal'nemu“* [1902], in: S. Frank: *Sočinenija*, ed. Ju. Senokosov,
Moskva: Pravda 1990, s. 9–64.

ré by měly jednorázově, bez jakýchkoli náznaků odkladu či kompromisu, vyřešit všechny domácí problémy.¹³

Na tragické důsledky nekompromisnosti opozice i trůnu, skryté v dějích předchozích desetiletí, upozorňoval ostatně už i V. Solovjov ve dvou veřejných přednáškách proslovených záhy po atentátu na „cara Osloboditele“ Alexandra II. Ve druhé z těchto přednášek zazněla v březnových dnech roku 1882, kdy probíhal soudní proces s narodovolci, řečnickova prosba o milosrdenství adresovaná nastupujícímu Alexandru III. Byla však posluchači pochopena v mnohem opozičnějším duchu. Pořízený záznam se vyznačoval určitými „nepřesnostmi“, ať již záměrnými nebo bezděčnými, které připisovaly vyřčeným slovům jiný smysl. Právě tato dezinterpretace lépe než cokoli jiného charakterizovala nálady v širokém okruhu ruského studentstva a opoziční inteligence. V kolujícím záznamu byla například tato slova:

Dnes jsou souzeni carovrazi, a pravděpodobně také budou odsouzeni na smrt. Car jim ale může odpustit, a pokud se opravdu cítí spjat s národem, musí jim odpustit. [...] Nechtě tedy car a samoděržavný vládce Ruska veřejně projeví, že je především křesťan, neboť jako vůdce křesťanského národa má a musí být především křesťanem.¹⁴

Počátkem dvacátých let, kdy byl list, který Solovjov adresoval Alexandru III., poprvé uveřejněn v tisku, vyšlo najevo, že jeho autor se od těchto ostrých slov distancoval. Současně se pokoušel carovi vysvětlit, že mluvil pouze o tom, že tato tíživá chvíle mu nabízí možnost „prokázat sílu křesťanského principu všeodpuštění a tím projevít nejvyšší mravní čin, který by pozdvihl trůn na nedosažitelnou výši a na tomto neotřesitelném základě upevnil říši“.¹⁵ V tak napjaté vnitropolitické situaci však už jenom to, že si „soukromý docent“ dovolil prosit o milost pro carovrahy, byť v zájmu monarchie, stačilo k tomu, aby byl V. Solovjov dočasně zbaven katedry.¹⁶ Nešlo přitom jen o dočasnou ztrátu veřejné tribuny, nýbrž o tragičtější předzvěst marných pokusů o dialog s mocí.

Solovjovova naléhavá výzva ke společenskému smíru, tak potřebnému právě k dokončení reforem započatých zavražděným carem, zůstala tedy oslyšena. Zoufalý boj hrstky radikálů z teroristické organizace Narodnaja volja s mocenskými špičkami a obrovským represivním aparátem pokračoval dál stejně bezohledně,

¹³ O vztahu sborníku *Problémy idealismu* k utopismu deterministického učení Marxova viz Rendel E. Pul: *Russkaja dialektika mežu neoidealizmom i utopizmom*, *Voprosy filosofii*, č. 1 (1995), s. 70–94.

¹⁴ Cit. podle Nikolaj Kotlerěv: *Posleslovije*, in: Vladimir Solov'jěv: *Stichotvorenija. Estetika. Literaturnaja kritika*, Moskva: Kniga 1990, s. 493.

¹⁵ Vladimir Solov'jěv: *Pis'ma*, IV, ed. E. Radlov, Peterburg: Vremja 1923, s. 150.

¹⁶ Pro ruské myšlení s jeho glorifikací mučednictví a utrpení v duchu Dostojevského byla příznačná i interpretace Solovjovova činu jako dobrovolné oběti pro pravdu, která doznávala v interpretaci Konstantina Močulského: „Solovjovův čin byl vědomým hrdinským činem víry, vyznáním víry před tváří celého národa. Nechtěl sloužit Kristu jen slovem, nýbrž i skutkem: chtěl trpět za pravdu“ (Konstantin Močul'skij: *Vladimir Solov'jěv. Žizn' i učenije*, Paříž: YMCA-Press 1951, s. 122–123).

jako byly bezohledně uplatňovány policejní represe.¹⁷ Tato válka narodovolských revolucionářů se státem a jeho výkonnými orgány podruhé sehrála svou osudnou roli v roce 1888, kdy se obětí atentátu stal postupným reformám nakloněný „sameťový diktátor“ – hrabě Michail Loris-Melikov. Vražda vysokého státního činitele vedla nejen k dalšímu zesílení policejních represí, ale také, což mělo nezanedbatelné důsledky, i ke zmrazení dalších plánovaných reforem.

Známý historik a spisovatel Natan Ejdelman se pokoušel v řadě svých prací, zejména v poslední rozpravě *Ruská „revoluce shora“* („Revoljucija sverchu“ v Rossii, 1989), nahlédnout ruské dějiny 18. a 19. století z nových hledisek.¹⁸ Proti porevolučnímu vnímání ruské historie jako mnohadílného seriálu proticarského odboje¹⁹ soustředil Ejdelman svou pozornost na vztah trůnu a opoziční intelektuální elity národa, která usilovala o zásadní (často velice radikální) reformy domácího politického, společenského a ekonomického života. Sledování peripetií těchto vztahů jej dovedlo k jasnému formulování závěrů o osudné, pro další vývoj státu tragické neschopnosti obou stran vést průběžný konstruktivní dialog o potřebných krocích, které by směřovaly k demokratizaci společenského života, ústavnímu zakotvení nezbytné „společenské smlouvy“, celospolečenskému souhlasu s nutností neodkladně přistoupit k nevyhnutelným reformám politickým, správním a ekonomickým. Vinu za tuto stále neřešitelnější situaci přiřkl Ejdelman, historik výrazně západnické, gercenovské orientace, nerozdílnou měrou oběma stranám – jak neochotě carských kruhů ustoupit reformním a konstitučním požadavkům, tak i proticarské opozici. Počínaje děkabristy a konče eserskými revolucionáři a bolševickým křídlem ruské sociální demokracie dávala opozice přednost radikálním gestům před velice obtížným, zdoluhavým, na odpor konzervativních kruhů narážejícím úsilím reformním.²⁰

Tento pohled jako většinový názor ruské inteligence (liberální, radikální i marxistické) na monarchii a její ztěžklý, k represivním zásahům tíhnoucí aparát vlastně přetrvával až do roku 1917. Proti němu mířila i velice ostrá kritika pozdějších

¹⁷ Zajímavý je pokus včlenit ruské teroristické hnutí do širšího evropského kontextu v monografii – Albert Pawlowski: *Terrorizm w Europie XIX i XX wieku*, Zielona Góra: Wyższa Szkoła Pedagogiczna 1980, s. 91–114.

¹⁸ Tato kniha zobecňovala to, co Ejdelman vyslovil již v pracích, které mapovaly originální formou literatury faktu, aplikovanou na žánr biografický, právě tuto složitou problematiku vztahu inteligence, moci, svobodného individua, reformních a revolučních projektů v ruských dějinách 18. a 19. století, a to s otevřenými i skrytými aluzemi na ruský vývoj ve 20. století i na jeho současný krizový stav. Viz zejména Natan Ejdel'man: *Apostol Sergej*, Moskva: Politizdat 1975, česky Natan Ejdelman: *Třináctý apoštol. Příběh života Sergeje Muravjova-Apostola*, přel. M. Zadražilová, Praha: Svoboda 1980; Natan Ejdel'man: *Puškin i dekabristy. Iz istorii vzaimootnošenij*, Moskva: Chudožestvennaja literatura 1979; Natan Ejdel'man: *Gran' vekov*, Moskva: Mysl' 1982; Natan Ejdel'man: *Poslednij letopisec*, Moskva: Kniga 1983; Natan Ejdel'man: *Gercen protiv samoderžavija. Sekretnaja političeskaja istorija Rossii XVIII–XIX vekov i Volnaja pečat'*, Moskva: Mysl' 1984.

¹⁹ Tyto koncepce později sloužily také k zašifrovanému politickému zápasu, jaký vedla část prozápadně orientované opozice šedesátých let 20. století proti sovětskému totalitárnímu státu. Viz z tohoto hlediska příznačnou interpretaci děkabristu a gercenovské tradice v monografii – Arkadij Belinkov: *Jurij Tynjanov*, 2. vyd., Moskva: Sovetskij pisatel' 1965.

²⁰ S touto kvalifikací „vin“ za tragické peripetie ruských dějin je v překvapivé shodě také historický diskurs Solženicynova *Rudého kola*, přestože religiózně filosofická koncepce tohoto románového cyklu vychází z idejí věchovských.

etap slavjanofilského hnutí, které už vzhledem ke specifice ruských dějin, tradici občinového života a charakteru ruské mentality hájilo výhodnost autoritativní, tradicí, církví i Bohem posvěcené monarchistické vlády. V tradici slavjanofilské (občinové) a počvenické s jejich důrazem na organické pojetí života i organičnost dějinných cyklů a v slavjanofilském pojetí národa jako organické duchovní bytosti budou kořenit některé zdroje solovjovovské představy „sobornosti“.

V tomto kontextu byly překvapivé reakce na programově konzervativní, „státotvornou“ ideu filosofa a kulturologa Konstantina Leontjeva. V poslední, již třetí diskusi o jeho názorech, která proběhla ještě za Leontjevova života,²¹ byl tvůrce „byzantské“ vize ruské státnosti, ruského pravoslaví a ruské kultury atakován ze zcela protichůdných stran – za prvé jako ten, který přivedl slavjanofilství k nepřijatelným, monarchistickým koncům, za druhé jako ten, kdo je schopen pro svou vizi nového Ruska obětovat „národní svéráz“ staré nekapitalistické Rusi a její specifické občinové cesty, za třetí jako ten, kdo by se nezdráhal uskutečňovat své vizionářské představy o budoucí podobě mesiášského národa třeba s pomocí despocie a jejích donucovacích prostředků. Do nového století vstoupil bojovný konzervativní filosof Leontjev především díky Vasiliji Rozanovovi, který jej pokládal za člověka velice blízkého svému založení. Předmluvu k vydání dopisů, jež mu Leontjev adresoval, rozšířil na samostatnou brožuru, která vyšla k dvacetiletému výročí filosofovy smrti.²² Některé aspekty Leontjevovy filosofie (zejména pojetí kultury jako rozvíjejícího se organismu procházejícího stadiem růstu, rozkvětu a rozpadu) oživil později znovu kulturologická koncepce Spenglerova, hojně komentovaná v sovětském i emigračním tisku.

1.2 Hlavní opoziční ideologické proudy

Nespokojenost se soudobými poměry v carském Rusku se přelévala do širokého, rozrůzněného proudu proticarské opozice od liberálního narodnictví až k eserskému terorismu, od legálního marxismu až k formující se bolševické praxi, od pokračujících anarchistických tradic, tu pronikajících do moralistního křesťanství Lva Tolstého, tu nabývajících v atmosféře prvních let 20. století podoby anarchismu mystického, až k opozici představitelů nového náboženského myšlení vůči oficiální církvi. Pro vznikající konkurenční projekty uspořádání společnosti byl příznačný nejen futurologický aspekt, nejen přesvědčení, že Rusko bude arénou, kde se začne rozhodovat o nové podobě světa, nýbrž také rysy, které N. Berdajev později vyznačil v souvislosti s idejí „ruského komunismu“ – proměna společenských idejí v nové náboženství, maximalismus, fanatismus, formulace „absolutních cílů“.²³ Pro ruské poměry bylo charakteristické, že nemuselo vždy jít, a často

²¹ Podrobněji o diskusích kolem Leontjevových idejí viz Aleksandr Janov: Tragedija velikogo myslitelja (Po materialam diskussii 1890-ch godov), *Voprosy filosofii*, č. 1 (1992), s. 61–80.

²² Vasilij Rozanov: Neuznannyj fenomen, in: *Pamjati Konstantina Nikolajeviča Leont'jeva. 1891 g.*, ed. A. Konoplancev, Sankt-Peterburg: Sirius 1911, s. 163–184.

²³ Nejsouhrnnější analýzu tohoto specifického fenoménu viz Nikolaj Berdajev: *Prameny a smysl ruského komunismu*, přel. J. Šedivý, Praha: Prostor 2012. Tuto relativně pozdní práci, která vyšla nejprve

také nešlo, o cíle výlučně politické a sociální, třebaže akcent sociální byl výrazný i v proudech náboženských. Ruskému myšlení ostatně nikdy nebyly cizí sny o přenesení transcendentního vyústění dějin spásy na zemi a víra v možnost dosažení ideálu v konkrétním pozemském prostoru a reálném historickém čase. Z široké škály dobových opozičních proudů se zastavme především u těch, jež se podílely na utváření celkové atmosféry přelomu století a které se odrážely – tu jako námět, tu jako inspirační zdroj, tu jako předmět polemiky – ve vznikajících textech dobového umění, esejistiky a polemické publicistiky.

Počátkem století štafetu romantizovaných mučedníků z narodovolských řad převzala radikální mládež levého křídla socialistů revolucionářů, eserská Bojová organizace (Bojevaja organizacija), aby pokračovala v beznadějně krvavé válce s dynastií, vojenskými gubernátory a vysokými správními a policejními hodnostáři. Nebylo v ní vítězů, na obou stranách přibývalo jen obětí. Místo tolik potřebného uvolnění společenského napětí tak nastupovaly měsíce, někdy i roky zesílených represí.²⁴ Opozice vytvářela další díly legendy o heroickém zápase mučedníků s policejním režimem despotického státu, kterou nedokázal v zárodku otrástit ani prorocký román *Běsí* F. Dostojevského. Eserští teroristé se těšili neskrývaným sympatiím společnosti, tj. vzdělaných, protimonarchisticky naladěných vrstev. Jedním z hlavních impulsů teroristických aktů byla nepochybně touha po trnové koruně, která jim získávala sympatie veřejnosti. Za všechna svědectví tohoto paradoxního, ba přímo zvráceného psychologického pochodu, uvedme alespoň zaznamenané svědectví o nejnvtirnějších pohnutkách jednání Ivana Kaljajeva, odsouzeného k smrti za atentát na velkoknížete Sergeje, který se stal pro toto údobí ruských dějin přímo symbolem mučednické sebeoběti:

Revoluce pro něho byla živlem, v němž intenzivním jasným plamenem hořela jeho duše, toužící po sebezničení. Častokrát mi říkal, že nezná záviděníhodnější úděl než zemřít na popravišti. Zdá se mi, že umíral, nadšený a prosvětlený, v této sebehypnóze. Teror byl pro něho vyvrcholením revoluční extáze.²⁵

Dalekosáhlé nepříznivé důsledky pro následný vývoj Ruska měl především další, tentokrát individuální teroristický akt – atentát na ministerského předsedu Pjotra Stolypina v roce 1911. Negativní důsledky Bogrovova činu se projeví zejména proto, že byl spáchán v době relativního vnitropolitického uklidnění a začínající hospodářské prosperity země, kdy už začal v Rusku fungovat běžný systém poli-

německy a anglicky v roce 1937, lze zároveň chápat i jako určitý korektiv někdejšího Berdajevaova příspěvku do porevolučního sborníku *Z hlubiny*.

²⁴ O složité, ale velice zajímavé problematice vztahu revoluce a provokace, který se odrazil rovněž v dobových beletristických dílech (Boris Savinkov, Zinaida Gippiusová, Leonid Andrejev, Andrej Bělýj aj.), jak se projevily v dějinách ruského eserského hnutí a temné historii kolem popa Gaponu, viz faktografickou monografii – Gennadij Golovkov – Sergej Burin: *Kanceljarija nepronicajemoj t'my. Političeskij sysk i revoljucionery*, Moskva: Manuskript 1994.

²⁵ Michail Mogiljanskij: V devjanostyje gody, *Byloje*, č. 23 (1924), s. 131. Viz též partie o ruském terorismu s analýzou šigalevštiny a mytizovaného eserského teroru (obraz útlocitného vraha) v rozsáhlé esejistické studii – Albert Camus: *Člověk revoltující*, přel. K. Lukešová, Praha: Český spisovatel 1995, s. 152–175.

tických stran. Se smrtí Stolypinovou byly znovu odloženy ad acta pokusy dovést nezbytné politické a hospodářské reformy do konce.²⁶ Ohroženy byly především skrovné začátky ruského „farmářství“, připravené možností opustit tradiční ruskou občinu i s půdou a stát se jejím individuálním vlastníkem. V intelektuálním prostředí záhy převládla nechuť k fenoménu „kulactví“, přiřizovaná ještě varovnými hlasy Šcedrina, L. Tolstého a Čechova, o narodnické literatuře nemluvě.

Druhým významným plodem opozičního ducha ruských vzdělanců bylo v sovětských dějinách literatury i filosofie tolikrát znevažované tolstojovství.²⁷ Hlavní teze učení, podloženého intelektuální, uměleckou a mravní autoritou světoznámého spisovatele, vykrytalizovaly už na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let po deklarovaném „vnitřním obratu“ L. Tolstého. Znamenaly revizi všech životních hodnot, včetně hodnot mravních, uměleckých a estetických. Nové učení bylo nesporně také radikální reakcí na násilí pociťované ze strany státních a společenských institucí, soudů, armády i soudobé církve, vědy a kultury. Tolstojovci brojili proti ohrožení svobodné volby jednotlivce násilnou úpravou člověka do podoby, jež nejvíce vyhovovala běhu státního mechanismu a nové, duchovních a mravních pilířů zbavené civilizace. Echem evropských reformátorských snah, které se vždy obracely od tehdejší podoby institucionalizované církve k původním pramenům víry, bylo pevně přesvědčení Tolstého o možném vzkříšení ducha prvotního křesťanství a raně křesťanských obcí. Z tohoto prvotního křesťanského obecnství pak už byl velmi racionalisticky odvozován dokonalý, pro utopické myšlení velice příznačný model lidského soužití v soudobé ideální křesťanské komunitě. Té by každý jedinec musel dobrovolně podřídit svůj život, tj. zřít se rozbujelých individualistických ambicí, které s sebou přinesla nová doba.²⁸ Současně s řešením vztahu individualismu a kolektivity ve prospěch kolektivního principu křesťanské obce²⁹ se pokoušelo tolstojovství rozetnout i další gordický uzel ruské historie – radikálním oproštěním překonat odštěpenectví ruské inteligence příklonem k lidovému

²⁶ Tato situace vedla k doznívajícím legendám o tom, že Bogrovův čin byl v souladu „s Nejvyšším zájmem“, jež zaměňují problém „nepohodlnosti“ P. Stolypina se zodpovědností za kriminální akt. Tento závěr nepotvrzuje ani materiál shromážděný A. Solženicynem pro stolypinský uzel *Rudého kola*, materiál poznamenaný nadsazenými „židovskými“ motivy „kyjevského“ atentátu na praktika ruskocentrické vnitřní politiky, který nebyl nakloněn zájmům jinonárodních „provincií“.

²⁷ Signálem celkového přehodnocení vztahu k tolstojovství jako praxi pasivity, trpnosti a pokory byla v sovětské publicistice představbových let Lakšinova stať protrhávající neprůhlednou clonu kanonizovaných interpretací Leninových poukazem na explozivní složky tolstojovství – viz Vladimir Lakšin: *Vozvraščeniye Tolstogo – myslitelja, Voprosy literatury*, č. 5 (1988), s. 104–117. V této souvislosti jsou také zajímavé dobové poukazy na protestantské rysy učení hraběte Tolstého, kterého Akim Volynskij nazval dokonce „ruským Lutherem“ – viz Akim Volynskij: Čto takoje idealizm, in: A. Volynskij: *Kniga velikogo gneva. Kritičeskije stat'i, zametki, polemika*, Sankt-Peterburg: Trud 1904, s. LXIX.

²⁸ Překvapivé jsou souvislosti mezi anarchistickými prvky tolstojovství a mystickým anarchismem Georgije Čulkova a Vjačeslava Ivanova, který byl také svérázným pokusem o překonání krize vzepjatého individualismu a moderní civilizace v nové, tentokrát dionýsky chápané kolektivitě.

²⁹ Právem se zdůrazňuje, že ve srovnání s protindividualistickými tendencemi tolstojovství respektovala solovjovovská koncepce organického duchovního těla křesťanského obecnství (*sobornost*) mnohem více individualistický princip (tj. zakládala principiální personalismus ruského náboženského myšlení Berďajevovy generace) – viz např. Nina Utkina: Tema vsejedinstva v filosofii V. Solov'jeva, *Voprosy filosofii*, č. 6 (1989), s. 73–74.

způsobu života, lidové morálce a zbožné víře ruského vesnického lidu.³⁰ Názorem, že Kristovo učení žije jen mimo postátnělou, oficiální pravoslavnou církev (často bude lidmi přelomu století hledáno zejména mezi staroobřadci a sektáři), se Tolstoj dostává na pozici pro oficiální klérus jednoznačně heretickou. Jeho vyobcování z církve,³¹ k němuž došlo na samém počátku nového století, v roce 1901, bylo nejen logickým důsledkem teologického radikalismu tolstojovství, ale také předznamenáním budoucích ostrých konfliktů mezi představiteli církve a religiózními volnomyšlenkáři počátku století.

Tolstojovství jako poměrně zvláštní symbióza ideálu prvokřesťanského obecnství s přežívajícími koncepty utopického občinového socialismu, které si získávalo nemálo až fanatických přívrženců, předznamenávalo časté spojování sociální revoluce s revolucí religiózní. Nic na tom nemění skutečnost, že sám Tolstoj vystupoval jako nekompromisní propagátor nenásilných prostředků realizace svých radikálně archaických ideálů. Jeho učení o „neprotivení se zlu násilím“, v němž bývají shledávány i ozvuky buddhismu,³² nabývalo silného vlivu v celém ruském přelomu století a „putování“ do Jasně Poljany se stávalo jedním z dobových rituálů, který absolvovali mnozí z představitelů ruského umění přelomu století, počínaje Dmitrijem Merežkovským a Zinaidou Gippiusovou.³³ Na druhé straně však bylo učení L. Tolstého podrobováno tvrdé kritice z hledisek zcela protichůdných. Jednu z bezpočtu polemik, která se rozvinula mezi koncepcí V. Solovjova a etickým konceptem Tolstého a dotýkala se velice významného problému zla v lidských dějinách, shrnula Zara Mincová slovy:

Proti revoluční, maximalistické, avšak metafyzické antitezi Tolstého, antitezi „normálního“ a „nenormálního“, dobra a zla, postavil Solovjov mnohem složitější pojetí

³⁰ Na rozdíl od koncepce F. Dostojevského, která problém odštěpenectví vnímala především jako důsledek osobitosti ruských dějin na styku ruského a evropského živlu, hrál v učení L. Tolstého významnou roli v jádru narodnický komplex „kajícího se šlechtice“ a narodnická taktika „chození mezi lid“, povznášená na očištný rituál oprostění a proměnění, který v jasnopoljanské praxi nabýval podob až anekdotických. Není ovšem nic snazšího než posbírat pár takových anekdot na ospravedlnění cejchů typu „starší bratr Pánaboha“ nebo „třídní transvestita“, jako to učinil např. Paul Johnson – viz Paul Johnson: *Intelektuálové*, přel. L. Mertlíková, Praha: Návrat domů 1995, s. 139.

³¹ Vzpomínky na tento akt byly dlouho velice živé a přispěly např. k mimořádnému dobovému ohlasu Kuprinovy povídky *Klatba* (Anafema, 1913), jejíž hrdina, dáček Olimpij, zapěje v roce pompézních oslav carské dynastie vyobcovanému „kacíři“ z Jasně Poljany *Mnogaja leta*.

³² T. G. Masaryk vnímal určité rysy buddhismu v souvislostech s trpným lidovým postojem k životu (hledání „bodu klidu“). Píše o tom, že L. Tolstoj uznával kromě autority Ježíšovy také jiné autority (Buddhu, Konfucia, Epiktéta), ale že v etickém učení Kristově a jeho životě nacházel „objektivně dané východisko, a také bod klidu. Tím stojí zároveň na stanovisku, na kterém stojí ruský sedlák a zvláště ruští racionalističtí sektáři...“ (Tomáš Garrigue Masaryk: *Rusko a Evropa. Studie o duchovních prouděch v Rusku*, III, Praha: Ústav Tomáše Garrigua Masaryka 1996, s. 298).

³³ Manželé Merežkovští navštívili Tolstého v roce 1904, tedy už po knize D. Merežkovského *L. Tolstoj a Dostojevskij a záhy po vyobcování Tolstého z církve* – viz Zinaida Gippius: *Žiuyje lica*, II, Praga: Plamja 1925, s. 160–169. Srov. též rituál cesty do Jasně Poljany ve vstupním dílu Solženicynova *Rudého kola* – Aleksandr Solženicyn: *Sobranije sočinjenij v 30 tomach*, VII. *Krasnoje koleso. Povestvovanije v otmerennych srokach v čtyřech Uzlach. Uzel I. Avgust čtyřnadcato. Kniga 1*, Moskva: Vremja 2006, s. 21–28.

pokroku, obsahujícího v důsledku postupného vývoje společnosti vždy současně nové výdobytky i nové obtíže a konflikty.³⁴

Reakce ruské literární obce a kulturní veřejnosti byly v posledních letech života moralizujícího klasika do značné míry předurčeny vztahem oficiálních institucí a církevního kléru ke „kacíři“ Tolstému. Představitelé nového ruského religiozního učení cítili v kauze Tolstého precedent, který se může kdykoli opakovat. Proto se na obranu Tolstého a jeho práva vyjádřit své krédo stavěli i ti, kdo výslovně zdůrazňovali, že nesdílejí jeho vizi etického a racionálního křesťanství, které z víry dělá „učení“. Z tohoto hlediska byla velice příznačná proměna stanoviska D. Merežkovského, který jako jeden z mála vyjádřil jisté porozumění pro důvody církve, avšak po vlastních zkušenostech svůj prvotní postoj radikálně revidoval. Jeho nové stanovisko jako by zpětně shrnovalo typický vztah představitelů nového religiozního myšlení k oficiální církvi:

Říkám to nejen za sebe, ale za mnohé, pro něž je stejně jako pro mne otázka církve otázkou spásy nebo věčné záhuby, a pro které je roztržka s církví roztržkou krvavou. Přesto musím říci: jestliže jste vyobcovali z církve L. Tolstého, vyobcujte i nás, protože jsme s ním a protože věříme, že s ním je i Kristus.³⁵

Hlavním bodem už starších sporů s tolstojovskou taktikou byla velice ošidná představa Merežkovského o revoluci jako cestě „k osvobození a renesanci absolutní osobnosti v zotročené a zhanobené tváři národa“³⁶ a neméně sporná obvinění Tolstého z hypertrofovaného egoismu, vyčtená z jeho uměleckých, zejména románových děl. Proto Merežkovskij vyvozoval ve svém rozlehlém konfrontačním traktátu *L. Tolstoj a Dostojevskij* (L. Tolstoj i Dostojevskij, 1900–1902) vznik tolstojovství z nepřekonatelného, panického strachu panteistického pohana. K týmž psychologickým motivacím náboženského obratu Tolstého dospěl už před Merežkovským filosof Lev Šestov. V knize *Dobro v učení hr. Tolstého a F. Nietzscheho* (Dobro v učení gr. Tolstogo i F. Nicše, 1899) vnímal hypermoralismus Tolstého jako zoufalý pokus utéci před trýzní existence, zahlušit prožitky tragičnosti bytí, jež předával svým literárním dvojníkům – tedy jako pokus o nalezení neexistujícího smyslu bytí ve službě dobru, neboť

sloužit dobru pro něho není břemenem, ale úlevou od něho. Navíc mu dává kromě jiných závazků i právo vyžadovat od ostatních, aby dělali totéž, co dělá on, a aby žili

³⁴ Zara Minc: Iz istorii polemiki vokrug L'va Tolstogo (L. Tolstoj i Vl. Solov'jěv), in: *Trudy po rusknoj i slavjanskoj filologii*, IX. *Literaturovedenije*, ed. A. Budilovskaja – B. Jedorov, Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet 1966, s. 108. Na hloubku Solovjovovy averze k rozumářskému, nezjevenému, primárně etickému náboženství Tolstého naléhavě upozorňoval T. G. Masaryk. Považoval dokonce za samozřejmé, že L. Tolstoj byl reálným prototypem Antikrista v Solovjovových *Třech rozhovorech* – viz Tomáš Garrigue Masaryk: *Rusko a Evropa. Studie o duchovních proudech v Rusku*, II, Praha: Ústav Tomáše Garrigua Masaryka 1996, s. 366–368.

³⁵ Dmitrij Merežkovskij: Lev Tolstoj i revolucija [1908], in: D. Merežkovskij: *V tichom omute. Stat'i i issledovanija raznych let*, ed. Je. Semibratov (Danilov), Moskva: Sovetskij pisatel' 1991, s. 141.

³⁶ Tamtéž, s. 144.

tak, jako žije on. A to mu dává vděčnou příležitost vystupovat se svými kázáními a otevírá mu nové obzory, jež teď potřebuje víc než kdy dříve...³⁷

Souběžně se šířením tolstojovství (včetně zakládání tolstojovských komunit) sílila i kritika skutečných či údajných slabin jeho učení, aspirací na roli arbitra ve věci pravdy a lži, dobra a zla, hlásání moralismu, anarchismu i utopismu. Do jaké míry mohly být tyto interpretace protichůdné, může naznačit srovnání tří odlišných výkladů tolstojovství. Pragmatickými zájmy bolševické frakce sociální demokracie motivovaná Leninova stať *Lev Tolstoj jako zrcadlo ruské revoluce* (Lev Tolstoj kak zerkalo russkoj revolucii, 1908) polemizovala především s učením o neprotivení se zlu násilím, v němž viděla reálnou překážku revolucionizace ruské vesnice. Marxistická kritika už od prvopočátku spínala tolstojovství s patriarchálním myšlením a tradičními ideály ruského rolnictva a odsoudila kategoričnost, s níž soudobý moralista odvrhl cesty revoluční proměny skutečnosti.³⁸ V této souvislosti je zajímavé, že básník A. Blok rozpoznal v tolstojovství naopak silné prvky revoluční a anarchistické, které souzněly s jeho vizí „zániku humanismu“.³⁹ Přibližně v téže době vystoupil ve sborníku *Z hlubiny* (Iz glubiny, 1918) významný ruský náboženský filosof N. Berdajev právě proti této skrytější anarchistické složce tolstojovství jako projevu nezodpovědného historického fatalismu a nihilistického vztahu ke všem státním i církevním institucím, jež v jeho očích přispěly k zániku Ruska. Nezvykle tvrdý soud „nad zlým géniem Ruska a jeho svůdcem“ vyplýval především z toho, že Berdajev spatřoval v tolstojovství „osudné setkání ruského moralismu s ruským nihilismem“. Tím ruský nihilismus nabyl pro ruskou inteligenci na svůdnosti, zvláště když se mu dostalo „náboženského výrazu a morálního ospravedlnění“.⁴⁰ Tyto kategorické soudy byly však vynášeny už v krajně vypjaté společensko-politické situaci, tváří v tvář kruté podobě druhé ruské revoluce v bolševickém provedení.

Ruský marxismus přelomu století měl však více podob než tu, kterou mu vtiskla jeho leninská odnož. Byl různý již proto, že cizí učení bylo roubováno na různé domácí tradice. Podmínky pro vstup marxismu na ruskou půdu připravily nejen domácí sociální a společenské poměry, které většina ruské inteligence hodnotila jako neudržitelné, ale také dlouholeté kontakty ruské proticarské opozice (Gerцена, Kropotkina, Bakunina) se západoevropským revolučním hnutím. Nepřehlédnutelná byla také role tradic domácích – od ruského utopického socialismu (ať domácího, mužického či intelektuálního, spjatého s utopismem francouzským)

³⁷ Lev Šestov: Dobro v učení gr. Tolstogo i F. Nicše (Filosofija i propoved') [1899], in: L. Šestov: *Izbrannye sočinenija*, ed. V. Jerofejev, Moskva: Renessans 1993, s. 72.

³⁸ Zevrubnou analýzu vztahu marxistické kritiky (Lenin, Plechanov, Trockij, Axelrodová) k tolstojovství viz ve studii – Michel Aucouturier: Tolstoi et le tolstoïsme devant la critique marxiste russe avant la Révolution, *Revue des études slaves* 50, č. 3 (1977), s. 429–443.

³⁹ Podrobněji viz Zara Minc: Al. Blok i L. N. Tolstoj, in: *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*, V, ed. B. Je-gorov, Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet 1962, s. 277–278. Rozdíl mezi hypermoralismem Tolstého a Blokovým pojetím Umělce jako člověka budoucnosti vyznačuje zároveň jednu z hraničních čar mezi myšlením ruské moderny a posledními představiteli ruské literatury klasického období.

⁴⁰ Nikolaj Berdajev: Duchi russkoj revolucii, in: *Iz glubiny. Sbornik statej o russkoj revolucii*, ed. S. Askol'dov, 2. vyd., Paris: YMCA-Press 1967, s. 98.

ke konceptům ruských revolučních demokratů a jejich radikální, něčajeovské odnože. K rozšíření nového evropského učení přispívalo nejen sociální cítění značné části ruské inteligence⁴¹ (zdárně rozněcované ruskou literaturou), která prostě mívala pochopení právě pro věci přesahující hranice „všední přítomnosti“. Proto se opájela vidinami nově stvořené skutečnosti a představami budoucí říše rovnosti a hojnosti, které byly také jednou z podob ruských sociálních utopií. Na marxismu, přicházejícím do Ruska v předvečer nového století plného apokalyptických vizí, upoutávaly ruskou inteligenci i umělecké kruhy jeho dalekosáhlé cíle, důraz na extrémní kolektivismus (dělnická třída byla vnímána také jako osobitá transformace tradiční obcíny a ideje „sobornosti“)⁴² i apel na aktivitu člověka-tvůrce. Lákala i nabízená vidina ušlechtilějšího lidstva (s pečeti nadčlověčství) a perspektiva „přetvoření ruské revoluce ve fakt kosmického života“,⁴³ jež lidmi fascinovanými fjdorovovskými idejemi nebyla chápána jako utopická fantazie. Svou roli v rozšiřování nových módních idejí sehrály rovněž další faktory – radikální tradice ruského studentstva, které zavazovaly projít jakýmsi druhým křtem, křtem proticarské revolty;⁴⁴ silná protiburžoaznost a protiměšťáckost elitářských modernistických salonů;⁴⁵ nadnesená romantická rétorika všech „bouřňáků revoluce“;⁴⁶ romantizované obrazy mučedníků za nový svět, s nimiž přicházelo dobové umění. Exaltované, netrpělivé, krajním řešením nakloněné ruské mysli nebyly vzdáleny myšlenky na to, že očekávaná nová ruská revoluce nespasí jen Rusko, ale rovnou celý svět.

Za touto romantizovanou, chtělo by se říci „salonní“ podobou ruského socialismu a marxismu, který se pramálo zajímal o doktrínu ekonomické, existovaly samo-

⁴¹ Proto také není příliš překvapivé, že se někdejší „legální marxista“ a pozdější náboženský filosof Sergej Bulgakov nikdy nezřekl ideálů sociální spravedlnosti, které se snažil integrovat i do svého křesťanského projektu obrody. Právě tyto konkrétní příklady sociálního cítění ruské inteligence varují před zjednodušujícími soudy o lidech těchto let i před unáhleným vynášením soudů z hlediska našich zkušeností s totalitárním režimem.

⁴² Viz kuriózní symbiózy marxistických a modernistických idejí např. u A. Bělého v údobí první ruské revoluce, který ve své autobiografii *Proč jsem se stal symbolistou* psal: „Moje heslo, heslo mé nedávné teurgie (,teď tvořím všechno nové‘), si v letech 1904–1905 hledalo svou realizaci v založení komuny symbolistů-socialistů, ale nikoli socialistů státotvorných; socializace vnitřně tvořených hodnot – ze svobody a vědomí vzniká něco třetího, co je víc než to dvě, a něco čtvrtého, co je víc než to třetí – nově tvořená skutečnost; cesta k přetvoření společnosti – zakládání buněk nových komun, sjednocovaných kulturou vnitřního života“ (Andrej Belyj: Počemu ja stal simvolistom i počemu ja ne perestal im byt' vo vsech fazach mojego idejnogo i chudožestvennogo razvittija [1928], in: A. Belyj: *Simvolizm kak miroponimanije*, ed. L. Sugaj, Moskva: Respublika 1994, s. 441).

⁴³ Boris Grojs: *Rossija kak podsoznanije Zapada*, in: B. Grojs: *Utopija i obmen*, Moskva: Znak 1993, s. 257.

⁴⁴ Podíl na sociálnědemokratických akcích byl jedním z příznačných faktů mladistvých biografii mnoha umělců přelomu a počátku století – od Nikolaje Minského, Konstantina Balmonta, Alexeje Remizova až k Jevgeniji Zamjatinovi a Iljovi Erenburgovi.

⁴⁵ Proto nejsou tak nepochopitelné krkolomné převraty od marxismu k dekadenci (k Baudelairovi) a od symbolismu do lůna církve, jaké prodělal např. Lev Kobylinskij, známější pod pseudonymem Ellis – viz Andrej Belyj: *Student Kobylinskij*, in: A. Belyj: *Načalo veka. Vospomnanija v 3-ch knigach*, II, ed. A. Lavrov, Moskva: Chudožestvennaja literatura 1990, s. 39–64. Tady má také kořeny osobitý salonní, secesně přizdobený bolševismus Larisy Rejsnerové a jejího okruhu.

⁴⁶ V této souvislosti bývá kladena otázka viny „bouřňáků“ a utopistů ruské literatury za rozněcování snů i nenávisti, nejčastěji zahrocovaná proti Maximu Gorkému.

zřejmě další odrůdy ruského marxismu – jak v klasičtější sociálnědemokratické podobě, tak ve formující se verzi bolševické. Rétorika výzev k nápravě sociálních křivd, nastolení rovnosti a spravedlnosti zastírala, že se leninský marxismus změnil ve velice ohebný a pragmatický nástroj boje o moc. Tento boj začínal zápasem o vůdčí postavení v proticarské opozici, zejména mezi proudy hlásícími se rovněž k socialistickým idejím. Nejprve byl sveden zápas s ideologií narodnickou, opřenou o projekt rolnického, občinového socialismu (z kruhů literárních k němu měli blízko kritik Nikolaj Michajlovskij, Vladimir Korolenko, Gleb Uspenskij aj.), a koncepcí o mimořádné historické roli silných, hrdinských osobností, s níž vystupoval další významný ideolog ruského národního hnutí, filosof a publicista Pjotr Lavrov. Dalším objektem ostrých polemik bolševického křídla ruského marxismu se staly proudy filosofické – proslulá byla zejména pragmatická polemika s evropským empiriokriticizmem a jeho ruskou, bogdanovovskou podobou.⁴⁷ Tyto zápasy později pokračovaly polemikami se všemi konkurenčními proudy – po vzniku politických stran především se socialisty revolucionáři (esery) a konstitučními demokraty (kadety), nemluvě o zvláště tvrdých zápasech konstituujícího se bolševismu s ostatními frakcemi v ruské sociální demokracii –, vedenými s cílem usurpovat pro sebe sama roli jediného mluvčího nové historické síly a jejich zájmů.

Vzhledem k tomu, že po většinu své existence byla Leninova radikální frakce v ilegalitě (a valná část jejich neaktivnějších členů střídavě ve vyhnanství či v emigraci), zasahovala do domácí situace spíše jen sporadicky.⁴⁸ Tak tomu bylo třeba v údobí její dočasné legalizace v revolučních letech 1905–1907 nebo po únorovém převratu v roce 1917, zejména v době od dubna 1917, kdy se v „zaplombovaném vagoně“ vrátili do Ruska s Vladimírem Leninem i další budoucí aktéři říjnového převratu. Pragmatický a čistě utilitaristický způsob Leninova uvažování se projevil i v jeho stati *Stranická organizace a stranická literatura* (Partijnaja organizacija i partijnaja literatura, 1905), která se stala spolu s Leninovými statěmi o Tolstém nedotknutelným, téměř sakrálním textem sovětské teorie umění,⁴⁹ třebaže v žádné z těchto statí vlastně nešlo ani o umění, ani o literaturu, ani o Tolstého, nýbrž o polemiky ryze ideologické. Ve stati o stranické literatuře bylo matoucí především slovo „literatura“, neboť nešlo o uměleckou literaturu, nýbrž o politickou publicistiku a hlavně žurnalistiku. Přesněji řečeno, o kontrolu nad tak významnou ideologickou tribunou, jakou byl stranický tisk.

Na okraji ruského dobového zájmu modernistického údobí zůstávaly i zajímavější myšlenky filosofa, publicisty a kulturologa Georgije Plechanova (1856–1918),

⁴⁷ Spory mezi Bogdanovem (a rovněž Lunačarským a Gorkým) nabudou na ostrosti v souvislosti s jejich bohostručkovskými teoriemi, které neméně utilitaristické a pragmatické cíle politické spojovaly s religiózní, idealistickou rétorikou a mýtotvorbou přelomu století. Na Leninových tezí o uměleckém obrazu jako odrazu objektivní reality pak sovětská estetika po celá desetiletí budovala gnozeologické a noetické teorie umění.

⁴⁸ Tato skutečnost se odrazila i na příležitostném rázu Leninových statí o literatuře a patrná je rovněž z čistě aktualizáčních připomenutí určitých obecně známých literárních typů při sociologické charakteristice některých soudobých jevů.

⁴⁹ Viz *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, IV. *Lakšiš–Muranovo*, Moskva: Sovetskaja enciklopedija 1967, heslo: Lenin. Viz zejména bibliografii prací k tomuto tématu, které se pokoušely vybudovat z těchto příležitostných výroků nadčasový a vnitřně koncísni estetický systém.

který prošel poměrně složitým vývojem od liberálního narodnictví k legálnímu marxismu a po rozštěpení ruské sociální demokracie patřil k vůdčím duchům menševické frakce.⁵⁰ Kromě otázek filosofie dějin (*O vývoji monistického pohledu na dějiny* – K voprosu monističeského vzgljada na istoriju, 1895) a dějin filosofie měl nebývalý zájem o problematiku uměleckou (zejména o francouzské a ruské umění) a obecně estetickou. Byl určitou personální spojnicí mezi literárněkritickou praxí a estetickými teoriemi ruských revolučních demokratů, mezi ruským pozitivismem (figurujícím často pod označením ruská kulturněhistorická škola), sociologizující francouzskou estetikou a estetickými teoriemi zakladatelů marxismu na jedné straně a tzv. vulgárně sociologickou školou v porevoluční sovětské literární vědě na straně druhé. Jeho estetické názory i vkus se ovšem rozcházely s vůdčími uměleckými koncepty přelomu století mnohem výrazněji než v případě budoucího komisaře lidové osvěty Anatolije Lunačarského, celoživotně poznamenaného kontakty s ruskou modernou i dekadencí.⁵¹ Navzdory dobovým výkladům geneze umění z religiózních kultů zůstával Plechanov věrný své výchozí tezi o se-pětí umění s pracovní (praktickou) činností člověka, opřenou jak o teorie pozitivistické, tak o antropologicky biologizující koncepci Engelsovu. Jeho četná vystoupení proti dekadenci, symbolismu a modernismu dosvědčovala, že byl spíše stoupencem klasického modelu umění.⁵² Nelze však zapomínat na to, že žil od roku 1880 až do března 1917 v emigraci. Už jen proto nemohl výrazněji zasahovat do dobových uměleckých sporů. Zbývá snad dodat, že G. Plechanov byl jedním z těch starých členů ruské sociální demokracie, kteří nepřijali Říjnovou revoluci. Proto se rozhodl v posledních měsících svého života zcela opustit veřejný život.

1.3 Projekty přetváření života

V úvodní charakteristice celého údobí přelomu století jsme vycházeli z apokalypticky prožívaného očekávání konce století jako počátku nové éry Ruska, světa, kosmu. Proto nepřekvapuje, že téměř většina myšlenkových konceptů tohoto období směřovala (ať bezděčně nebo častěji programově) k proměně života. Alespoň v tom se stýkal anarchismus i marxismus se životním zacílením ruských učení, jež vycházela ze zcela jiných filosofických zdrojů a především ze zřidel teologických. Už vzhledem k tomu, že ruská filosofie, o níž je případnější mluvit spíše jako

⁵⁰ O tom, že G. Plechanov byl považován za jednu z významných osobností světového marxismu, svědčí i pozornost, kterou „otci ruského marxismu“ věnoval T. G. Masaryk ve druhém dílu *Ruska a Evropy* v souvislosti s formováním sociálnědemokratického hnutí a aktuálními polemikami proti anarchistickému blanquismu i filosofickému pozadí jeho ideologie – viz T. G. Masaryk: *Rusko a Evropa. Studie o duchovních proudech v Rusku*, II, s. 237–322.

⁵¹ Ještě roku 1933 protestoval Lunačarskij u výkonných redaktorů *Literární encyklopedie* proti vyřazení hesel věnovaných Ruskinovi a Wildovi – viz Leonid Chlebnikov: Lunačarskij – redaktor, in: *Literaturnoje nasledstvo*, LXXXII. A. V. Lunačarskij. Neizdannnye materialy, ed. N. Trifonov, Moskva: Nauka 1970, s. 539.

⁵² Viz souborný blok hlavních Plechanovových textů o „úpadkovém umění“ v publikaci – Lidija Rejngardt (ed.): *V zaščitu iskusstva. Klassičeskaja marksistskaja tradicija kritiki naturalizma, dekadentstva i modernizma*, Moskva: Iskusstvo 1979, s. 120–205.

o ruském filosofickém a náboženském myšlení, nespatovala nikdy svůj primární smysl v budování abstraktního filosofického systému v německém (hegelovském či kantovském) duchu. Šlo jí spíše o snahu reflektovat v kontextu historiosofických, popř. existenciálních úvah palčivé dobové problémy (zejména svůj základní „ruský problém“ jako problém „Ruska a Evropy“, popř. katolicismu a pravoslaví, problémy svobody individua a jeho zakotvení v božském a kosmickém nadosobním řádu světa). Její vazby na souběžné proudy výrazně zduchovnělého myšlení literárního, uměleckého, publicistického a kritického byly přitom velice těsné. Proto mohla na straně jedné výrazně ovlivňovat dobové umění, na straně druhé přijímat od umění, zejména pak od literatury, mnohé významné impulsy pro svůj vlastní rozvoj. S celkovou atmosférou přelomu století, s jeho výrazným estétstvím a erotismem, souvisel důraz, jaký ruská idealistická, náboženská i existenciální filosofie od té doby připisovala kráse a lásce.⁵³ Ačkoli nelze Solovjovově filosofii boholidství nebo pozdější (už meziválečné) náboženské filosofii S. Franka či S. Bulgakova upřít snahy o systematický charakter, bylo pro ně pro všechny příznačné, že se nechtěli uzavírat do „čisté duchovnosti“. Vždy naopak mířili zpět k životu – ruské nábožensko-filosofické myšlení vyznávalo „aktivitu“, chtělo být impulsem, východiskem i oporou při proměňování člověka a světa v souladu s ideály povýšenými na nejvyšší principy bytí.

Jistě nepřekvapí, že jedním z nejfrekventovanějších výrazů dobové filosofie, esejistiky, publicistiky i literatury bylo slovo *preobraženije*. Nahlédneme-li do rusko-českého slovníku, zjistíme, že jako české ekvivalenty bývají nejčastěji uváděny významy: 1) přetváření, přetvoření, přeměňování, přeměna, 2) přestavba, přebudování, reorganizace, 3) reforma, reorganizace. V kontextu přelomu století rozhodně nešlo o běžné, spíše technicistní pojetí tohoto slova ve významu reforma či reorganizace, nýbrž zjevně o významy zahrnuté do první skupiny – tedy přeměnění, přetvoření, proměna, přeměna. Nezapomínejme však na to, že slovo *preobraženije* se velice často vyskytovalo v náboženském kontextu jako označení novozákonního mystéria (*Preobraženskij sobor* – chrám Proměnění Páně; *preobraženije* – eucharistie). Paměť slova jako by vzdalovala jeho mystický význam významům přízemmějším a dodávala mu v myšlení přelomu století zcela jednoznačně duchovní smysl. Tento vyšší, náboženský, mysterijní smysl přivolávaných proměn bude příznačný pro většinu dobových konceptů, a to mnohdy včetně těch, které se samy deklarovaly jako povýtce pozemské.

Se vzpourou Ivana Karamazova odkázal F. Dostojevskij svým následovníkům problém, který je v dimenzích pozemského života zřejmě neřešitelný, problém vy-

⁵³ Inspirativní roli pro rozvíjenou „filosofii lásky“ sehrála koncepce V. Solovjova, a to nejen oživením platónského pojetí lásky a úvahami o sjednocení dvou polarit lidské bytosti (tělesné/přírodní a ideální) v milostném citu, ale také pojetím lásky jako cesty k mystickému spojení s duší světa („věčným ženským“). Viz zejména Vladimír Solovjov: *Smysl lásky*, přel. Z. Vychodilová, in: Michelina Tenace: *Úvod do myšlení Vladimíra Solovjova*, přel. Juvenál Valíček OFMC a kol., Velehrad: Refugium Velehrad-Roma 2000, s. 169–239. Viz též soubor příspěvků ruských básníků a filosofů (V. Solovjov, Z. Gippiusová, D. Merežkovskij, N. Berďajev, P. Florenskij, S. Bulgakov, L. Karsavin, B. Vyšeslavcev a S. Frank) k tomuto tématu – Vjačeslav Šestakov (ed.): *Ruskij eros ili filosofija ljubvi v Rossii*, Moskva: Progres 1991.

značený pojmem teodicea. Učinil tak ve strhující horečnaté promluvě hrdiny naplněného touhou po božské harmonii, která ho činí tak zranitelným všemi projevy zla, především zla směřujícího vůči bezbranným a nevinným. Ruská náboženská filosofie se bude mimo jiné snažit vyrovnat se také s tím, co bylo psychologicky, mravně i religiózně nepřijatelné pro „mladého myslitele“, který ve svém zoufalství říkal:

Chci vidět vlastníma očima, jak laň ulehne vedle lva a jak zavražděný vstane a obejmeme se s tím, kdo ho zavraždil. Chci být přítom, až se všichni dozvědí, proč to všechno bylo. Na této touze se zakládají všechna náboženství a já jsem věřící. Ale jsou tu také děti, a co si s nimi počít? To je otázka, na kterou nedovedu odpovědět.⁵⁴

Tedy co si počít s problémem existence zla, jeho původu a smyslu i výzvy, již se skrze zlo dostává člověku. Burcující otázku Ivana Karamazova se pokusil ve své rané *Legendě o Velkém inkvizitorovi F. M. Dostojevského* (Legenda o Velikom inkvizitore F. M. Dostojevskogo, 1891) rozřešit V. Rozanov poukazem na děděnou zodpovědnost generací za viny otců, které i v nich zanechávají nevyhladitelné genetické stopy. Proto také psal: „Nevinnost dětí, a tedy i jejich nevina, je pouze zdánlivá; je v nich skryta i hříšnost jejich otců, a s ní i jejich vina...“⁵⁵ Pro V. Solovjova bylo příznačné pojetí „zla“ jako nezbytného doplňku Absolutna; Absolutno potřebuje mít vedle sebe něco jiného, nějaký reálný svět, který by skrze „zlo“ (oddělení od Absolutna, vznik a „pád“ materiálního světa) procházel cestou k vykoupení – tedy k nové jednotě s Absolutnem.⁵⁶ Proto se také vrhl do ostré polemiky s názory L. Tolstého o zlu jako produktu výlučně lidských dějin a s ním spjatou představou o přirozeném vítězství dobra díky neustálému sebezdokonalování člověka a okolního světa. Svou polemiku s tolstojovstvím rozvinul Solovjov v *Legendě o Antikristu* (Kratkaja povest' ob Antichristě, 1900), v níž nám zanechal i otázku, zdali jedním z možných prototypů jeho Antikrista nebyl právě jasnopoljanský moralista.⁵⁷ N. Berdajevovi, hledači duchovního smyslu románů Dostojevského,⁵⁸ otevře spisovatelova hlubinná analýza polarit „dobra“ a „zla“ v lidské duši cestu ke zvýznamnění problému svobody jednotlivce. V jeho koncepci se mezní situace volby mezi „dobrem“ a „zlem“ stává arénou utvrzování lidské svobody. Ve své autobiografii Berdajev psal:

⁵⁴ Fjodor Dostojevskij: *Bratři Karamazovovi*, I, přel. P. Voskovec, Praha: Odeon 1980, s. 265.

⁵⁵ Vasilij Rozanov: *Legenda o Velkém inkvizitorovi F. M. Dostojevského*, in: *Velký inkvizitor: Nad textem F. M. Dostojevského*, přel. P. Hroch – L. Zdražil, Velehrad: Refugium Velehrad-Roma 2000, s. 148.

⁵⁶ O Solovjovově pojetí „zla“ jako nezbytného doplňku Absolutna viz Vasilij Zen'kovskij: *Istorija ruskogoj filosofii*, II/1, Leningrad: Ego 1991, s. 40.

⁵⁷ K. Močulskij vyvozuje z apokalyptických nálad posledních let života V. Solovjova, očekávajícího katastrofu před naplněním konce dění (tedy vize „království Božího po katastrofě“), že prototypem racionálního lžispasitele lidstva byl právě Tolstoj – viz K. Močul'skij: *Vladimir Solov'jěv. Žizn' i učenije*, s. 256. V biografii V. Solovjova se S. Solovjov zmiňoval o jeho „polemice s Tolstým v otázce vzkříšení Krista“ a „apologie války“ – Sergej Solov'jěv: *Biografija Vladimira Sergejeviča Solov'jěva*, in: *Vladimir Solov'jěv: Stichotvorenija*, 7. vyd., Moskva: Russkij knižnik 1921, s. 44.

⁵⁸ Viz zejména Nikolaj Berdajev: *Dostojevského pojetí světa*, přel. I. Mesjankina – J. Kranát, Praha: OIKOYMENH 2000.

V centru mých religiózních zájmů byl vždy jeden a týž problém – teodicea. V tom jsem syn Dostojevského. [...] Vnímám jsem ji především jako problém svobody, jež byla základem mého filosofického myšlení.⁵⁹

Legendou o velkém inkvizitorovi otevřel Dostojevskij další nové otázky, které vzrušovaly přelom století, neboť se bezprostředně dotýkaly možného „obšťastnění lidstva“ a ulehčení jeho nelehkého údělu. V souvislosti s touto legendou se však ve vztahu mezi Solovjovem a Dostojevským objevuje ještě jiná otázka – zda osobnost mladého filosofa, příběh jeho mládí i jeho ideje teokracie a jednoty všech církví neposloužily Dostojevskému jako živý materiál pro postavu fiktivního autora této legendy, Ivana Karamazova.⁶⁰ Solovjov také začínal svou životní cestu „vzpourou“ – příklonem k ruskému radikalismu.⁶¹ S předchozími generacemi ruské opoziční inteligence sdílel totiž názor, že nežádoucí, z hledisek sociálních i mravních nepřijatelná ruská skutečnost musí být změněna. Už v roce 1872 budoucí náboženský filosof v jednom ze svých dopisů psal:

Od té doby, co jsem začal alespoň něco málo chápat, uvědomoval jsem si, že existující řád (především řád společenský a občanský, vzájemné vztahy určující celý lidský život) není ani zdaleka takový, jakým by být měl, že není založen na rozumu a právu, nýbrž většinou právě naopak na nesmyslné nahodilosti, slepé síle, egoismu a násilném podrobení [...]. Protože současný stav lidstva není takový, jakým by být měl, musí být změněn a přetvořen [...]. A protože si uvědomuji nezbytnost jeho přetvoření, beru na sebe i závazek, že věnuji celý svůj život i všechny své síly tomu, aby k takovému přetvoření skutečně došlo.⁶²

Záhy však složitý myšlenkový vývoj, v němž byla stadia nihilismu, skepse, ba dokonce soukromého „ikonoborectví“,⁶³ vyústil do filosofických zájmů, jež stále výrazněji přerůstaly do neortodoxního, gnostickými prvky syceného systému náboženské filosofie s významnou rolí sofiánských prvků. V myšlenkovém a uměleckém kontextu ruského přelomu století nejvíce rezonovaly jeho myšlenky o „bohočlověku“, o „cestě k boholidství“, kdy by se měl uskutečnit jak niterný přerod člověka podle

⁵⁹ Nikolaj Berdjajev: *Samopoznání. Opyt filosofskoj autobiografii*, Moskva: Meždunarodnyje otnošenija 1990, s. 164.

⁶⁰ Viz K. Močul'skij: *Vladimir Solov'jev. Žizn' i učenije*, s. 258–259. Srov. slova Anny Dostojevské: „Ale ne, Fjodor Michajlovič neviděl v osobnosti Vladimíra Solovjova Aljošu, ale Ivana Karamazova“ (Fjodor Dostojevskij: *Polnoje sobranije sočinenij v 30 tomach*, XV. *Brat'ja Karamazovy. Knigi XI–XII. Epilog. Rukopisnyje redakcii*, Leningrad: Nauka 1976, s. 472).

⁶¹ Raný radikalismus, který se projevil i v pozdější Solovjovově interpretaci utopicko-socialistického období Dostojevského (kroužek Petraševců) jako zcela pochopitelného protestu proti neuspokojivé skutečnosti, připomenula Solovjovova autobiografická vzpomínka *Na úsvitu mlhavého mládí* (Na zare tumannoj junosti, 1892), kde se sám charakterizoval slovy „metafyzický radikál“ (cit. podle Zara Minc: Vladimir Solov'jev – poet, in: V. Solov'jev: *Stichotvoerenija i šutočnyje pesni*, ed. Z. Minc, Leningrad: Sovetskij pisatel' 1974, s. 12).

⁶² Vladimir Solov'jev: *Pis'ma Vladimíra Solov'jeva*, III, Sankt-Peterburg: Obščestvennaja pol'za 1911, s. 87–88.

⁶³ Viz Sergej Solovjov: *Život a dílo Vladimíra Solovjova*, přel. M. Válková, Olomouc: Refugium Velehrad-Roma 2019, s. 114–115.

„obrazu a podobenství Božího“, tak i přerod lidské kolektivity v nové, duchovní společnosti. Tento ideál „nového člověka“ byl zapojen do eschatologického chápání příběhu Boha a jím stvořeného světa jako předzvěst vrcholné etapy lidských dějin, které se jeví jako svobodně volená cesta k překonání rozdvojení lidského a božského. Tedy jako velký příběh o odpadnutí člověka, součásti stvořeného bytí, od stvořitelského, božského principu a spění k nové boholidské jednotě. Naznačená cesta byla vnímána zároveň i jako východisko k překonání v Rusku velice silně pocítované soudobé krize západního modelu „individualismu“, jako položení základů ke vzniku nového, duchovní idejí spojeného v podstatě nadnárodního organismu,⁶⁴ který by zachovával nedotčenu cennou ideu personalistickou (tj. ideu svobodné volby cesty). Svoboda osobnosti se tak v ruském religiozním myšlení personalistického typu stala podmínkou možné harmonie mezi individuem a národním (vespolným) společenstvím spočívajícím na křesťanských základech. V údobí nepochybné sekularizace západního světa nabýval tento úkol v očích dalších duchovních vůdců ruského náboženského obrození značného významu – uvolňoval prostor pro vizi nezastupitelné a zcela mimořádné úlohy Ruska v dějinách, pro spekulace o jeho mesiášském poslání.⁶⁵ Nicméně nejvýznamnějším přínosem nové ruské náboženské filosofie bylo rozpracovávání problémů osobnosti a svobody otevírající se existenciálnímu myšlení. V Berďajevově filosofii svobody byla (znovu v duchu Dostojevského a jeho sporů s pozitivistickým determinismem) zdůrazněna zodpovědnost člověka, pojatá jako druhá stránka svobody, kterou byl člověk nejen obdarován jako nejvzácnějším darem, nýbrž také obtížen jako nepohodlným břemenem, v němž on sám spatřoval první atribut lidství. Právě těmito stránkami byla ruská náboženská filosofie, pokračující v meziválečném období už v prostředí emigračním, jednou z inspirativních složek evropské filosofie existenciální.

Eschatologický přídech ruské náboženské filosofie přelomu století, usilující v Solovjovových stopách o přiblížení éry boholidství,⁶⁶ se promítl nejenom do částých úvah o Třetím království (království Třetího zákona), s nimiž přicházel mimo jiné D. Merežkovskij, nýbrž také do mesiášských koncepcí ruského pravoslavného národa jako národa, který byl vyvolen dovršit dějiny spásy. Tyto eschatologické koncepce, jež měly své staleté domácí tradice, se v nejrozmanitějších proměnách a modifikacích (včetně avantgardních a porevolučních) táhnou dějinami ruského myšlení vlastně až dodnes. A spolu s nimi také problematické přenášení eschato-

⁶⁴ Sny o sjednocení církví, jimiž se Solovjov unášel, tlumily ve srovnání s tradičním slavjanofilstvím národní akcenty, třebaže důraz na „ruskou roli“ v dějinách zůstával.

⁶⁵ Profesor Pittsburské univerzity Nikolaj Poltorackij, autor prací *Ruské nábožensko-filosofické myšlení ve 20. století* (Russkaja religiozno-filosofskaja mysl XX veka, 1975) a *Rusko a revoluce* (Rossija i Revoljucija, 1988), upozorňuje, že kromě nesporných předností ruského náboženského myšlení, jako je antropocentrismus, zájem o problémy sociální, historiosofické a kulturní, velkorysá vize „sobornosti“ a výrazný ontologismus vyslovených koncepcí, jsou v ruském náboženském myšlení bohužel také některé mnohem spornější prvky, zejména utopismus a maximalismus (včetně prvků anarchistických). Ty ve svém souhrnu prohloubily propast mezi ruskou náboženskou filosofií a historickou církví – viz Nikolaj Poltorackij: Russkaja religioznaja filosofija, *Voprosy filosofii*, č. 2 (1992), s. 123–140.

⁶⁶ Příznačné spojování ideje zrušení dosavadních dějin s výzvami k přetváření existujícího stavu světa do nové, boholidské podoby, dalo Alexeji Losevovi právo označit filosofii V. Solovjova za „filosofii konce“ (Aleksej Losev: *Vl. Solov'jev*, Moskva: Mysl' 1983, s. 198).

logie do historických dějin – jako jejich cíl, konec, dovršení. Eschatologické tužby jsou tak jedním z dalších pramenů ruského religiozního utopismu. V tomto smyslu reagoval na eschatologické tendence ruského náboženského myšlení P. Novgorodcev důrazným odlišením touhy po absolutní realizaci ideálu a směřováním k němu:

Katastrofické životní pocity a eschatologické předtuchy provázely i dříve krach pozemských nadějí a utopických snů. Za nezměrností nadějí následuje stejně nezměrné rozčarování, z jedné krajnosti se rodí krajnost druhá. K tomu, abychom se vymanili z tohoto utopického kruhu, musíme se obrátit k objasnění skutečných úkolů a cest společenského pokroku, abychom místo filosofie konce dospěli k filosofii pokroku.⁶⁷

Pro ruské myšlení přelomu století byly však všechny teorie pozvolného pokroku méně přitažlivé než svody radikálních a globálních řešení. Čím velkorysejší projekt se nabízel, tím více fascinoval. V této skutečnosti tkví zřejmě důvody, proč měl tak dalekosáhlý vliv na ruské umění velice zvláštní apokalyptický utopismus, spjatý s vírou, že proměnu života lze uskutečnit v globálních, kosmických měřítkách, navíc v nepřilíš vzdáleném časovém horizontu. Z tohoto hlediska byl pro přelom století jednou z klíčových osobností za života vlastně nepřilíš známý dobový myslitel, v němž se zvláštním, až bizarním způsobem spojovalo téměř heretické pojetí christologie s eschatologickým patosem a vášní pro technická řešení problémů – Nikolaj Fjodorov (1829–1903). Přestože většina děl pracovníka Rumjancevova muzea včetně jeho základního spisu *Filosofie společného díla* (Filosofija obščego děla) byla vydána péčí jeho stoupenců až posmrtně,⁶⁸ byly jeho základní myšlenky známy už v sedmdesátých a osmdesátých letech (vztahovali se k nim např. A. Fet, F. Dostojevskij, L. Tolstoj nebo V. Solovjov) a výrazně zasáhly do ruského myšlení přelomu století i desetiletí následujících.⁶⁹

Dodnes se vedou spory o to, zdali lze chápat „učení“ N. Fjodorova v rámci křesťanského myšlení, jak to zcela samozřejmě učinil Vasilij Zeňkovskij ve svých *Dějínách ruské filosofie*, když ve Fjodorovově projektu spásy spatřoval vlastně nej-

⁶⁷ Pavel Novgorodcev: *Ob obščestvennom ideale*, [Berlin]: Slovo 1921, s. 144.

⁶⁸ Za Fjodorovova života vyšla pouze série článků, vykládajících jeho ideje v časopise *Aschabad* (1899–1902); předpokládá se, že byly společným dílem N. Fjodorova a jeho žáka N. Petersona. Po Fjodorově smrti připravil N. Peterson spolu s V. Koževnikovem, filosofem, básníkem a horlivým fjodorovcem, k vydání první díl spisu *Filosofie společného díla*, vydaný ve městě Vernyj (dnes Almaty) v roce 1906; druhý díl vyšel v Moskvě v roce 1913.

⁶⁹ Zatím nejzevrubněji rozsah fjodorovovských stop v ruském myšlení a umění zmapovala monografie Michaela Hagemeistera, která je zřejmě nejvýznamnějším pokusem o výklad smyslu Fjodorovova učení v širokém duchovním horizontu doby, přičemž je vnímá jako osobitou verzi ruského mesianismu s jeho protizápadními a proticivilizačními hroty – viz Michael Hagemeister: *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München: Verlag Otto Sagner 1989. Protože Hagemeister přistoupil k ideji supramoralismu jako k praktickému projektu, měl otevřenu cestu k objasnění toho, proč Fjodorovo učení mělo v ruském prostředí tak široký a dlouhodobý vliv. Hagemeister tak zrekonstruoval celou předrevoluční i porevoluční historii Fjodorovova učení v Rusku i v emigraci – viz zejména působnost jeho idejí v okruhu biokosmistů (Ciolkovskij, Vernadskij), biologů (Mečnikov, Bachmetjev), bohostrůjčů fascinovaných důrazem na všemocnost lidské vůle (Bogdanov, Gorkij), v charbinské emigrační enklávě (Setnickij, Gorskij) i mezi eurasijci (Čcheidze, Savickij, Karsavin, Efron aj.).

koncentrovanější výraz teurgického neklidu ruského myšlení přelomu století,⁷⁰ anebo zda jej chápat jako radikální cestu k novému humanismu.⁷¹ Fjodorovova futurologická vize má však nepochybně jak své méně známé biografické kořeny,⁷² tak i hluboké kořeny duchovní a zakotvení filosofické a historické. Znamenala především odvrát od vulgárně materialistických a evolucionistických teorií a výkladů světa. Vyrůstala ze zásadního etického odmítnutí darwinistického modelu společnosti založené na přežití silnějšího a z mravního odsouzení poměrů novodobého civilizačního modelu a systému kapitalistického světa, uzákoňujícího sociální nerovnost a bezbřehý egoismus, v jehož důsledku došlo ke zpřetrhání bratrských pout mezi lidmi (*něbratstvo*), k sobeckému zapominání na mrtvé předky, k nesmyslnému hromadění majetku, krvavým válkám a zápasu všech proti všem. Za stejně nepřírozený a neuspokojivý považoval Fjodorov i stav přírody a kosmu, vydaných všanc neoduševnělým, slepým silám chaosu, které čekají na člověka, aby jím a skrze něho byly ovládnuty, oduševněny a zachráněny. A především, aby byla odstraněna základní příčina bránící pokračování života – smrt. „Smrt je v této konstrukci,“ psal Karel Štindl, „v jistém smyslu náhodným a rozhodně přechodným, dočasným jevem, přirozeným stavem života je nesmrtnost. Historicky vzato, je v této konstrukci nesmrtnost původním stavem života, naše smrtelné dějiny jsou jen poruchou tohoto stavu, a budoucnost je opět původní a přirozený stav nesmrtnosti.“⁷³ Ústřední idejí N. Fjodorova byla idea „vzkříšení otců“,⁷⁴ a to nikoli ve smyslu duchovním, transcendentálním, v duchu Nového zákona, nýbrž ve smyslu vzkříšení materiálního, tj. spíše znovuoživení člověka v jeho dvojjediné bytosti tělesné i duchovní. Důraz na materiálnost, na znovusložení rozpadlého těla z rozložených,

⁷⁰ V. Zen'kovskij: *Istorija rusckoj filosofii*, II/1, s. 134–150. Viz zejména závěrečnou podkapitolu *Istinnij smysl iskanij Fjodorova zdůrazňující, že N. Fjodorov přijal jako jistotu, že spása lidstva byla zabudována do Božího plánu a příslibem vzkříšení bylo lidstvo vyzváno k tomu, aby následovalo Krista jako přemozitele smrti a vzalo znovuvzkříšení mrtvých do svých rukou.*

⁷¹ Viz Lukasevichův pokus přeformulovat základní ideu Fjodorovovy vize do ucelené psychologické teorie vývoje člověka k humanitě a lidskosti a pojmutout myslitelův projekt jako usoustavněný, koncisní výklad jednotlivých stupňů této cesty – viz Stephen Lukasevich: *N. F. Fedorov (1828–1903). A Study in Eupsychian and Utopian Thought*, Newark – London: University of Delaware Press – Associated University Presses 1977.

⁷² S původem N. Fjodorova jako jednoho z nemanželských synů knížete Pavla Gagarina, obtíženým (řečeno sartrovskou terminologií) komplexem „bastarda“, nepochybně souviselo pozdější pojetí „studu zrození“ i hledání ztraceného, k novému životu vzkříšeného Otce, „bratrství“ nezakládaného jen na poutech pokrevních, celibátový a asketický způsob Fjodorovova života i výrazně protizenská (a protisexuální) hroty jeho učení. Tyto biografické momenty (ovšem bez využití nabízející se freudovské interpretace) zdůraznila literární biografie – Svetlana Seměnova: *Moskovskij Sokrat. Žizn', učeniye, sud'ba idej Nikolaja Fėdorova, Volga*, č. 9–12 (1989), viz zejména první část – *Ličnosť i žizn', Volga*, č. 9 (1989), s. 109–124.

⁷³ Karel Štindl: *Fjodorovovo pojetí vzkříšení, Volné sdružení českých rusistů*, č. 5–6 (b. r.), s. 27.

⁷⁴ Zvláštní, nicméně zajímavé světlo vrhá na ideu vzkříšení otců/předků jako nové možné východisko ruských dějin Mildonova stať „*Otcovražda jako ruská otázka*“. Pohled na ruskou národní mentalitu, dějiny i literaturu z hlediska Jungovy hlubinné psychologie jako na stále se opakující realizaci archetypálního syžetu otcovraždy předurčil pojetí N. Fjodorova jako myslitele, který dal výraz podvědomé touze „věčných osiřelých dětí najít své otce – tedy princip, od něhož by mohli odvinout svou skutečnou historii“, a zrušit tak reprodukci tohoto archetypu v ruských dějinách, viděných prizmatem vzpoury synů proti otcům – viz Valerij Mil'don: „*Otcubijstvo*“ kak russkij vopros, *Voprosy filosofii*, č. 12 (1994), s. 57 a 58.

rozptýlených částech, dodává Fjodorovově vizi rysů blízkých středověkému naturalismu. Tento konečný cíl nebyl však odkládán za hranice dějin, nýbrž pojat jako základní úkol současnosti, jako projekt řešitelný sjednocením veškerého úsilí lidstva k onomu „společnému dílu“. Projekt spoléhal na sdružené síly vědy a techniky, nadále nespoutávané službou pochybným civilizačním a konzumním cílům,⁷⁵ napřené výhradně k realizaci tohoto velkého úkolu. Důraz na naprostou samostatnost člověka, který musí vyřešit problém nesmrtnosti vlastními silami, může být chápán jako výzva pro nové „aktivní křesťanství“,⁷⁶ ale i v protichůdném smyslu jako znamení rozchodu s křesťanskou tradicí, jak ukazuje Tamara Dlužačová. Jádrem její koncepce je tvrzení, že

utopismus N. Fjodorova se nerozvíjí výlučně v křesťanském klíči: nejde tu o vzkříšení lidstva díky zásahu Božímu, ale o sebevzkříšení člověka, o vzkříšení mrtvých nikoli k jinému posmrtnému životu, nýbrž k novému životu na tomto světě, mimo jiné také na jiných planetách (a kosmické lety se stanou nástrojem zajištění nových životních prostorů).⁷⁷

Fjodorov si uvědomoval, že přijetí nově zformulovaných cílů lidského snažení vyžaduje nejen cílevědomou, křesťansky zakotvenou aktivitu, ale také změnu člověka, jakési vylouhování příměsí zla z jeho podstaty, jež bude provázeno novým pohledem na svět a novými hodnotovými měřítky. Proto přikládal takovou důležitost jak praktické přípravě nové generace na tento úkol, tak roli umění, které už svou podstatou nesmrtného výtvaru je výzvou smrti. S jeho počátečním pedagogickým působením souvisely snahy o dílčí reformy výuky jako postupného zasvěcování do projektu. Jednotlivými kroky zasvěcování mělo být pochopení mystéria vzkříšení, významu hrobu (a hřbitova) jako dočasného příbytku ještě nevzkříšených i jako svého druhu chrámu kultu předků. A také zvýznamnění domu (domova) se stopami někdejších životů bezprostředních předků, odkud by se mělo vědomí závazků rozšiřovat do historie, a knihy, a to jakékoli knihy, jako materializované stopy po někdejším životě, vnímané též jako výzva ke vzkříšení nositelů myšlenek, které písmo vyrvalo smrti a které znovuožívají každým otevřením knihy. Navykání podobnému způsobu uvažování, radikálně měnícímu dosavadní vnímání, bylo pro

⁷⁵ Z tohoto hlediska je mimořádně zajímavá Fjodorovova kritika utopie amerického sociálního reformátora Edwarda Bellamyho *Pohled do budoucího ráje* (Looking Backward: 2000–1887, 1888), jež byla v Rusku pod různými názvy několikrát vydána. Fjodorov odsoudil přízemanost a konzumnost „nebratrského“ projektu Bellamyho i výhradně budoucnostní zaměření projektu, vyznačujícího se absolutní lhostejností k navždy odepsaným mrtvým obětem z ateistického civilizačního pokroku – viz Nikolaj Fjodorov: Razbor romana E. Bellami „Ogljadyvajas nazad ot 1887 k 2000 godu“ i traktata L. Gronlenda „Obščij očerk kooperativnogo blagosostojanija“, in: N. Fjodorov: *Sočinenija*, ed. S. Seměnova, Moskva: Mysl' 1982, s. 614–621.

⁷⁶ Pojetím „aktivního křesťanství“, poslušného „výzvy k aktivnímu přetvoření přírodního, smrtelného světa v jiné, nepřírodní a nesmrtné božské bytí“, nahradila Světlana Semjonovová své starší panteistické a kosmologické výklady Fjodorova ve statických o Andreji Platonovovi – viz Svetlana Seměnova: Nikolaj Fjedorovič Fjodorov, in: *Russkij kosmizm. Antologija filosofskoj mysli*, ed. S. Seměnova – A. Gačeva, Moskva: Pedagogika-Press 1993, s. 68.

⁷⁷ Tamara Dlužač (rec.): Nikolaj Fjedorov *Žiznennyj put'*, trudy, vlijanije (Michail Chagemajster), *Voprosy filosofii*, č. 4 (1991), s. 154.

Fjodorova také cestou k novému univerzálnímu cítění a k nové civilizační praxi. Fjodorovo přesvědčení o realizovatelnosti předkládané vize bylo natolik silné, že jí byli strženi mnozí jeho velcí současníci, počínaje L. Tolstým a F. Dostojevským a konče Konstantinem Ciolkovským či akademikem Vladimírem Vernadským,⁷⁸ kteří ji nepovažovali za utopickou.

Práce na společném díle se tak pro Fjodorova stala současně i cestou k supramoralismu (*supramoralizm*). Tento pojem není, jak naznačuje podtitul takto nazvané stati, termínem úzce etickým, nýbrž zastřešujícím pojmem. Supramoralismus je tedy, řečeno slovy podtitulu,

všesyntéza (tj. spojení všeho jsoucího), syntéza dvou rozumů a tří předmětů vědění a praxe (Boha, člověka, přírody, člověka jako nástroje božského rozumu a rozumu přírody samé) a syntéza vědy a umění v náboženství, které je náboženstvím s Velikonoci jako velkým svátkem a velkým dílem.⁷⁹

Anebo řečeno vstupními slovy této programní stati:

Supramoralismus je závazek k předkům a vzkříšení je nejvyšším a bezpodmínečným mravním závazkem všech, přirozenou mravností všech rozumných a cítících bytostí, na jejímž naplnění, tj. naplnění závazku vzkříšení, závisí osud lidského rodu.⁸⁰

Idea velikonočního poselství vzkříšení, koncipovaná v opozici proti všem, kdo se upřením zájmů k dnešku dopustili „zrahy na předcích“,⁸¹ by se tak měla stát rovněž jednotícím poutem mezi lidmi, poutem bratrské lásky, cestou k překonání zhoubného vypjatého individualismu a „nebratrství“ v nové organické jednotě, v nové duchovní a tvořivé kolektivitě. Tento krajní, maximalistický projekt přetváření světa nesliboval nic menšího než naplnění odvěké touhy smrtelného člověka po nesmrtelnosti a po odčinění jeho dluhů vůči kosmu vyčerpávanému po celé generace. Celý projekt se tak stává naléhavým úkolem lidstva v boji se slepými živelnými silami za pročištění a obnovení kosmu, jenž je předurčen k tomu být příbytkem pro vzkříšené generace. Není divu, že učení N. Fjodorova ohromilo závratností perspektiv všechny tehdejší ruské romantiky, utopisty a přívržence kosmických proměn – včetně A. Bělého, A. Bloka, F. Sologuba, V. Chlebnikova, V. Majakovského, M. Gorkého, A. Platonova, N. Zabolockého a dalších. V tomto výčtu je pro literaturu o Fjodorovovi důležité především jméno A. Bělého, tvůrce jeho „literárního portréту“ v povídce *Jogín* (Jog, 1918). Hrdina této povídky, podivínský knihovník

⁷⁸ S fjodorovovskými myšlenkami zřejmě souvisí pojetí noosféry jako nové „myslící sféry“, rozvinuté u Vernadského, s níž ve své vizi budoucnosti jako s novým faktorem planetárních rozměrů pracoval také P. Teilhard de Chardin – viz Pierre Teilhard de Chardin: *Místo člověka v přírodě. Výbor studií*, přel. J. Němec – J. Sokol, Praha: Svododa 1967, s. 62n.

⁷⁹ Nikolaj Fjodorov: *Supramoralizm, ili Vseobščij sintez*, in: N. Fjodorov: *Sočinenija*, s. 473.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Tamtéž. Toto obvinění bylo vztaženo i na přívržence Nietzschovy ideje překonávání a obětování dnešního člověka ve jménu zítřejšího nadčlověka. Srov. též výrazně protinietzschovskou ideu sociální solidarity, která fascinovala mladého Platonova.

Korobkov,⁸² žije Fjodorovovou vizí knihy a knihovny jako jedné z podob „vzkříšení předků“, zakládané na pochopení zapsaného slova jako mostu od minulosti k budoucnosti.⁸³ V tomto snění o individuálním vzkříšení, tak drahém ruskému přelomu století, se ovšem zapomínalo na to, že Fjodorovovo uvažování svým kultem předků, asexuálností a protizenskými hroty obracelo dějiny naruby – vzkříšená minulost tu figuruje jako jediná přijatelná podoba budoucnosti a *Filosofie společného díla* jako filosofie jejího technického projektu.⁸⁴

Do tohoto kontextu vstupoval klasický marxismus, který byl přirozeně vnímán jako obdobný globální projekt⁸⁵ – projekt revoluční proměny světa. Odlišnosti mezi těmito koncepty spočívaly především v rozdílných východiscích – pro stoupence učení Marxova a Engelsova byla rozhodující změna materiálních podmínek života, považovaných pro sociální vztahy společnosti za určující. Realizace jejich modelu revoluční proměny předpokládala tedy změnu vlastnických vztahů jako východiska pro odstranění sociální nerovnosti, hlavního zdroje společenského i individuálního zla. Toto východisko však zpochybnil už Dostojevskij, který odmítl považovat zlo za pouhý produkt vnějších okolností, a spolu s tím i předpoklad, že stačí změnit vnější podmínky života a lidé se stanou automaticky lepšími. Nicméně vidina zdokonalitelnosti lidského rodu byla v ruském myšlení zakořeněna zejména díky domácí opožděné osvícenské tradici, připisující mimořádnou úlohu „všeobecné osvětě“, „vzdělanosti“ a inteligenci jako šířitelce vzdělání, tvůrkyni vizí lepšíh světů a duchovnímu vůdci společnosti.

Už z tohoto hlediska je pro dějiny ruského myšlení, jež přicházelo právě na přelomu století s tolika utopickými projekty boholidského světa a „nového člověka“, neméně zajímavá vize bohostrůjcovství. Vzešla z revolučního, ateistického, sociálnědemokratického tábora, kde na ní rukou nerozdílnou pracovali tři tehdejší političtí emigranti – Alexandr Bogdanov, Anatolij Lunačarskij a Maxim Gorkij. Termín bohostrůjcovství nebyl vlastně termínem, jímž by oni sami zastřešili své futurologické koncepty, třebaže na konci *Zpovědi* M. Gorkého se tento výraz objevil.⁸⁶ Poprvé jej použil Vladimir Bazarov pro označení koncepcí, které přicházely z jednoho z center sociálnědemokratické emigrace – z ostrova Capri, kde žil

⁸² Toto jméno Bělyj přisvojí spolu s profesorským titulem a profesí matematika neméně podivínskému hrdinovi románového cyklu *Moskva*.

⁸³ Podrobněji viz Sergej Grečiškin – Aleksandr Lavrov: Andrej Belyj i N. F. Fëdorov, in: *Blokovskij sbornik*, III. *Tvorčestvo A. A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka*, ed. Z. Minc, Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet 1979, s. 147–164.

⁸⁴ Freudistický výklad tohoto zpětného pohybu podal Igor Smirnov: „Na bezprostředně daný svět pohlíží Fjodorov jako na říši ‚pozitivních‘ projevů oidipovského komplexu: synové tu ‚vytěsňují‘ otce, ničí je už svým zrozením. Kultura je proto povinna zasvětit se vzkříšení otců. Fjodorovova *Filosofie společného díla* s její láskou k otci vnucuje synům funkce matky – ne matky, ale synové mají dávat život“ – a to nikoli dětem, ale otcům (Igor' Smirnov: *Edip Frejda i Edip realistov, Wiener Slawistischer Almanach*, č. 28 /1991/, s. 19).

⁸⁵ V této souvislosti jsou zajímavé paralely mezi projektem N. Fjodorova na straně jedné a marxismem a komunismem na straně druhé (krajní aktivita, víra ve všemocnost rozumu, kolektivismus, nenávisť ke kapitalismu, projektantství, důraz na praxi aj.). Viz N. Berďajev: *Prameny a smysl ruského komunismu*, s. 103–104.

⁸⁶ Viz Maksim Gor'kij: *Ispoved' [1908]*, in: M. Gor'kij: *Sobranije sočinenij. V 30 tomach*. VIII. *Povesti 1907–1909*, Moskva: Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1950, s. 378.

Gorkij a kde byla roku 1909 zřízena také stranická škola –, a to v článku *Bohohle-dačství a bohostrůjcovství*⁸⁷ vyznačujícím rozdíly mezi ruským bohohleđačstvím a bohostrůjcovstvím jako lidským stvořením Boha, do něhož se promítne lidská představa o „novém člověku“. U Gorkého, který bohostrůjcovství vtiskl heroickou, romantizovaně individualistickou a nietzschovskou podobu,⁸⁸ byla tato představa nejčastěji spínána s obrazem Prométhea⁸⁹ jako ztělesnění vzpoury proti moci (bohům), jako dárce „ohně“ (osvěty) a mučedníka za pokrok lidstva.⁹⁰ Mýtus o titánovi, „kulturním hrdinovi“, kterého Marx v předmluvě ke své doktorské práci označil „za nejvznešenějšího světce a mučedníka ve filosofickém kalendáři“,⁹¹ dostával u ruských bohostrůjčů silný nietzscheánský příděch.⁹²

Z tohoto hlediska je přímo symbolická trojice mott, jimiž opatřil A. Bogdanov svou stať *Utváření člověka* – od motta biblického („Bůh stvořil člověka ke svému obrazu“) přes motto z Marxe („společenské bytí určuje lidské vědomí“) k mottu z Nietzscheho („člověk je mostem k nadčlověku“).⁹³ Ruská verze nietzschovstvím

⁸⁷ Vladimír Bazarov: Bogoiskatel'stvo i bogostroitel'stvo, in: *Veršiny*, I, Sankt-Peterburg: Prometej 1909, s. 331. V této souvislosti je významný poukaz Raimunda Sesterhenna na to, že z řad tzv. legálních marxistů vzešli jak budoucí bohohleđači, tj. proud ruského religiózního myšlení přelomu a počátku století od V. Solovjova k P. Struvemu, orientovaný na domácí slavjanofilské tradice, tak bohostrůjci navazující na tradice západní (francouzské osvícenství, francouzský utopický socialismus, učení Feuerbachovo) – viz Raimund Sesterhenn: *Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Partaischule von Capri*, München: Verlag Otto Sagner 1982, s. 28–29.

⁸⁸ Hans Günther upozornil nejen na vliv domácí tradice narodnické (Michajlovskij, Lavrov) a tradice nietzschovské, nýbrž také na to, že M. Gorkij měl ve své knihovně proslulou Carlyleovu knihu *Hrdinové. Úcta k hrdinům a hrdinství v dějinách* (On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History, 1841), která vyšla v Rusku v roce 1891, a že pravděpodobně znal i práci Armanda Renauda *Heroismus* (L'Héroïsme, 1873), vydanou v ruském překladu v roce 1896 – viz Hans Günther: *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler 1993, s. 95–98.

⁸⁹ Tato koncepce Prométhea nebyla samozřejmě v ruské literatuře doby intenzivního návratu k mýtům jediná. Připomeňme alespoň pozdější tragédii V. Ivanova *Prométheus* (Prometěj, 1919), kde se příběh interpretuje na pozadí archetypu trpčícího Boha (dionýsko-kristovského mýtu) a stvořitelského mýtu (zakladatel lidského rodu), jak jej Ivanov rozvíjel ve svých teoretických pracích o dionýství a statích o umění – viz např. Vjačeslav Ivanov: Goethe na přelomu dvou století, in: V. Ivanov: *Subjekt a kosmos*, přel. A. Černohous, Olomouc: Refugium Velehrad-Roma 2010, s. 342–386.

⁹⁰ Nesmírně zajímavá je z tohoto hlediska travestie tohoto obrazu groteskně projektované sebeoběti v utopicko-fantastické básni Nikolaje Zabolockého *Škola brouků* (Škola žukov, 1931), kde je obdobná prométheovská role předána Člověku, který obětí svého mozku (a života) povznáší nižší živočišné druhy na svou úroveň.

⁹¹ Karel Marx – Bedřich Engels: *O umění a literatuře*, přel. J. Bílý, Praha: Svoboda 1951, s. 193 (překlad upraven). Zajímavé na této pasáži je již to, že autor přibližuje čtenáři postavu pohanské mytologie terminologií křesťanskou, nemluvě o krátkém, ruským radikálním seskupením velice blízkém spojování „svatosti“ s „nenávistí k božstvům“, zřetelném na výkladu tragédie Aischylovy (tamtéž, s. 192).

⁹² H. Günther v souvislosti s analýzou různých variací prométheovského a nadčlověčského mýtu v raných dílech M. Gorkého naznačuje, že spisovatel konstruoval v duchu symbolistické mýtotvorby heroický mýtus, který však přenášel do oblasti politické a sociální reality – viz H. Günther: *Der sozialistische Übermensch*, s. 66.

⁹³ Aleksandr Bogdanov: Sobiranije čeloveka, in: A. Bogdanov: *O proletarskoj kul'ture. 1904–1924*, Moskva – Leningrad: Kniga 1924, s. 12. Analýzu těchto souvislostí viz R. Sesterhenn: *Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909*, s. 21.

poznamenaného marxismu jako kolektivistického člověkožství byla nepochybně také reakcí na Solovjovovu kolektivistickou ideu boholidství (*sobornoje bogočelovečestvo*). Představu Boha přitom podržovala „shovívavě“ jen pro religiózně cítící vrstvy. Zároveň Boha antropologizovala a naplňovala zidealizovaným lidským obsahem. Pak takto zkonstruovanou vizi zbavila metafyzického bytí, přenesla ji do pozemských, světových dějin a postavila ji masám před oči jako vytčený cíl dějinné cesty lidské společnosti k novému bratrskému lidstvu. Významná byla v této kolektivistické utopii role vůdců povznášejících masy k osvětě, vzdělanosti a kultuře, probouzené ke společenské aktivitě a politickému zápasu.⁹⁴

Na druhém pólu ruského bohostrůjcovství vznikaly projekty kolektivistické. Proti patosu sebeoběti stavěly entusiasmus práce jako nástroje k přestavění, předělání světa. Tuto vizi rozvíjel především A. Lunačarskij v dvojdílné rozpravě *Náboženství a socialismus* (Religija i socialism, 1908–1911). Lunačarskij v ní zformuloval ideu o mesiášské roli proletariátu a jednu celou kapitolu věnoval „mytologii práce“. Navíc doplnil repertoár bohostrůjcovských mýtů a symbolů mýtem Héraklovým, do něhož vložil víru, že jenom prací bude spasen svět.⁹⁵ V pozdějších beletristických dílech bude A. Bogdanov anticipovat porevoluční „inženýrství“ budoucnosti v imaginárním prostoru beletrizované sociální utopie, kam přenesl i mnohé z bohostrůjcovských diskusí a sporů.

1.4 Reflexe v předvečer osudových událostí

Téma protestu, revolty, vzpoury, sociálních bouří, odplaty a zúčtování, jež bude tak ostře znít v nastupující levé avantgardě, vstoupilo nejen do publicistiky formujících se politických stran, ale rozléhalo se také z veřejných vystoupení a literární tvorby autorů všech základních seskupení (od L. Tolstého, A. Serafimoviče a M. Gorkého přes L. Andrejeva, J. Zamjatina, D. Merežkovského a N. Minského až ke K. Balmontovi, F. Sologubovi, A. Blokovi a dalším). Účtování moci s „viníky“ revoluce vyvolávalo silné vlny odporu. Humanisté i utopisté se ostře ohrazovali proti tvrdosti represí. V těchto souvislostech nemá smysl připomínat, že ve srovnání s pozdějšími bolševickými represemi byly opatřením krátkodobým a že si ani ve svém zenitu nevyžádaly tolik krvavých obětí, kolik si jich vyžádají jen první měsíce rudého teroru. Pro pochopení společenského klimatu a nálad mezirevolučních let bylo podstatné výlučně to, jak společnost tyto represe pociťovala a hodnotila a jaké z nich vyvozovala důsledky. Třeba však dodat, že za tím vším jaksi zanikalo, že sled událostí, jež se odvíjely od 22. ledna 1905, od oné nešťastné a vyprovokované Krvavé neděle, byl varujícím scénářem přivolávané budoucnosti. Málokdo se tenkrát zamýšlel nad tím, proč byl promarněn okamžik možného oboustranného

⁹⁴ V tomto smyslu byl v bohostrůjcovských kruzích interpretován román M. Gorkého *Matka* s jeho křesťanskou (téma zjevení pravdy, oběti, následování) i prométheovskou symbolikou (téma ohně, jiskry, tvořivého slunce aj.).

⁹⁵ Mesiášské pojetí práce mělo ovšem zřejmě více souvislostí se západním, především protestantským světem než s ruským myšlením, které před vizí cesty dávalo přednost apokalyptickému skoku na konec historie.

kompromisu. Z časového odstupu lze konstatovat, že Manifest ze 17. října 1905 poskytoval naděje na zakotvení konstituční monarchie i na pozvolné prosazení nezbytných reforem a změn. Tradiční obavy oné zvláštní kasty ruské společnosti označované souslovím ruská inteligence⁹⁶ jí nedovolovaly, aby se zkompromitovala spoluprací s trůnem. Tím však promarnila šance, které se tenkrát nabízely.

Také umělecké kruhy, většinou zaskočené událostmi, se postavily na stranu revoluce, zejména pak té ověřené mučednickou korunou. Reálný průběh krvavých let 1905–1907 se stal také podnětem závažných veřejných vystoupení ruských intelektuálů a umělců a námětem řady publicistických meditací, jež naplňovaly stránky dobového tisku. Někteří představitelé kulturní fronty (například D. Merežkovskij, K. Balmont, N. Minskij, M. Gorkij aj.) vystupovali tak radikálně, že byli nuceni uchýlit se do emigrace. V duchu gercenovské tradice se „z druhého břehu“ znovu ozývala slova nesmíření.⁹⁷ Literatura promluvila dosti jednoznačně Balmontovými *Písněmi mstitele*, Andrejevovou *Povídkou o sedmi oběšených*, Ropšinovým (Savinkovovým) románem *Kůň plavý*, *Nepřáteli* a *Matkou* M. Gorkého, Sologubovými politickými pohádkami, jímavou novelou A. Remizova *Kohoutek*, Šmeljovovým *Sklepníkem* i neumělými revolučními verši proletářských básníků. Společnými silami vytvářela mýtus o krásné poražené revoluci a jejích heroických mučednících, zejména eserských,⁹⁸ do něhož jen zřídka pronikaly disonanční tóny s expresivně naturalistickými obrazy vesnických buntů.⁹⁹ S porážkou revoluce jako by znovu houští apokalyptický neklid, který poznamenal přelom století. Strhující básnické podoby nabývalo katastrofické myšlení ruského umění, uvědomujícího si svou nezaštitěnost před probuzeným lidovým živlem, před během historie, zejména v publicistických vystoupeních A. Bloka na téma inteligence, lid a revoluce.¹⁰⁰ Respekt v nich vzbuzovalo především odhodlání nést důsledky nadindividuální viny stavovské a kulturní vrstvy, k níž se básník vždy jednoznačně hlásil. Jeho postoj by bylo možné označit jako téměř odevzdané čekání na odplatu, jako přivolávané účtování, jako příslib přijetí jakéhokoli řešení, jež historie přinese.

⁹⁶ Podrobnou analýzu vzniku této kasty, její psychologie a ideologie, viz zejména v první kapitole práce – N. Berďajev: *Prameny a smysl ruského komunismu*, s. 22–40.

⁹⁷ Viz např. stať – Dmitrij Merežkovskij: *Reformacija ili revolucija?* [1908], in: D. Merežkovskij: *V tichom omute*, s. 85–93. Srov. zejména závěr pisatele neústupně hájícího tezi o přerůstání světové revoluce v revoluci eschatologickou: „Věk reformace pro křesťanství skončil a již se nevrátí. Nastal věk revolucí: politická a sociální revoluce je však pouze předzvěstí poslední, završující revoluce, revoluce religiozní“ (tamtéž, s. 92).

⁹⁸ Tato legenda pokračovala i v letech porevolučních, např. v Pasternakově poemě *Poručík Šmidt* (Lejtěnant Šmidt, 1926).

⁹⁹ Viz např. epizodu buntu v Durnovce v Buninově novele *Vesnice* (Děrevňa, 1910).

¹⁰⁰ Viz zejména tato Blokova vystoupení – stať *Slunce nad Ruskem* (Aleksandr Blok: *Solnce nad Rossijej*. Vosmidesjatiletije L'va Nikolajeviča Tolstogo, *Zolotoje runo*, č. 7–9, /1908/), kde se objevil obraz zlověstného upíra Pobědonosceva jako kata narodovolských carovrahů a hlavního viníka dalších krvavých událostí; veřejnou přednášku *Lid a inteligence*, proslovenou 14. listopadu 1908 na zasedání Nábožensko-filosofického shromáždění v Petrohradě (Aleksandr Blok: *Narod i intelligencija*, *Zolotoje runo*, č. 1 /1909/), kde se vize živelného lidového výbuchu zhmotnila do expresivního obrazu zběsile se ženoucí trojky, jejíž těžká kopyta věští odštěpenecké kultuře záhubu; přednášku *Živel a kultura*, proslovenou před tůň publikem 30. prosince 1908 (Aleksandr Blok: *Stichija i kul'tura*, *Naša gazeta*, č. 4 /1909/) s jejím výslovně apokalyptickým závěrečným obrazem probouzejícího se vulkánu nepsoutaného lidového živlu, doutnajícího pod tenkou vrstvou popela.

Kolem roku 1908 se začala domácí situace uklidňovat. Zdálo se, že nastal čas pro hlubší analýzu. Pokusili se o ni autoři jedné z nejvýznamnějších publikací tohoto období, která vyšla pod názvem *Věchy. Sborník článků o ruské inteligenci* (Vechi. Sbornik statej o ruskoj intëlligencii, 1909).¹⁰¹ Nevídaně ostrá polemika, která se kolem *Věchů* rozpoutala, prozradila, že zklidnění bylo jen zdánlivé.

Sborník *Věchy* vznikl z iniciativy ruského literárního historika, křesťanského myslitele a editora Čaadajevových *Filosofických listů* Michaila Geršenzona.¹⁰² Ten se obrátil na několik ruských filosofů a publicistů blízkých zejména straně konstitučních demokratů, aby (jak napsal v předmluvě) „prověřili samy základy tradičního světového názoru ruské inteligence“¹⁰³ z hlediska nových zkušeností a forem, v nichž probíhala revoluce i protirevoluční represe. Již do záměru sborníku byl zabudován předpoklad viny ruské inteligence za tragické události. Na Geršenzonovu výzvu odpovědělo šest autorů – křesťansky orientovaní filosofové Nikolaj Berďajev, Sergej Bulgakov, Semjon Frank, známý publicista a sociolog Alexandr Izgojev, právník a znalec sociologie Bogdan Kistakovskij a politik, ekonom a filosof Pjotr Struve.

Bouřlivé polemiky vyvolala především kritika inteligence, neboť ruská inteligence aspirovala na roli ideového vůdce lidu a národa. O choulostivosti tématu pro tehdejší myšlení svědčí už to, že obě nejvýznamnější politické strany považovaly za nezbytné iniciovat vydání protivěchovských sborníků – kadeti v čele s historikem a politikem Pavlem Miljukovem vydali sborník *Intelligence v Rusku* (Intëlligencija v Rossii, 1910),¹⁰⁴ eseri vystoupili s kolektivní publikací nazvanou *Věchy jako emblem epochy* (Vechi kak znamenije vremeni, 1910).¹⁰⁵ *Věchy* tedy nepřiměly politickou opozici k zamyšlení, nýbrž k širokým protivěchovským akcím (Kerenskij uspořádal dokonce přednáškové turné po Rusku), jež napjatou situaci spíše jitrily, než aby přispívaly k názorovému smíru. Čím se tedy *Věchy* dotkly těch, kdo se považovali za politické vůdce národa?

¹⁰¹ Název sborníku by bylo lze překládat jako *Milníky*, ale ponecháváme počeštěnou podobu, aby se pro další výklad zachovala souvislost s porevolučním proudem „věchovství“ a emigračním hnutím zvaným „směnověchovství“. Tuto dvojznačnost se rozhodli zdůraznit také autoři českého vydání, kteří zvolili transkribovanou podobu *Vechi* a vysvětlující *Milníky* v závorce – viz *Věchi (Milníky). Sborník článků o ruské inteligenci*, přel. S. Filová a kol., Červený Kostelec: Pavel Mervart 2003.

¹⁰² Základní korespondenci mezi autory *Věchů* dokládající historii publikace viz Vera Proskurina – Vladimir Alloj (ed.): *K istorii sozdanija „Vech“*, in: *Minuvsheje. Istoričeskij al'manach*, XI, Moskva – Sankt-Peterburg: Atheneum – Feniks, 1992, s. 249–291.

¹⁰³ Michail Geršenzon: *Predislovije*, in: *Vechi. Sbornik statej o ruskoj intëlligencii*, Moskva: V. M. Sablin 1909, s. I.

¹⁰⁴ Ve sborníku se kromě Miljukovovy stati *Intelligence a historická tradice* (Intëlligencija i istoričeskaja tradicija) objevily příspěvky M. Kovalevského, D. Ovsjaniko-Kulikovského, I. Petrunkeviče, M. Tugana-Baranovského aj. (novou reedici viz Natalija Kazakova /ed./: *Vechi. Intëlligencija v Rossii. Sbornik statej. 1909–1910*, Moskva: Molodaja gvardija 1991, s. 209–439).

¹⁰⁵ Tento eserský sborník obsahuje mimo jiné stati V. Černova (pseudonymy J. Gardenin, B. Jurjev), N. Avksentjeva a I. Brusilovského. V literatuře jsou ovšem zmiňovány ještě další sborníky, především *Na obranu inteligence* (V zaščitu intëlligencii, 1909) a *Po milnicích. Sborník o inteligenci a tváři národa* (Po vecham. Sbornik ob intëlligencii i nacionalnom lice, 1910). Přehled dobových polemik viz Vadim Sapov (ed.): *Vokrug „Vech“ (Polemika 1909–1910 godov), Voprosy literatury*, č. 4 (1994), s. 120n.

Jak vyplývá ze specifikujících (a v podstatě synonymických) upřesnění slova inteligence souslovím „inteligence debatních kroužků“, „studentstvo“, „narodnická“ a „socialistická“ inteligence, rozuměli věchovci pod pojmem inteligence nikoli stavovskou, profesní vrstvu nebo vrstvu vzdělanců (tvůrčí umělecké a intelektuální elity), nýbrž to, co bývalo považováno za ryze ruské specifikum – ideology a publicisty opozičních a revolučních proudů a jejich nejmasovější základnu, radikální studentskou mládež.¹⁰⁶ Tedy ty, kdo na sobě nesli již po několikátou generaci tíži zápasů s carismem. Právě tato skupina byla ústy S. Bulgakova volána k zodpovědnosti za nedávnou tragédii:

veškerý ideový náklad, veškerou, abychom tak řekli, duchovní výbavu, spolu s pokrokovými bojovníky, aktivisty, agitátory a propagátory dala revoluci inteligence. Inteligence duchovně formovala instinktivní směřování mas, zapalovala je svým entuziasmem a slovy, byla mozkiem a nervy gigantického organismu revoluce. V tomto smyslu je revoluce duchovním dítkem inteligence a její dějiny jsou tudíž soudem dějin nad inteligencí.¹⁰⁷

Všechno, co bylo pro radikální inteligenci ozářeno mučednickou svatozáří, stannulo tu náhle ve své nejednoznačnosti a bylo podrobno především mravnímu soudu. Na rozdíl od mnoha dnešních patriotických kritiků revoluce neopomněli věchovci zmínit i druhého viníka tragických událostí – represivní moc, která si svou vlastní neústupností vyráběla stále nové fanatické odpůrce. Persekucemi je posilovala v přesvědčení, že příčinou všech ruských béd je despotická monarchie a její policejní aparát. Proto se v zápasech proti monarchii stával v jejich očích každý prostředek ospravedlnitelný. Svou zásadní stať *Etika nihilismu* (Etika nihilismu) věnoval S. Frank analýze zvláštního psychologického fenoménu, který (s aluzí na protinihilistickou novelu Dostojevského *Zápisky z podzemí*) vnímal jako „psychologii podzemí“. Zamyslel se nad tím, jakým způsobem se život v uzavřených, izolovaných, neustálému pronásledování vystavených společenstvích podílí na deformaci myšlení i jednání kroužků revolucionizované ruské mládeže. Viděl v ní „bojovného mnicha vyznávajícího nihilistické náboženství pozemského blahobytu“, ¹⁰⁸ fanatické sektáře, kteří spíše než po proměně světa touží po vymýcení svých protivníků. Portrét fanaticů revoluční ideje doplnil A. Izgojev dalším, napohled překvapivým rysem, který označil jako posedlost smrtí. Ve stati *O mladé inteligenci* (Ob intelligennoj molodoži) psal:

¹⁰⁶ Srov. vymezení specifiky ruské inteligence „jako orgánu vědomí společenského organismu“ z pera jejího historiografa a ideologa Razumnika Ivanova-Razumnika, jehož *Dějiny ruského společenského myšlení* zahajovaly novou etapu úvah o poslání ruské inteligence: „Staletý zápas slil ruskou inteligenci do jediné masy, jejíž odpor nabyl neuvěřitelných rozměrů. Tento zápas zakalil ruskou inteligenci, jako oheň zakaluje ocel. Tento zápas vykoval z ruské inteligence takovou zbraň, jakou nemohou mít jiné země, jiné národy“ (Razumnik Ivanov-Razumnik: *Istorija ruskoj obščestvennoj mysli. Individualizm i meščanstvo v ruskoj literature i žizni XIX v.*, I, Sankt-Peterburg: M. M. Stasjulevič 1907, s. 1 a 3).

¹⁰⁷ Sergej Bulgakov: Heroismus inteligence a křesťanská obětavost, přel. H. Nykl, in: *Věchi (Milníky). Sborník článků o ruské inteligenci*, přel. S. Filová a kol., Červený Kostelec: Pavel Mervart 2003, s. 50.

¹⁰⁸ Semjon Frank: *Etika nihilismu*, přel. K. Marková, in: *Věchi*, s. 274.

Pro toho, kdo je připraven kdykoliv zemřít, samozřejmě nic nemůže mít hodnotu, nemohou dokonce existovat ani hodnoty jako takové, tedy ani otázka mravní, ani otázky tvůrčí a filosofické samy o sobě. Vždyť to není nic jiného než sebevražda a je nesporné, že po dlouhou dobu ruská inteligence představovala svérázně řeholníky, lidi, kteří si pro sebe zvolili smrt [...]. A i kdyby tato „předurčenost k smrti“ dodávala mládeži mimořádný mravní náboj, přece jen je jasné, že založit život na ideálu smrti není možné...¹⁰⁹

Zásadní stať *Heroismus inteligence a křesťanská obětavost* (Geroizm i podvižničestvo) S. Bulgakova se pokoušela postavit proti programu nihilismu, destrukce a násilného řešení politických a sociálních neduhů a s ním spjatému heroizovanému typu sebeobětujícího se revolucionáře ideál křesťanského světce, který chce dostat účelu svého pobytu na zemi věrností mravním závazkům, trpělivým zápasem s hříšnými stránkami své osobnosti a který se po celý život učí nést tíži národního i lidského údělu a udržovat při životě duchovní a kulturní dědictví věků, neboť ví, že dějiny nejsou tvořeny pouze z jeho vůle. V těch zdánlivě malých činech na zúrodnění pustin země i člověka čerpal Bulgakov naději v budoucnost Ruska. K zápasu o ni vyzýval slovy, která právě v dnešních sporech o cestách k záchraně Ruska neztrácejí nic ze své naléhavosti:

Rusko potřebuje nové představitele všech oblastí života: na poli státním pro uskutečnění „reform“, na poli ekonomickém pro pozvednutí národního hospodářství, na poli kulturním pro práci ve prospěch ruské osvěty, na poli církevním pro pozvednutí úrovně církve vyučující, jejího kléru a hierarchie. Noví lidé, pakliže se jich Rusko dočká, budou v praxi kromě existujících programů samozřejmě hledat i nové praktické cesty pro své poslání...¹¹⁰

Proti konceptům radikálních revolučních změn tu tedy stanul projekt evoluční, který čerpal své argumenty ze specifické dějinné situace Ruska a křesťanských tradic.

Na rozdíl od soudobých patriotických formací se věhovci shodli na tom, že ateistické a revoluční ideje byly Rusku imputovány jeho vlastní inteligencí, která přenesla ideje zrozené v západním světě na zcela nepřipravenou ruskou půdu. Ne-

¹⁰⁹ Aleksandr Izgojev: O mladé inteligenci, přel. M. Mlynárik, in: *Věchi*, s. 167. V této souvislosti viz též úvahy o tíhnutí komunismu k sebestrukci a smrti, vyslovené v závěru Šafarevičovy stati pro třetí, solženicynovské „Věchy“ – Igor' Šafarevič: Socializm, in: *Iz-pod glyb. Sbornik statej*, Paris: YMCA-Press 1974, s. 29–72. Srov. nepochybně zajímavý pokus vysvětlit věhovci vyznačené specifické rysy ruské revoluce jako projevy sublimovaného podvědomí z hlediska Freudových, Jungových a Frommových teorií (revoluční činnost jako sublimace negativně destruktivního vztahu k životu, jako podvědomé tíhnutí ke smrti, teprve druhotně motivované jinými zřeteli, jako přenesení oidipovského komplexu z otce na vládce, provázené náhradou biologické matky vizí země, národa, lidu, nemluvě o výrazné nekrofilních tendencích, provázejících porevoluční rituály /kult mučedníků, balzamování, mauzoleum jako svatostánek revoluce/) – Dmitrij Černyševskij: Revoljucionnoje dviženije v Rossii s točki zrenija psichoanaliza, *Volga*, č. 5–6 (1994), s. 133–145; Boris Grojs: Lenin i Linkol'n – obrazy sovremennoj smerti, in: B. Grojs: *Utopija i obmen*, s. 353–356.

¹¹⁰ S. Bulgakov: *Heroismus inteligence a křesťanská obětavost*, in: *Věchi*, s. 91.

činili však západní svět zodpovědným za plody evropských impulsů v ruském prostředí, tím méně za důsledky jejich přímočarých zjednodušení a deformací. Autoři statí naopak dokazovali, že na Západě byly humanismus, reformace, osvícenství, kriticismus, ateismus, materialismus i marxismus jen dílčími odnožemi kultury hluboce zakořeněné v křesťanské tradici, které nikdy nemohly trvale zvrátit směr evropského vývoje (později, zejména v emigraci, se jejich vztah k západnímu světu promění, ale za tímto tvrzením budou i nadále pevně stát). S. Bulgakov dokonce zdůrazňoval mimořádné zásluhy reformace a protestantismu¹¹¹ o formování moderního individua, pociťujícího přes svůj osobní, nezprostředkovaný vztah k Bohu a Písmu vlastní zodpovědnost za svůj život na tomto světě, za svůj blahobyť i blahobyť své rodiny, za prosperitu své obce i státu. K tradičnímu dilematu Rusko a Evropa a jeho konkretizaci v polaritě inteligence a lid se vyslovil především P. Struve ve statí *Intelligence a revoluce* (Intelligencija i revolucija), která ten dávný, od Čaadajevova prvního Filosofického listu se táhnoucí problém nahlédla z druhé strany – jako problém vztahu inteligence a moci. Ekonom a politik P. Struve obvinil ruskou inteligenci, že nikdy nehodlala převzít zodpovědnost za daný stav světa, nýbrž že vždy nezodpovědně spoléhala na radikální revoluční řez.¹¹²

Do bouřlivé polemiky, která se strhla kolem *Věchů*, zasáhli zástupci snad všech významnějších názorových platform – od vysokého představitele pravoslavného kléru arcibiskupa Antonije, píšícího svůj přitakající *Otevřený dopis autorům sborníku Věchy*,¹¹³ až k bolševickému emigrantovi Leninovi, který v listopadu 1909 vystoupil v Paříži s přednáškou *Ideologie kontrarevolučního liberalismu* (Iděologija kontrrevolucionnogo liberalizma).¹¹⁴ Z dalších ohlasů, pomineme-li již zmíněné sborníky eserů a kadetů, připomeňme alespoň hlas knížete J. Trubeckého, který podpořil věchovce v jejich boření falešných modelů a v obhajobě nezczizitelné svobody člověka,¹¹⁵ a protichůdné stanovisko liberálního historika M. Tugana-Baranovského, který obvinil věchovce z propagace ideje „zburžoaznění“ ruské inteligence a zpronevěry zájmům lidu.¹¹⁶ Prudké spory vypukly také na umělecké frontě, kde proti sobě náhle stanuli na jedné straně D. Filosofov a D. Merežkovskij s obviněními věchovců ze zrady ruské inteligence a jejich mučednických zápasů, na straně

¹¹¹ Viz tamtéž, s. 59–60.

¹¹² Viz Petr Struve: *Intelligence a revoluce*, přel. L. Petáková, in: *Věchi*, s. 231–232. Ze Struveových koncepcí vycházelo nepochybně Ejdelmanovo pojetí téhož problému v pracích o ruské historii. Viz zejména N. Ejdel'man: „*Revolucija sverchu*“ v *Rossii*, s. 159–172.

¹¹³ Archijepiskop Antonij: *Otkrytoje piš'mo avtoram sbornika „Vechi“*, *Slovo*, č. 791 (10. 5. 1909), s. 3.

¹¹⁴ Teze této přednášky byly zopakovány v několika dalších Leninových článcích. Viz zejména V. Il'jin [Lenin]: *O Vechach, Novyj den'*, č. 15 (13. 12. 1909), kde byl sborník (navzdory protestům Miljukova) vyhlášen za produkt „ruského kadetství“ a „liberálního renegátství“. Viz též Vladimir Lenin: *Ješčě odin pochod na demokratiju* [1912], in: V. Lenin: *Polnoje sobranije sočinenij*, XXII. *Ijul' 1912 – fevral' 1913*, 5. vyd., Moskva: Politizdat 1968, s. 82–93.

¹¹⁵ Jevgenij Trubeckoj: *Vechi i ich kritiki, Moskovskij ježenedel'nik*, č. 23 (13. 6. 1909). V této souvislosti je zajímavá reakce Stolypinova, který *Věchy* považoval „za jeden z prvních duchovních plodů počátků té svobody, která se pozvolna začíná ujímat v Rusku“ (Aleksandr Stolypin: *Intelligenty ob intelligencjach, Novoje vremja*, č. 11893 / 23. 4. 1909 /, s. 4).

¹¹⁶ Michail Tugan-Baranovskij: *Intelligencija i socializm*, in: *Intelligencija v Rossii. Sbornik statej*, Sankt-Peterburg: Zemlja 1910, s. 210–230.

druhé V. Rozanov a A. Bělyj, kteří přijali nespravedlivě atakované *Věchy* za slovo pravdy o ruské inteligenci.¹¹⁷

Ve víru polemik zůstala bohužel téměř nepovšimnuta významná stať, která vnesla do religiózně exaltovaných úvah střízlivost právního myšlení. Byla to úvaha B. Kistakovského *Na obhajobu práva* (V zaščitú prava), volající po právních garancích života individua a společnosti.¹¹⁸ Mnohé jeho myšlenky nebyly tak vzdáleny úvahám A. Kerenského, jež poukazovaly na určité slabiny věchovského přístupu, zejména na podcenění západního modelu právního a občanského státu.¹¹⁹ Proto bylo tak důležité, že i ze stránek *Věchů* upozorňoval právník B. Kistakovskij na to, že ruská inteligence sice ochotně bojovala za sociální spravedlivost („všeobecné blaho“), ale velice málo se angažovala v zápasech za občanské svobody a jejich zákonné záruky. Upozornil na nebezpečné aspekty nedůvěry k zákonům a pohrdání právními zákonnými institucemi, v nichž spatřoval živnou půdou pro pragmatické pojetí práva jako otrocké služby mocenským zájmům. Proto také varoval před velice nebezpečnými názory, které zazněly z úst Plechanovových už v roce 1903 v souvislosti s obhajovanou zásadou *salus populi – suprema lex*. Zasloužilý revolucionář a kulturní činitel tuto zásadu upravil na tezi „nejvyšším zákonem je úspěch revoluce“ a dodal: „pokud by se však volby nevydařily, museli bychom se vynasnažit rozehnat takový parlament ne do dvou let, ale pokud možno do dvou týdnů.“¹²⁰

Právě v situaci, kdy tato vpravdě revoluční „právní“ idea vstoupila do života, se už připravovaly druhé, porevoluční „Věchy“, sborník *Z hlubiny*.¹²¹ Bude to tentokrát A. Izgojev, kdo připomene někdejší věchovskou polemiku o „nejvyšších zákonech“ revoluce:

Jestliže se G. V. Plechanov upřímně zhrozil, když spatřil, jak se jeho ideje změnily ve skutečnost a proklel dílo svých současníků, pak tento tragický osud velkého ruského literáta sice svědčí o šlechetnosti jeho povahy a čistotě jeho srdce, ale zároveň je tím nejkrutějším ortelem nad jeho politickou ideologií.¹²²

¹¹⁷ Vasilij Rozanov: Merežkovskij protiv „Vech“ (Posledneje religiozno-filosofskoje sobranije), *Novoje vremja*, č. 11897 (27. 4. 1909); Vasilij Rozanov: Meždu Azeфом i „Vechami“, *Novoje vremja*, č. 12011 (20. 8. 1909); Dmitrij Merežkovskij: Sem' smirennnych, *Reč'*, č. 112 (26. 4. 1909); Andrej Belyj: Pravda o ruskoy intelligencii. Po povodu sbornika „Vechi“, *Vesy*, č. 5 (1909), s. 65–68; viz též N. Kazakova (ed.): *Vechi. Intelligencija v Rossii. Sbornik statej. 1909–1910*, s. 455–457.

¹¹⁸ Bogdan Kistakovskij: Na obhajobu práva, přel. S. Filová, in: *Vechi*, s. 179–213.

¹¹⁹ Podrobněji viz Vladimír Kantor: Istorik ruskoy kul'tury – praktičeskij politik (P. N. Miljukov protiv „Vech“), *Voprosy filosofii*, č. 1 (1991), s. 101–106. Dodnes zůstává aktuální myšlenka, kterou V. Kantor citoval z Miljukovovy polemiky proti *Věchům*: „Slabost ideje práva v ruské společnosti je odrazem faktického bezpráví a anarchismu ruského obyvatelstva.“ Dlouhodobé spory mezi „novověchovcem“ Alexandrem Solženicynem a demokratem západní orientace Andrejem Sacharovem byly vlastně replikou těchto dávných sporů a soudobé interpretace *Věchů* ze strany nacionalistického tisku znovu zvyšují váhu Miljukovových argumentů.

¹²⁰ B. Kistakovskij: Na obhajobu práva, in: *Vechi*, s. 196.

¹²¹ První vydání sborníku (*Iz glubiny. Sbornik statej o ruskoy revoljucii*, Moskva: Russkaja mysl' 1918), vytištěné v tiskárně Kušnareva, bylo zakázáno k distribuci; druhé vydání (Sergej Askol'dov /ed./: *Iz glubiny. Sbornik statej o ruskoy revoljucii*, 2. vyd., Paris: YMCA-Press 1967) vyšlo v emigraci.

¹²² Aleksandr Izgojev: Socializm, kul'tura i bol'ševizm, in: *Iz glubiny*, s. 194–195.

2. Křižovatka stylových proudů

Pouze nezbytnost utřídit bohatý a vnitřně rozrůzněný materiál pro potřeby přehlednějšího a systematictějšího výkladu nutí literární historii sledovat odděleně různé směrové, stylové či žánrové toky jediného proudu, který bývá nazýván literaturou epochy přelomu století. Situace literární historie by jistě byla mnohem snazší, kdyby tyto jednotlivé toky existovaly výhradně buď jako následné, popřípadě paralelní, ale zároveň navzájem izolované, uzavřené do sebe sama, do logiky vlastního vývoje. Jenomže tak tomu není. Souběžnost znamená zároveň souvztažnost, danou soubytím v jediném dobovém (především jazykovém, znakovém) kontextu, i zátěží společných, byť různě využívaných tradic.¹

Místo prosté časové souběžnosti izolovaných, dobově hierarchizovaných (mainstreamových či marginálních) vývojových linií, které bychom si mohli představit v podobě rovnoběžných přímek (pouze tloušťka čáry by vypovídala o tehdejší váze toho či onoho proudu v daném historickém údobí), utvářel literární vývoj mnohem složitější vzory – různotvaré propletence křivolakých čar, jež se tu nápadně sblížovaly, tu náhle navzájem rozcházely. Už to znesnadňuje všechny pokusy vytyčit jednou provždy přesné hraniční čáry. Navíc se tak dalo v době, kdy se do prudkého pohybu dostávaly ostatní paralelní řady – od filosofie, humanitního, sociálního a politického myšlení přes zdánlivě nejstabilnější (jakoby nedotknutelné) axiomy přírodních věd. V pohybu se ocitl také domněle stabilizovaný systém uměleckých druhů a literárních žánrů včetně pomezních literárních a uměnovědných oblastí – esejistiky a literární kritiky.

Literární údobí přelomu 19. a 20. století lze zřejmě nejobecněji charakterizovat jako údobí postklasické – tedy údobí po „velké klasice“. V ruských poměrech toto označení znamenalo zároveň údobí po „velkém realismu“, po velké epice (po velkém románu) a souběžně se rozvíjejícím realistickém dramatu (především jeho modifikaci společensko-kritické a satirické). Ruské slovesné umění směřovalo ke světovosti („ruský román“ se stával byť silně exotickým, avšak vysoce hodnoceným fenoménem přinejmenším evropským). V poměrech domácích si udržovalo status

¹ Pokus ustoupit od dějin ruské literatury založených na propojení obecnějších kapitol s autorskými medailony byl podniknut již v trojdílných (ve druhém vydání čtyřdílných) ruských akademických dějinách. Jejich závěrečný svazek, který se poslední kapitolou dotýká literárního vývoje přelomu 19. a 20. století, silně zproblematizoval výsledky tohoto pokusu – viz Fědor Jevnin (ed.): *Istorija ruskoy literatury. V 3 tomach, III. Literatura vtoroj poloviny XIX – načala XX vekov*, Moskva: Nauka 1964, s. 694–802. Čtenářská orientace v textu byla znesnadněna častým přerušováním a fragmentarizovaností výkladu, v nepřehlednosti terénu se ztrácely souvislosti, viditelnější spíše ze širších časových horizontů. Paradoxně právě „procesově“ koncipované dějiny literatury nepostihovaly samu kontinuitu uměleckého vývoje, jež není totožná s prostou časovou následností a mechanickým rozmístováním děl na chronologické ose.

určujícího uměleckého druhu – údobí velké ruské klasiky bylo nepochybně údobím literaturocentrickým.

Na přelomu století budou sílit novoromantické tendence, spjaté s mučivě prožívaným pocitem rozpadu univerzálního modelu života. Dojde k rozkolísání jistoty, že se v nové situaci podaří vytvořit stejně soběstačný, univerzální a především harmonický obraz světa, nenahloďovaný skepsí a „romantickou ironií“. S novými pochybnostmi o možnostech objektivního postižení reality bude podrobena kritické revizi sama představa o „realitě“ a kompetentnosti tvůrčího subjektu poskytnout jinou než subjektivní výpověď o jejím zrcadlení v individuálním vědomí. Z těchto prvních pochybností bylo možné vyčíst signály nadcházející krize mimetického způsobu zobrazení skutečnosti, od níž se začne rozvíjet příběh ruské moderny i avantgardy.

S krizí *mimesis* souviselo i otřesení dříve téměř samozřejmě přijímané suverenity vševědoucího epického vypravěče, schopného postihnout nejskrytější zákoutí lidské duše, vnější okolnosti lidských životů i mechanismus historického dění. Byla podlomena důvěra v nadosobní objektivitu uměleckého zpodobení reality, v autoritativnost slova a univerzálnost sdělovaných obsahů. Přicházely chvíle skepse. Na samém prahu nástupu moderny psal z hloubi tohoto „mezičasu“ A. Čechov:

Popisujeme život takový, jaký je, na víc se nezmůžeme [...]. Nemáme ani blízké, ani vzdálené cíle, a v naší duši je pusto a prázdno. Nemáme politiku, nevěříme v revoluci ani v boha, nebojíme se přízraků a já se nebojím ani smrti a slepoty. Kdo nic nechce, v nic nedoufá, ničeho se nebojí, nemůže být umělcem [...]. Nevím, co s námi bude za deset dvacet let, pak se snad něco změní, ale bylo by nepředložené čekat od nás něco opravdu kloudného, ať už máme talent či nikoli...²

V této situaci se staly hybnou silou literárního vývoje koncepty života a umění, které byly schopny prázdnotu zaplnit. Svě příležitosti se chopil ruský modernismus a jeho nejsilnější směr – ruský symbolismus. Zrevidoval a přehodnotil hierarchii domácích uměleckých a filosofických tradic, bohatě zužitkoval vlivy světové filosofie a nového umění, přeskupil hierarchii žánrů ve prospěch hudebního, lyrického, později mysterijního živlu a svým mytopoetickým myšlením výrazně modifikoval vůdčí románový žánr předchozí epochy. Konkurentem nastupujícího symbolismu byl na ruské literární scéně už etablovaný naturalismus. Nebyl sice tak silným proudem jako naturalismus francouzský, ale vytvářel významnou součást dobového literárního kontextu – jeho objektivizovaný obraz subjektivní slabosti lidského rodu často těsně přiléhal nejen k existenciálnímu starší romantické tradice, ale i k současným manifestacím dekadentním. Jeho jednotlivé prvky, často napojované na domácí tradice naturálních škol s jejich literárně a přímo přírodovědně antropologickým fyziologismem, často provázeným také subjektivním sociálním filantropismem freneticko-romantického ražení, se lavinovitě šířily dobovou pró-

² Anton Čechov: Pis'mo Suvorinu A. S., 25 nojabrja 1892 g. Melichovo, in: A. Čechov: *Polnoje sobranije sočinenij i pisem. V 30 tomach. Pis'ma v 12, V. Pis'ma. Mart 1892–1984*, Moskva: Nauka 1977, s. 133–134.

zou i dramatem a pronikaly i do literatury modernistické, především do dramatu a prózy, speciálně pak románu přelomu století.

Téměř současně s naturalismem zolovské provenience se prosazovaly v Rusku nové postupy blízké impresionismu, avšak v prvním údobí vycházející především z domácích literárních i malířských tradic. U řady autorů, pěstujících zejména menší prozaické žánry, se nejenom budou objevovat díla tu s výraznými prvky naturalismu, tu s dominující impresionistickou kresbou (nejčastěji v podobě lyri-zované krajinomalby), ale oba přístupy se mohly křížit i v rámci jediného textu.³ Vysvětlovat tuto schopnost jejich symbiózy lze sotva jen poukazy na povrchovost a vadnou jednostrannost jejich poetik, jakési klouzání po povytce jevové složce skutečnosti, nevyhraněnost názorovou i uměleckou. Zvláště v počechovovském údobí budou tyto symbiózy tak časté, že se stanou jedním z nejvýraznějších rysů prózy počátku století, a to nejen v táboře „pozdních realistů“, nýbrž také u příslušníků tábora modernistického.⁴ Naturalistické a impresionistické prvky prorůstaly tedy jak do umění dekadentního, tak do symbolismu (přičemž ruská „dekadence“ byla nejčastěji chápána jako první fáze formujícího se symbolismu). Z toho všeho vyplývá, že pokusy o přehlednější uspořádání nepřehledného terénu jsou vždy velice riskantní, neboť příliš mnoho textů se vzpírá jednoznačnému zařazení. Přitom však žánr přehledových literárních dějin nutí jejich autory, aby se stále znovu (a to navzdory všem rizikům, která vyplývají ze subjektivnosti náhledů, proměnlivosti interpretací a nutné neúplnosti hledisek) pokoušeli materiál z ryze praktických důvodů rozčlenit. Ani nám nezbude než jít touto cestou a pokusit se zjednodušující rozvrh výkladu korigovat v textu i v poznámkách poukazy na jiné souvislosti i na jiná hlediska. Budeme vycházet z jediného předpokladu – že existuje relativně soudržné „jádro“ uměleckých textů, na nichž lze demonstrovat vývojové proměny literatury (sled směrů, stylů, poetik) v širším kulturním kontextu.⁵

Vstupme tedy do tohoto komplikovaného údobí po velkém ruském realismu (a velkém ruském románu), které je zároveň údobím před nástupem moderny.

³ Tyto synkreze ztěžují vždy sporné „nálepkování“ konkrétních autorů a děl a umožňují, aby právě autoři, kteří využívali nejpříněší celé škály nabízejících se možností (Čechov, Bunin, Gorkij, ale také Sologub a Remizov) byli přiřazováni ke zcela protichůdným proudům.

⁴ Z tohoto hlediska je příznačná proměna interpretací Guy de Maupassanta v ruské kritice a literární historii, kde figuroval jako dekadent (např. u V. Rozanova), naturalista a impresionista (tradice od P. Boborykina), předchůdce expresionismu (pro I. Babela) nebo realista, v sovětském kontextu už většinou „kritický“.

⁵ O tom, že sám materiál vybízí k podobnému rozvržení, svědčí i literární dějiny přelomu století, připravené kolektivem zahraničních rusistů, který vedli G. Nivat, J. Etkind, I. Serman a V. Strada. Tyto dějiny také vycházejí z dějin literatury jako směny literárních směrů (symbolismus, akmeismus, futurismus) a jsou doplněny kapitolou o vývoji prózy (zahrnující jak prózu postrealistickou, tak modernistickou) s početně omezenější galerií portrétní. Pokoušejí se však pojmout literární dějiny jako součást dějin kulturních (viz zařazení kapitol o dobovém filosoficko-náboženském myšlení, literární kritice a historii, divadle a dramaturgii, avantgardním výtvarném umění a ruské hudbě „stříbrného věku“). Hlavním problémem těchto dějin, vznikajících skladem samostatně psaných celků, je menší propojenost jednotlivých částí. Viz Georges Nivat a kol. (ed.): *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle: l'Age d'argent*, Paris: Fayard 1987 – v této práci budeme odkazovat na ruský překlad: Žorž Niva a kol. (ed.): *Istorija ruskoj literatury. XX vek, I. Serebrjanyj vek*, Moskva: Progress – Litera 1995.

2.1 Realismus po realismu

Za základní atributy velkého, klasického realismu bývá považován mnohostranný, univerzální obraz světa, podřízený jednotnému, všeplatnému řádu života; epický nadhled, vševědoucí a autoritativní vypravěč; jeho samozřejmá jistota, že obraz světa, který předkládá, je obrazem reprezentativním a že zahrnuje všechny významné a rozhodující složky společenského bytí. Už v rámci klasického umění se však stále výrazněji prosazovala, řečeno terminologií Bachtinovou, polyfoničnost soběstačných, autonomních hlasů fiktivních hrdinů, alespoň relativně nezávislých na autorském hledisku. Polyfonie problematizovala svrchovanost a autoritativnost autorského hlasu a nahrazovala monologickou ucelenost složitější jednotou dialogickou. Polyfoničnost byla stejně radikálním zásahem do tradičních způsobů epické románové narace a mimetické zobrazivosti klasického realismu jako rozšíření pojmu realita na hlubinné sféry už nejen psychického, ale i duchovního a existenciálního bytí.

Postklasické údobí „realistické“ literatury se navenek nejnápadněji projevvalo fragmentarizací obrazu světa a s ním spjatou orientací na střední a menší prozaické žánry. Příznačné je, že se k nim v závěrečném údobí své tvorby obraceli i někteří klasikové ruského románu – především Ivan Turgeněv a Lev Tolstoj. Budou to právě tyto „nerománové“ formy turgeněvovské, v nichž nejenom Čechov a jeho následovníci, ale dokonce i ruští symbolisté budou nacházet předznamenání vlastních snah.⁶ Neméně význam budou mít pro silně erotizovanou literaturu přelomu století pozdní milostné prózy Turgeněvovy, ohledávající iracionální polohy milostných vztahů, a průnik do tabuizovaných sfér vášně a sexuality v *Kreutzerově sonátě* (Krejcerova sonata, 1890) L. Tolstého. Nemálo stop v próze přelomu století však zanechala také jeho existenciálně vyhocená novela *Smrt Ivana Iljiče* (Směť Ivana Iljiče, 1886).⁷ Nepodněcovala jen patosem velkého přehodnocování hodnot tváří v tvář smrti, nýbrž zejména detailním postižením záchvěvů vědomí, toku prožitků existenciální tísně, konfrontací mikrosvěta umírajícího člověka jak se světem sociálním, zachyceným se všemi nedostatky moderní civilizace, tak se zákonitostmi života přírodního a kosmického. Následný obrat L. Tolstého k velké románové formě už nebyl návratem ke „klasickému“ románu – *Vzkříšení* (Voskre-

⁶ Jako k předzvěsti budoucí literatury se k těmto „malým“ Turgeněvovým prózám obracel už v roce 1892 Merežkovskij: „Sám umělec ani netuší, že na dvaceti řádkách Básni v próze dělá celé básnické objevy, že ty ‚drobnůstky‘ jsou možná cennější a nesmrtelnější než tak závažné společenské typy jako Rudin, Lavreckij, Insarov“ (Dmitrij Merežkovskij: *O příčinách upadka i o nových tečeních současných ruských literatury*, Sankt-Peterburg: B. M. Vol'f 1893, s. 44).

⁷ Inspirativní roli próz L. Tolstého *Tři smrti* a *Smrt Ivana Iljiče* v díle Buninové a Andrejevové je věnována stať – Lena Silard: K voprosu o tolstovskich tradicijach v ruskoj proze načala XX veka, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 20, č. 1–2 (1978), s. 215–230. Autorka vychází z analýzy „mezí situace“ (tedy jedné ze základních situací existenciálního konceptu života) a trýznivého vědomí o porušení harmonie mezi přírodním a sociálním (i lidským) bytím člověka, zachycené v „buddhisticky“ podbarvených „východních“ prózách Buninových a v Andrejevových dramatech. Významné jsou poukazy jak na schopenhauerovské aspekty problematiky smrti individua (onu rovnost všech před tváří smrti) u L. Tolstého (tamtéž, s. 224), tak na protichůdné závěry Andrejevovy *Povídky o sedmi oběšených*, zpochybňující předpoklady Tolstého o přirozenějším přijímání smrti u lidového, přírodě blízkého člověka.

senije, 1899) bylo vykročením za hranice „románovosti“, směrem k rozlehlému obžalobnému traktátu a nezastírané moralitě.

Situace postklasických prozaiků tíhnoucích k realismu byla nezáviděníhodná už proto, že vrcholná díla klasiky před nimi stála jako meta, které se ani nesnažili dosáhnout. Na rozdíl od symbolistů se klasikům nepokoušeli konkurovat především v jejich vůdčím žánru, románu. Spokojili se s menšími žánry, jimiž začali mapovat omezené výseky skutečnosti. Z množiny těchto výseků však začne vyrůst obraz nepřetržitého toku života s jasně ozářenými fragmenty lidských osudů. Spojujícím mostem mezi generací posledních klasiků ruské literatury, Tolstým a Dostojevským, a generací souběžců ruské moderny byla tvorba autorů, kteří bývají v literární historii řazeni na konec literatury 19. století – V. Korolenka a A. Čechova. Převážnou většinou své tvorby však oba spadají sem, do údobí přelomu století. První z nich byl uznávaným představitelem tradičního křídla ruské prózy a posledním velkým autorem literatury narodnické, ten druhý prvním klasikem silně zasaženým vlivy moderny.

2.1.1 Vladimír Korolenko (1853–1921)

U nejstaršího prozaika postrealistického proudu Vladimíra Korolenka hrálo vědomí nesrovnatelnosti vlastního talentu s velkými předchůdci a současníky nemalou a v podstatě pozitivní roli – veden přesným odhadem vlastních možností, soustřeďoval se především na malé formy povídkové, na dokumentární literaturu memoárového a reportážního charakteru a na žánry publicistické. Sám se pokládal za odchovance liberálního, umírněného křídla narodnické generace šedesátých a sedmdesátých let. Pokusy oddělit Korolenka od tábora narodníků, s nimiž se po léta podílel na vydávání časopisu *Russkoje bogatstvo*, a prokázat jeho blízkost k marxismu, nevedly k ničemu jinému než k přehlížení právě toho, čím byl Korolenko pro svou dobu nezastupitelný. Byl v ní totiž – s výjimkou ostře polemického hlasu Rozanovova⁸ – vnímán jako „dobrý“, téměř „svatý“ člověk, který nedokázal mlčet k bezpráví. Vzpomeňme jen, že roku 1881, kdy byl zrušen rozsudek, jímž byl na základě lživého obvinění odsouzen k druhému vyhnanství na Sibiř, odmítl přísahat věrnost caru Alexandru III.⁹ a za tento neslýchaný akt občanské neposlušnosti zaplatil třemi lety jakutského vyhnanství. Se stejnou rozhodností se roku 1902 vzdal – spolu s A. Čechovem – členství v Ruské akademii věd a umění na protest proti tomu, že byla úředně znemožněna volba M. Gorkého.

Na jednoznačnosti činů se zakládala mravní autorita spisovatele, který za svůj prvořadý úkol považoval službu právu a spravedlnosti. Po celá léta vystupoval

⁸ Viz výpady proti Korolenkovi v Rozanovových fragmentarizovaných prózách – Vasilij Rozanov: *Solitéry*, in: V. Rozanov: *Apokalypsa naší doby*, přel. K. Štindl, Praha: Torst 1997, s. 23; Vasilij Rozanov: *Spadané listy*, přel. L. Zadražil – L. Dušková, Praha: Torst 1997, s. 34, 38, 194 a 216.

⁹ O Korolenkově vztahu k revolučnímu narodovolskému teroru znovu vypovídá např. to, že cestou do jakutského vyhnanství skládal poemu o smíření Alexandra II. s Željabovem a jejich společném úsilí najít přijatelné východisko pro Rusko – viz Mira Petrova: *Dobryj čelovek iz XIX stoletija. Korolenko*, in: *Sujaz' vreměn. Problemy prejmstvennosti v russkoj literature konca XIX – načala XX v.*, ed. V. Keldyš, Moskva: Nasledije 1992, s. 165.

v roli Ě. Zoly v ruských Dreyfusových aférách – jeho „Žaluji“ zaznělo už v roce 1895 při tzv. multanském procesu v Jelabuze, kde byli souzeni udmurtští rolníci za rituální vraždu – a jako laický obhájce dosáhl revize procesu. Z hrozby justiční vraždy, vznášející se roku 1913 v tzv. Bejlisově aféře nad dalším obviněným z téhož rituálního zločinu, učinil – přes pogromistické nálady domácích antisemitů – záležitost cti ruské inteligence a protestními akcemi se domohl osvobozujícího rozsudku. Jako publicista a veřejný tribun prostě trval především na dodržování zákona a práva, což bylo mimořádně významné právě v Rusku, které si rádo pěstovalo představu o milosrdenství jako vyšší, římskému a západnímu formálnímu právu nadřazené formě spravedlnosti. Se stejnou důsledností protestoval také proti trestům smrti, ať je vynášely carské vojenské soudy (*Všední jev* – Bytovoje javlenije, 1910; *Rysy vojenské justice* – Čerty vojennogo pravosudija, 1910–1911) nebo revoluční vojenské tribunály (*Dopisy z Poltavy* – Pisma iz Poltavy, 1919). Teprve za Gorbačova byly v Rusku zveřejněny tzv. Dopisy A. Lunačarskému.¹⁰ Zasloužilý ruský spisovatel se v nich obracel na lidového komisaře osvěty, aby se pokusil zamezit nezákonnostem revolučních represí a provádění rozsudků smrti nad nezletilými. Odpovědi na dopisy, jež mu vynesly téměř oficiální titul blouznivého donkichota revoluční doby,¹¹ se však nedočkal. Zato jeho smrt přijaly vládnoucí kruhy s úlevou a adresát jeho protestních listů nechal přetisknout své starší rétorické tirády o Korolenkově „mravním křesťanství“, celoživotním zápase za „sociální spravedlnost“ a věrnost myšlence, že „každý člověk je hoden svobody“.¹² Dobové okolnosti Korolenkova působení před světodějným přelomem v historii Ruska i po něm učinily ovšem z těchto jeho zásad rysy „bolestného“ humanismu bez pověr a iluzí, příznačného (ovšem už od dob F. Dostojevského, V. Garšina a L. Tolstého) pro nejnějšší století dosavadních lidských dějin.

Korolenkovo celoživotní působení v úloze advokáta nevinných obětí bylo pro tehdejší Rusko možná významnější než jeho vlastní literární činnost, třebaže bývala přijímána se značným respektem. Dokonce vůdčí modernistický kritik A. Volynskij zdůrazňoval „originalitu jeho syžetů“, „romantičnost a barvitost popisů“, „záhadné postavy z ruských periferií“ a (což je velice zajímavé) „vytříbený diletantismus“.¹³ Jeho četné reportáže, přetížené etnografickými a sociálními reáliemi, pokračovaly v tradicích fyziologických črt ruských naturálních škol a sledovaly především informativní cíle – zpřístupňovaly nezveřejňovaná a nelichotivá socio-

¹⁰ Vladimir Korolenko: Šest' pisem k Lunačarskomu, *Sovremennye zapiski*, č. 9 (1922), s. 3–49, knižně: Vladimir Korolenko: *Pis'ma k Lunačarskomu*, Paříž: Zadruga 1922, domácí vydání: Vladimir Korolenko: *Pis'ma k Lunačarskomu*, *Novyj mir*, č. 10 (1988), s. 198–218. Obdobný obsah měly také jeho *Dopisy z Poltavy*, které publikoval v jekatěrinburském listě *Utro juga* (reedice – Vladimir Korolenko: *Pis'ma iz Poltavy, Russkaja literatura*, č. 4 /1990/, s. 45–58). Na biografické motivy Korolenkových protestů upozornil Viktor Kagan: Korolenkuv zeť K. Ljachovič, předseda poltavské městské dumy, byl zatčen a na následky náklady tyfem záhy po propuštění zemřel – viz Viktor Kagan: V. G. Korolenko en face, *Kontinent*, č. 27 (1981), s. 285–291.

¹¹ Analýzy polemiky Lunačarského se zesměšňovaným „poltavským donkichotem“ viz Jurij Ajchenval'd: *Don Kichot na ruskoy počve*, II, Moskva: Gendal'f 1996, s. 27–40.

¹² Anatolij Lunačarskij: Čemu učít V. G. Korolenko (Po povodu 25-letija jeho literaturnoj dejatel'nosti), in: A. Lunačarskij: *Etjudy kritičeskije i polemičeskije*, Moskva: Pravda 1905, s. 23, 31.

¹³ Akim Volynskij: *Sovremennaja russkaja belletristika*, in: A. Volynskij: *Bor'ba za idealizm. Kritičeskije stat'i*, Sankt-Peterburg: Izdaniye N. G. Molostvova 1900, s. 300.

logická fakta (prostředí staroobřadců,¹⁴ život trestanců, bída vesnice, epidemie cholery, hladomory aj.). Z týchž životních faktů vyrůstala však i Korolenkova umělecká próza, oživující (a často i romantizující)¹⁵ tradici příběhů „malého člověka“.

Spisovatel Korolenko pečlivě zaznamenával každý záblesk emancipace člověka. Jako umělce ho vždy přitahovaly první jiskry revolty a lidství, ať přicházely odkudkoli – nezaslepila mu oči ani četnická uniforma (povídka *Podivuhodná dívka* – Čudnaja, 1880), ani trestanecká minulost, ani renomé bosáka (*Tulák „Sokolinec“* – Sokolinec, 1885; *Toulavý Fjodor* – Fjodor Beprijutnyj, 1887; *Mezi špatnými lidmi* – V durnom obščestve, 1885).¹⁶ Nenápadně objevoval svět sociálního dna, který bude později považovat za svou výsostnou doménu M. Gorkij. Jako člověk střízlivý vnímal vzdálenost mezi realitou a snem. Do prózy *Paradox* (Paradoks, 1894) vložil (podobně jako později Gorkij v dramatu *Na dně*) okřídlené rčení „člověk je stvořen ke štěstí jako pták k letu“ do úst odpudivého, zlého, roztrpčeného mrzáka, který jej vzápětí komentuje slovy: „ale štěstí není vždy stvořeno pro něho“.¹⁷ Přesto se jeho skici a portrétní prózy, vyrostlé z reálného, střízlivě viděného života, tak často otevírají romantizovaným syžetům, zobrazovaným na pozadí majestátní, mnohdy severské krajiny. Lyrizované scénérie, připomínající kolorit Levitanových krajin, plnily v jeho novelistice několik funkcí – byly nositelem poetického náboje textu, ventilem autorových romantických sklonů i předmětem meditací o majestátnosti soběstačného přírodního světa. Korolenko tíhl k „prózám založeným na chronotopu cesty, cestovních setkání a dobrodružství“,¹⁸ které mu umožňovaly využít „náhodných“ setkání a rozhovorů k postupnému odhalování vnitřního světa lidí – toho, v čem spočívá individualita člověka, i toho z nejnižších, vpravdě lidových vrstev. Proto se také mohl vyhnout svodům tolstojovství – rozpouštění individuality člověka v mase, kolektivitě, občině.¹⁹ A zároveň i dalšímu kroku, který

¹⁴ V Comtetově studii o sektářské tematice v Korolenkových prózách se zdůrazňuje význam této pomíjené životní oblasti v díle autora, kterého uralské, nižněnovgorodské a rumunské náboženské sekty přitahovaly právě jako jev unikátní, exotický a nezávislý na celkovém ovzduší doby, kterou on považoval za dobu nezdravou – viz Maurice Comtet: V. G. Korolenko et les sectes russes. 1853–1921, *Cahiers du monde russe et soviétique* 14, č. 3 (1973), s. 281–307.

¹⁵ Především v sovětské literární vědě se dlouho drželo pojetí Korolenka jako „kritického realisty“ narodnického proudu s výrazně romantickými prvky. Tak je tomu např. ve stati Ljuciji Požilovové vymezující rozdíl mezi Čechovem a Korolenkem různým typem jejich romantické složky – u Korolenka jako „romantické víry v budoucnost“, u Čechova romanticky podbarveným světem lidské duše, v obou případech ovšem s vyznačením „realistické dominanty“ jejich próz – viz Ljucija Požilova: Sootnošenije romantizma i realizma v chudožestvennom metode A. Čechova i V. Korolenko, in: *Russkaja literatura poslednej treťi XIX veka. Nekotoryje aspekty sistemno-kompleksnogo analiza literaturnogo processa*, ed. Ju. Nigmatullina, Kazan': Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta 1980, s. 74–75.

¹⁶ České názvy próz jsou upraveny podle výboru Vladimír Korolenko: *Lidé a sněh*, přel. Z. Bergrová a kol., Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1953.

¹⁷ Vladimír Korolenko: *Paradox*, přel. Z. Bergrová, in: V. Korolenko: *Lidé a sněh*, s. 88.

¹⁸ Cit. podle Nail' Bakirov: *Poetika rasskazov Korolenko. Tradicii i novatorstvo*, in: *Russkaja literatura poslednej treťi XIX veka*, s. 122.

¹⁹ Z Korolenkovy distance od „sobornosti“ nediferencovaného lidového (mužického) světa u L. Tolstého i F. Dostojevského vyvozuje Lea Pildová závěr o turgeněvovských tradicích Korolenkových výrazně individualizovaných lidových typů, které mohou být nositeli „zcela protichůdných vlastností a hodnot“ – viz Lea Pil'd: *Typy narodnogo soznanija v tvorčestve V. G. Korolenko vtoroj poloviny 1880–1890-ch*

přinese impresionisticky podbarvená ruská próza počátku 20. století – rozpouštění lidského života v přírodním, kosmickém živlu.

Korolenkův rukopis tak charakterizuje především prolínání mravoličného, někdy až etnografického verismu („holé pravdy“) s lyrizovanou krajinomalbou, s vhledy do psychologie člověka a přítomnost určitých prvků příznačných i pro ruské utopické myšlení (sny o novém Rusku, novém městě Kitěži). V jeho povídkách se však objevovaly i obrazy, zvýznamňující až symbolicky motivy triumfu člověka, vítězství životních sil, které z něho dělají jednoho z prvních ruských vitalistů. Tak tomu bylo například v příběhu nevidomého chlapce, v němž nic neubilo talent a touhu mluvit k lidem řečí tónů (*Slepý muzikant* – Slepoy muzykant, 1886). Korolenka přitahovaly nečekané okamžiky probuzené lidské odvahy, podivuhodně souznící s majestátností rozpoutaného přírodního živlu v novele *Nezkrotná řeka* (Reka igrajet, 1892), vzdorná gesta zrozená zoufalstvím (*Sen ubohého Makara* – Son Makara, 1883; *Pověst o Florovi, Agrippovi a Menachemovi* – Skazanije o Flore, 1886) i záblesky rodící se lidské solidaritě (*Bez jazyka*, 1895). Některé z podobných příběhů přerůstají v modelové podobenství, v legendu, na niž literatura může navazovat – jako A. Platonov v povídce *Kterak Makar zapochyboval* (Usomnivšijsja Makar, 1929).²⁰

Pro literárního historika byly nejcennějším Korolenkovým dílem však nesporně jeho nedokončené memoáry *Historie mého vrstevníka* (Istorija mojego sovremennika, ps. 1906–1921, vyd. 1922), které chtěl dovést až k událostem první ruské revoluce roku 1905. Ve třech dokončených svazcích stačil však zachytit jen léta dětství, studentského mládí a údobí vyhnanecké (konec sedmdesátých a počátek osmdesátých let). Dodnes podmaňují barvitou portrétní galerií autorových současníků a plastickým obrazem prostředí. Vázanost na rané údobí života přispěla k tomu, že se centrem vyprávění stal proces myšlenkového a ideového zrání osobnosti, uložený do oblíbeného žánru výchovného románu (*Erziehungsroman*). Ve srovnání s memoáry Gercenovými, které jsou nepochybně vrcholným dílem ruské intelektuální prózy 19. století, se *Historie mého vrstevníka* jeví spíše jako tradiční dílo žánru generační biografie, syčené cenným materiálem faktografickým, mravoličným, sociologickým a ideologickým. Právě proto zůstává jedním z nejvýznamnějších svědectví o hledačství ruské inteligence (a ovšem i o jisté míře umělecké eklektičnosti, jíž byla poznamenána tvorba „menších bohů“ starší spisovatelské generace). Autor ostatně otevřeně přiznával, že mu záleželo víc na pravdě životní než na zřetelích uměleckých.

godov, in: *Trudy po russoj i slavjanskoj filologii. Novaja serija, I. Literaturovedenije*, ed. P. Rejfmán, Tartu: Tartuskij universitet 1994, s. 123–134.

²⁰ Poetičnost snové vize hrdinovy v povídce *Sen ubohého Makara* okouzila D. Merežkovského natožlik, že představiteli narodnické literatury věnoval ve svém programním vystoupení slova: „Náboženská extáze dává básníkovi křídla. Strážlivý, moudrý, etnografický pozorovatel se této síle odevzdá – a hleďme, co ona s ním udělá: uchopí jej a vynese do takové výšky, kam se ještě nikdy nedostal a možná už nikdy nedostane. [...] Je to ta nejčistší náboženská legenda, dětská, naivní a hluboká jako nejkrásnější legendy minulých věků“ (D. Merežkovskij: *O příčinách upadka i o novych tečenijach sovremennoj russoj literatury*, s. 68).

2.2 Naturalismus

V souvislosti s rozsáhlou narodnickou literaturou šedesátých až devadesátých let se nejednou mluvilo o jejich tendencích k naturalismu. Většina ruských literárních historiků tak označovala projevy pokleslého pozdního realismu, postrádajícího podle jejich názoru nejen dostatečně výraznou typizaci, ale zejména vůli k tvárnému gestu. Za jejich hlavní neduhy byla považována popisnost, syrovost detailů, nereflektovaná faktografičnost. Pozornost k hromadným sociologickým procesům vítězila nad příběhovostí narodnických textů stejně jako sociální charakteristiky nad individuálními psychologizovanými typy, s nimiž pracoval velký ruský román. Pociťovaná polarita velkého románu, integrovaného do rozšiřujícího se chápání „klasiky“, a dobové literatury narodnické byla nejčastěji vyznačována jako polarita mezi uměleckým realismem (charakterizovaným v jeho individuálních variantách nejružnějšími upřesňujícími atributy včetně realismu „ve vyšším slova smyslu“, realismu „magického“) a realismem narodnických naturálních škol s výraznými prvky naturalistickými.

V dějinách ruské literatury se adjektivum „naturalistický“ používalo k charakteristikám textů přesycených syrovými, drsnými, krutými, esteticky odpudivými životními reáliemi, tedy se skutečnostmi nepochybně znepokojivými a otřesnými. Pomineme-li starší údobí ruské literatury (včetně osobitého „středověkého naturalismu“), narazíme na naturalistické prvky už na samém prahu novodobé ruské literatury – v ruských replikách západoevropských pikareskních próz z přelomu 18. a 19. století – u Michaila Čulkova a Vasilije Narežného. Do popředí znovu vystoupily v literatuře čtyřicátých let ve fyziologických črtách, tedy v oblíbeném žánru všech ruských naturálních škol včetně narodnických (zejména v prózách Fjodora Rešetnikova, Alexandra Levitova, Nikolaje Pomjalovského a Gleba i Nikolaje Uspenských) a později i v dalších syrových autobiografických dílech o předrevoluční vesnici z pera eserského teroristy Ivana Volnova. Ve srovnání s poeticky umírněnějšími texty klasického realismu přinášely prózy tohoto druhu nejen zvýšenou míru autor-ské tendence, především sociální, ale i zdůrazněnou stylovou výrazovost, založenou na prodlévání u znepokojivých a emociálně působivých otřesných detailů.

Složitější než otázka přítomnosti naturalistických prvků v literárních textech přelomu století a v následující ruské literatuře vůbec je samozřejmě problém spjatý s vlivem naturalismu jako přesně vymezené literární metody, zakládané na scientistickém přístupu k zobrazované skutečnosti.

O přítomnosti klasických naturalistických děl francouzské provenience v ruském literárním kontextu v období, které jsme označili za křížovátku literárních směrů, svědčí už to, že ve své programové přednášce *O příčinách úpadku ruské literatury*, již se roku 1892 bude hlásit o své místo na dobové literární scéně ruský symbolismus, nenechal D. Merežkovskij nikoho na pochybách, že jeho útoky proti pozitivismu jsou zacíleny nejen proti pozitivistické filosofii a pozitivismu v humanitních vědách, ale také proti „nebetyčné pyramidě [...] ze žlutých svazčků románů *Nana* a *Pod pokličkou*“²¹ a záplavě překladů Zolových děl. Nešlo samozřejmě

²¹ Tamtéž, s. 39–40. Zajímavé je, že z celého manifestu Merežkovského dodnes v obecném povědomí literární historie přetrvává naprosto podcenivý vztah k domácímu naturalismu, přestože byla vyso-

jenom o Zolu, nýbrž také o domácí beletristiku osmdesátých let – o romány Potapenkovy a Boborykinovy, jež v očích Merežkovského (a později také u většiny literární kritiky včetně marxistické) představovaly jen špatné dobové konzumní čtivo.

Budoucnost nového evropského literárního směru odhadl jako jeden z prvních dobových prozaik Pjotr Boborykin, který v rukopise druhého dílu dějin ruského románu psal:

Literatura má teď před sebou tak mimořádné a rozsáhlé úkoly, že romanopisec může nalézt jediné spolehlivé postupy u významných badatelů – u přírodovědců studujících život přírody a sociologů, zabývajících se vývojem lidských společností.²²

Určitou připravenost ruské půdy pro nový směr zaznamenal I. Turgeněv, který ve svých *Otcích a dětech* (Otcy i děti, 1862) zachytil v postavě Bazarova obrat části mladé generace k „pozitivnímu“, přísně vědeckému myšlení, provázenému ovšem „nihilistickým“ despektem k tradičním humanitním konceptům i umění. K sociologizaci literatury vedla samozřejmě i kritika tzv. revolučních demokratů, která přes umírněnější kritickou praxi Dobroljubova a Černyševského končila ve vulgárním pozitivismu Pisareva a jeho ještě radikálnějších pokračovatelů šedesátých let jako ve velice radikální „bazarovštině“.

První informace o programu, který rovněž od šedesátých let 19. století formuloval především É. Zola, přicházely do Ruska s nevelkým zpožděním – časová distance vývoje západoevropské a ruské literatury se začala ke konci století výrazně zmenšovat. Ke zprostředkování informací o francouzském naturalismu významně přispěl právě I. Turgeněv, který z důvodů povýtce soukromých pobýval po řadu let ve Francii a byl přijímán jako „svůj člověk“ ve Flaubertově okruhu.²³ Autor *Otců a dětí* udržoval také těsné kontakty s nejvýznamnějšími představiteli tzv. mědanského kroužku (É. Zola, bratři E. a J. Goncourtové, ale také Huysmans, později rovněž Guy de Maupassant aj.), kde se program francouzského naturalismu formuloval. Samy flaubertovské tradice lze ovšem chápat z několika různých hledisek. Turgeněvovými pozdními fragmentárními texty lze datovat v ruské próze vzácnou tradici articismu, která bude pokračovat dál k Čechovovi. Pro D. Merežkovského bude autor *Paní Bovaryové* jedním z předchůdců „nového umění“,²⁴ kdežto pro P. Boborykina prvním a největším představitelem francouzského naturalismu. Turgeněv ovšem spojoval svou představu naturalismu především s uměleckou praxí Zolovou. S neomylným smyslem pro směnu myšlenkového a pocitového klimatu epochy však odhadl i perspektivy Zolova usilování a snažil se je zprostředkovat v Rusku. Jako svéráznému „kronikáři“ nových společenských proudů mu samozřejmě nemohlo být cizí směřování, které si kladlo za cíl prohloubení sociologické-

ce ceněna některá pozdní díla, jež z této tradice vyrůstala – především romány M. Gorkého včetně jeho *Života Klíma Samgina*, pokračujícího přes všechny rozdílnosti zcela nesporně v tradici Amfiteatrovové.

²² Pjotr Boborykin: Pisatel' i jeho tvorčestvo, *Nabljudatel'*, č. 11 (1883), s. 50.

²³ Turgeněvovu osobní blízkost k francouzským naturalistům dosvědčují spolehlivé memoáry – Pjotr Boborykin: *Stolicy mira (Tridcat' let vospominanij)*, Moskva: Sfinks 1911, s. 183–184; o Boborykinových stycích se Zolou a mědanskou školou – tamtéž, s. 185–192.

²⁴ Viz D. Merežkovskij: *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury*, s. 43.

ho obrazu skutečnosti, třebaže jeho osobně zajímala spíše celková duchovní atmosféra epochy a psychologické profily nositelů posledních módních idejí. Z Turgeněvovy iniciativy také vycházely v letech 1875–1880 v časopise *Vestnik Jevropy* některé zásadní Zolovy stati, například *Experimentální román* a *Naturalismus v divadle*, později zařazené do jeho větších souborů *Experimentální román* (1880) a *Naturalističtí romanopisci* (1881).

Označení směru jako naturalismu²⁵ vycházelo z obdobné motivace jako u ruských naturálních škol (z lat. slova *natura* – příroda, ale kladlo důraz nejen na „obrat k přírodě“, smyslově vnímané realitě, nýbrž i na slovo „příroda“ ve významu „biologická přirozenost člověka jako zoologického druhu“). Poprvé se objevilo v Zolově vlastní předmluvě ke druhému vydání románu *Tereza Raquinová* (1867). Ruské překlady É. Zoly začaly vycházet už od roku 1872. Přicházely tedy do doby, kdy se postupně prosazovala tvorba představitelů třetí naturální školy, školy narodnické, která měla rovněž své představy o „věrnosti realitě“, v jejím pojetí především tvrdé realitě sociální. Autoři typu G. Uspenského se také, byť nikoli z důvodů primárně estetických a literárních, uchýlovali k nepředpojatému, maximálně objektivnímu popisu těch výseků skutečnosti, jež byly rozhodující pro koncepty ruského národního ideového a společenského hnutí. Sami chtěli sloužit především cílům tohoto hnutí a prospět mu svými strážlivými, spolehlivými popisy a analýzami reálného stavu tehdejší ruské vesnice, ve jménu jejíž budoucnosti se plně angažovali. Přes veškerou podporu, které se narodnické naturální škole dostávalo od narodnické kritiky (zejména od N. Michajlovského), tvořila jen vedlejší, pobočnou linii ruské prózy. Centrální pozice velké klasiky zůstala za života Turgeněva, Gončarova, Tolstého, Dostojevského a později začínajícího Čechova neotřesitelná.

Francouzský naturalismus se samozřejmě necítil být derivátem žádného vložené ideologického proudu, jakým byla přes veškerý nepochybný zájem o nové obory statistiky a sociologie ruská naturální škola narodníka G. Uspenského. Francouzský naturalismus se cítil být pouze soupeřem exaktních věd přírodních i společenských, jež se dobíraly k pozitivním poznatkům i pozitivním zákonitostem nesppekulativní cestou – pozorováním, popisem, experimentálním ověřováním, systematizací a klasifikací jednotlivých shromážděných faktů. Médanská škola francouzských naturalistů, podržujících si víru v poznatelnost sociální reality i člověka, trvala v duchu svého scientismu na chladně nezaujatém, odideologizovaném postoji k předmětu svého literárního výzkumu – sociologie, psychologie (psychopatologie) a mravů lidské společnosti. Nejúžeji byl naturalismus spojen nikoli s čistě ideologickými dobovými koncepty, nýbrž se zvědeckými (tj. pozitivisticky uchopenými) humanitními obory. Za prvé s Comtovou senzualistickou filozofií, odbourávající apriornost představ vnášených do skutečnosti (v tomto smyslu nebude překvapivá blízkost a prolínání naturalismu s impresionismem, poháně-

²⁵ Za první román francouzského naturalismu bývá považována *Germinie Lacerteuxová* (1865) bratří Goncourtových, opatřená jejich předmluvou vykládající principy naturalistického románu jako klinické studie individuálního lidského případu, který je zároveň neosobním šetřením mravů sociální vrstvy. Vlastní literární program naturalismu však formuloval a postupně rozvíjel v řadě teoretických statí É. Zola.

ným stejnou snahou být „blíž k přírodě“ a stejnou nedůvěrou ke spekulativnímu rozumu). Za druhé s Tainovou estetikou, vymezující tři základní faktory uměleckého vývoje: rasa (vrozené, dědičné vlastnosti utvářející „národní charakter“), prostředí (podmínky geografické, klimatické, politické, sociální – včetně „stavu myslí a mravů“) a moment (ideální představy epochy, tedy určitou představu o normě, vykazující tutéž aktivitu a životnost jako oba „hmatatelnější“ faktory). Za třetí se Spencerovou evolucionistickou sociologií jako vědou o sociálně determinovaném chování společenských skupin i jednotlivců, doplňovanou zřeteli k novým výzkumům biologickým a fyziologickým. Klíč k objasnění pudových stránek jednání jednotlivce i statisticky postižitelného chování celých sociálních vrstev a tříd měla přitom poskytnout zejména teorie dědičnosti.

Nové názory na člověka a společnost se odrazily v koncepci hlavního výpravného žánru francouzského naturalismu – experimentálního románu. V obsáhlém románovém prostranství se s větší či menší důsledností realizovaly hlavní principy nové modifikace žánru. Zolův experimentální román byl zakládán na objektivistickém popisu přesně ohraničeného sociálního prostředí, pudové motivace jednání individua a kolektivu, projevů biologické i psychické degenerace.²⁶ K postižení světa se mělo dospět cyklizací jednotlivých děl do rozlehlých románových celků: Zolova mnohodílná románová kronika spisovatelovy soudobé Francie *Rougon-Macquartové* stejně jako rozsáhlé rodinné ságy bratří Goncourtových v tomto ohledu nesporně soupeřily s rozmachem Balzakovy *Lidské komedie*. V ruské literatuře se táž snaha zachytit základní proměny ruské skutečnosti v poreformní době, jejichž důsledky se ukázaly být v nedaleké budoucnosti mnohem dalekosáhlejší, než se běžně připouštělo,²⁷ projeví spíše u talentů nepochybně menších, než byli francouzští průkopníci scientistické orientace literatury.

Většina Turgeněvových současníků však jeho nadšení naturalistickou „novinkou“ ani zdaleka nesdílela. Snad nejostřeji se proti zolovskému naturalismu postavil Michail Saltykov-Ščedrin, který v románu *Golovlevské panstvo* (Gospoda Golovljevovy, 1880) zpracoval typicky zolovský syžet až fatální degenerace statkářského rodu způsobem, jenž se navíc karikaturní morální i estetickou diskreditací postav ve svém výsledku naturalismu velmi blíží. Přes všechn respekt k ambicím nového směru, který vyjádřil ve svých cestopisných črtách (*V cizině – Za rubežom*, 1880–1881), jeho nevoli vyvolávala především redukce osobnosti („My pojímáme

²⁶ Umělecké kvality Zolových textů byly nejednou shledávány v těch partiích, které překračovaly teoreticky formulovaný program naturalismu. Např. pro Václava Černého byla „demonstrační, aplikační a ilustrační povaha“ programově tvořeného experimentálního románu spíše brzdou Zolovy spontánní epičnosti, obraznosti, výsostně konkrétního vidění, emocionální zaujatosti a morální vášně – viz Václav Černý: Nad Zolovým Zabijákem, in: V. Černý: *Tvorba a osobnost*, II, Praha: Odeon 1993, s. 502–504.

²⁷ Tyto závěry ostatně vyplývají už z analýzy společenských procesů, zachycených v dílech Boborykinových, Amfiteatrovových a zejména u Mamina-Sibirjaka – podrobněji viz Ljudmila Ijezuitova: O „naturalističeském“ romane v ruské literatuře konce XIX – začátku XX věku. P. D. Boborykin, D. N. Mamin-Sibirjak, A. V. Amfiteatrov, in: *Problemy poetiki ruskogo realizma XIX veka*, ed. G. Makogonenko a kol., Leningrad: Leningradskij universitet 1984, s. 228–264. Nebylo by divu, kdyby se dnešní, znovu z dějin vykořeněné Rusko začalo pozvolna poohlížet nejen po svých vznešenějších „duchovních tradicích“, ale také po tradicích liberálních, které by mohlo nalézt právě tady. První světová válka zastavila onen proces kapitalizace Ruska, který ruští naturalisté velice pečlivě mapovali.

do této oblasti celého člověka se vši rozmanitostí všech jeho znaků v celé realitě.“) a přemíra fyziologismu v Zolově *Naně* (hypertrofie „pravdy pod fíkovým listem“),²⁸ na nějž ani poslední „osvícenský“ satirik a mravokárce dosti puritánské ruské literatury nebyl připraven. V tom se ostatně shodl s autory protimodernistického sborníku *Literární rozpad* (Litěraturnyj raspad, 1908), kteří označili úpadkový „nana-turalismus“ za dobovou módu.²⁹ Proti železným zákonům determinace, vepsaným do kréda pozitivismu a naturalismu, vystupoval zejména F. Dostojevskij ve svých románech i v *Deníku spisovatele*, neboť odporovaly právě tomu, co bylo základem jeho koncepce člověka jako bytosti obdařené od Boha těžkým břemenem svobody, a tedy možností volit si vlastní osud, a překročit tak rámec společenské determinace. Pro Tolstého, který byl vždy (a po svém religiózním obratu obzvlášť) skeptický k ambicím racionálního a vědeckého poznání, byl naturalismus nepřijatelný i pro tyto své stránky. Nic to však nemění na tom, že v mnoha jeho pozdních dílech, počínaje *Kreutzerovou sonátou* a konče jeho dramaty, byly naturalistické prvky silně zastoupeny. Velice příznačné bylo i to, že v *Apoteóze vykořeněnosti* významného dobového filozofa Lva Šestova nalezneme zmínku o tom, jak hluboce mu z publicistiky Tolstého utkvěla v paměti právě pasáž na typický zolovský námět – jatka.³⁰ Jedno však ruští spisovatelé dokázali ocenit – Zolovy postoje k Dreyfusově aféře.³¹ V jeho stopách budou kráčet svými „nemohu mlčet“ L. Tolstoj, „narodnik“ V. Korolenko i pro námět blízký právě sociologizujícímu naturalismu na Sachalin odjíždějící A. Čechov, o reakcích mladší generace na krvavé úctování s poraženou ruskou revolucí roku 1905 nemluvě.

2.2.1 Prvky naturalismu v pozdním ruském realismu

Repliky zolovského naturalismu v ruské literatuře byly sice poměrně vzácné a nemohly francouzskému vzoru umělecky konkurovat, ale přece jen nelze nevidět výrazné stopy nové literární metody na ruské půdě. Pokusy o vymezení soudržnější skupiny děl, která programově směřovala k vytvoření ruské obdoby „protokolární“ literatury, vyžadují nejprve odlišit literárně významnější pokusy od próz, které sice bývaly nejednou označovány za „naturalistické“, ale se zolovským naturalismem neměly téměř nic společného, protože představovaly spíše to, čemu se v Rusku říkalo *beletristika* – tedy populární, hojně čtenou konzumní literaturu. To byl také jeden z důvodů, proč i v ruské literární historii přetrvával despekt k naturalismu jako horšímu, redukovanému realismu. Nejednou byla za

²⁸ Michail Saltykov-Ščedrin: Byl jsem v cizině, in: M. Saltykov-Ščedrin: *O literatuře*, přel. D. Podlipská, Praha: Československý spisovatel 1957, s. 332–333 (překlad upraven). Slova Saltykova-Ščedrina představovala krajní hlas v polemice o francouzském naturalismu, vedené na stránkách ruského tisku v osmdesátých letech.

²⁹ Viz Jevgenij Aničkov: *Predteči i sovremenniki*, I, Sankt-Peterburg: Osvoboždenije 1910, s. 14.

³⁰ Viz Lev Šestov: *Apoteóza vykořeněnosti. Pokus o nedogmatické myšlení*, přel. L. a M. Zadražilovi, Praha: Herrmann & synové 1995, s. 36.

³¹ Čechov vyjádřil svůj vztah k Dreyfusově aféře vůbec a Zolovu vystupování zcela jednoznačně v dopise Alexeji Suvorinovi z 6. února 1896 – viz Anton Čechov: *Korespondence. Zápisky*, přel. K. Dušková, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1960, s. 278–280.

naturalistická označována umělecky neplnohodnotná díla popisného, žánrového charakteru, která neměla s experimentálním románem nic společného. Obětí tohoto nedorozumění byl především dobový prozaik Ignatij Potapenko (1856–1929), spjatý s proudem liberálního narodnictví. Pracoval ve velice tradičním žánru ruského mravoličně psychologického románu z vesnického a maloměstského života, který v jeho provedení někdy klesal až na úroveň bulvární beletristiky. Nic na tom nemění ani to, že se pokoušel využívat beletristické formy k propagaci životního altruismu. Pokračoval tak především v tradici staršího pragmatického realisty Alexeje Pisemského, jemuž byl naturalismus předhazován nejen pro jeho rané „naturální“ prózy, ale i pro cyklické romány, v nichž se ušlechtilé ideologické a morální cíle pojily se stylisticky pokleslým líčením banální buržoazní každodennosti.

Vzhledem k podílu mravoličných složek byly naturalistické sklony nejednou shledávány také u kultivovaného prozaika Nikolaje Garina-Michajlovského (1852–1906), představitele liberálně demokratického proudu ruského společenského myšlení. Přitom však jeho stěžejní dílo, nedokončená autobiografická tetralogie *Ťomovo dětství* (*Dětstvo Ťomy*, 1892), *Gymnazisté* (*Gimnazisty*, 1893), *Studenti* (*Studěnty*, 1895) a *Inženýři* (*Inženěry*, 1906 – poslední díl zůstal nedokončen), se rodilo na styku dvou už tradičních žánrů – kroniky ruské inteligence (byl jedním z prvních, kdo po Turgeněvových *Otcích a dětech* rozšířil pojem „ruské inteligence“ na její stále početnější „technickou“ vrstvu) a veskrze tradičního románu výchovy, který předznamenal základní kompoziční rozvrhy jeho děl. Přes veškerý zájem o prostředí, v němž je hrdina formován, je přitom v centru autorovy pozornosti jeho individuální osud. Tedy právě to, v čem jediný teoretický mluvčí ruského naturalismu P. Boborykin bude spatřovat zásadní rozdíl mezi balzakovským a stendhalovským realismem jako „realismem diferenciálním“, osobnostním, soustředěným na osud individua, a „realismem integrálním“,³² zaměřeným na bytí velkých kolektivů, na zobrazení obrovského lidského „mraveniště, uváděného do pohybu kořistnickými instinkty“.³³ Připomeňme jen, že reportážní cykly Saltykova-Šcedrina, jež svou cykličností tvořily dobově příznačnou podobu velké prozaické formy, naopak této posledně zmíněné definici odpovídají téměř dokonale.

Alespoň navenek měla k některým stránkám francouzského naturalismu (zejména k jeho orientaci na sbírání autentických faktů, „protokolů“ o reálném stavu společenského organismu) mnohem blíží díla tzv. třetí naturální školy, vzešlá však výlučně z domácí tradice fyziologických črt. Pro narodnické fyziologie byla příznačná snaha o co nejpřesnější zaznamenávání co nejširšího okruhu jednotlivin, které by ve svém souhrnu poskytovaly reprezentativní obraz o těch sférách skutečnosti, které je jako spisovatele narodnického proudu zajímaly. Těžko však lze

³² Tyto myšlenky rozvíjel P. Boborykin v časopiseckých statích už od poloviny sedmdesátých let – viz např.: Pětr Boborykin: Emil' Zola, *Nabljudatel'*, č. 11 (1882), s. 153–186; č. 12 (1882), s. 71–87; Pisatel' i jeho tvorčestvo, *Nabljudatel'*, č. 11 (1883), s. 35–54; č. 12 (1883), s. 215–228 aj. Některé ze statí, jichž se Boborykin dovolával, nalezneme v panrealisticky pojatém českém výboru – Jan Otokar Fischer (ed.): *Manifesty francouzských realistů XIX. a XX. století*, přel. V. Brett a kol., Praha: Československý spisovatel 1950, jež spojují pod realistickou egidou Balzaka, bratry Goncourtovy, Zolu, Maupassanta, France, Rollanda, Barbusse i Aragona.

³³ Pětr Boborykin: Pisatel' i jeho tvorčestvo, *Nabljudatel'*, č. 12 (1883), s. 224.

připisovat jejich věcně strážlivým analýzám onu scientistickou nezaangažovanost, o kterou usiloval naturalismus francouzský. Narodnická ideologie už sama o sobě předurčovala okruh autorských zájmů (oproti experimentálnímu románu výrazně redukováný) i hlubší zainteresovanost spíše na cílech sociálních než uměleckých. Narodnické fyziologické črty jsou při vši účtě k záměrům i osudům jejich pisatelů spíše součástí publicistického než uměleckého kontextu své doby.

Platí to i o pozdních pracích vůdčího představitele narodnické literatury Gleba Uspenského (1843–1902), přestože bývaly někdy označovány (s aluzí na Zolův experimentální román) za experimentální črty. Nejblíže ke „klasickému“ evropskému naturalismu má z jeho tvorby raný cyklus mravoličných próz, vystupující v ruské literatuře často ve funkci velké epické formy, nazvaný *Ulice Na Ztracence* (Nrawy Rastěrjajevoj ulicy, 1866), věnovaný vyděděncům soudobé společnosti, zkrachovalým hrdinům městského dna, maskovaným do podob příznačného ruského podivínství. Později jeho texty nabývaly stále zjevněji podoby téměř statistických sociologických studií o poměrech v samarských a novgorodských poreformních vesnicích (*Z venkovského deníku – Iz děrevenskogo dněvnika*, 1877–1880; *Rolník a rolnická práce – Krestjanin i krestjanskij trud*, 1880). Rozdílný ráz prozatérského experimentátorství, jímž se ruská narodnická literatura lišila od zolovského modelu, se projevil v cyklu črt, který G. Uspenskij nazval *Živá čísla* (Živyje cifry, 1888). Fakta zjištěná regionální statistikou (například že na rolnické hospodářství v Rusku připadá jako základní energetický zdroj „čtvrt koně“) ozvláštňovali narodničtí autoři prostředky publicistické rétoriky. Skepsi vyvolávající otrěsná zjištění přitom však často doplňovali i oni snahami o téměř romanticky idealizující a poetizující složky vesnické prózy evropské (zvláště o repliky rolnických typů Turgeněvových), spojené s ještě posilovanými tendencemi moralizujícími.

Třetí skupina literárních děl, kterou je třeba vyloučit z ruských replik francouzského naturalismu, jsou díla, která se překrývají s díly zolovské školy především v jedné z jejich námětových oblastí – v zájmu o sociální dno. Sama jejich volba nemůže být směrodatná pro přiřazení k určitému proudu už proto, že jednotlivé autory vedly k této látce rozdílné důvody. Mnohdy měla jejich díla daleko k scientistickému průzkumu problému, neboť sociální dno mohlo, jak budou dokazovat především rané prózy M. Gorkého, přitahovat také jako námět exotický a romantický. Nejvíce naturalistických rysů bylo ostatně vždy shledáváno v narodnických črtách o poreformní pauperizaci vesnice a stěhování bezzemků do měst a fabrických osad. Tato linie bude pokračovat v některých prózách Nikolaje Tělešova, Alexeje Svirského a Alexandra Serafimoviče – tedy v okruhu přispěvatelů časopisu *Znanije*. Do ruské verze naturalistické ságy však toto významné „poreformní téma“ převede až Dmitrij Mamin-Sibirjak.

Pokud jde o další literární osvojování ruského „sociálního dna“, jež není spojeno (a vzhledem k životním okolnostem ani být nemůže) s konceptem francouzského naturalismu, nelze zcela pominout ani narodovolského básníka a spisovatele Pjotra Jakuboviče (1860–1911), odsouzeného v procesu s teroristickou organizací Narodnaja volja v roce 1887 k trestu smrti (rozsudek byl zmírněn na osmnáct let nucených prací, které mu později byly o osm let zkráceny). Po svém propuštění začal Jakubovič otiskovat pod pseudonymem L. Melšin na pokračování v narodnickém časopise *Russkoje bogatstvo* své „zápisky z Mrtvého domu“, nazvané *Ve světě*

zavržených. *Zápisky bývalého trestance* (V mire otveržonnych. Zapiski byvšego katoržnika, 1895–1898). Je zajímavé, že „specialista na ruské dno“ M. Gorkij odmítal přijmout životní pravdu, která se vtělila do Jakubovičovy nesentimentálně pojaté galerie zmrzačených lidských osudů i charakterů, a vydal jim vlastně nechtěné osvědčení o jejich blízkosti k naturalismu, když je označil za charaktery „degenerované“.³⁴

2.2.2 Ruská verze zolovského naturalismu

Problém „zolovského“ naturalismu v ruské literatuře nepatří k příliš připomínaným bílým místům ruské a zejména sovětské literární historie. Přitom by bylo potřeba skoncovat s podcenivým přístupem k této tradici, která bohužel byla také jedním z pozůstatků radikálních postojů mluvčích „nových literárních proudů“ k orientaci, jež jim byla z pochopitelných důvodů cizí a od níž se museli v zájmu svých nových projektů co nejostřeji distancovat. Distanci symbolistů od naturalistického proudu, která započala programním vystoupením Merežkovského, lze ovšem interpretovat výlučně jako otázku dobových literárních zápasů, jež nemohly být oproštěny od vyloženě subjektivních hledisek. Rovněž by bylo třeba znovu přezkoumat všechny pozdější sovětské kritické reflexe tohoto proudu, protože v nich nejenom překvapivě přežívá modernistický despekt k domácím „zolovcům“, ale i proto, že se domácí ruská literární historie pod tlakem ideologického diktátu zároveň pokoušela, byť s těmi nejlepšími úmysly, „rehabilitovat“ naturalismem ovlivněné spisovatele (zejména Mamina-Sibirjaka) zdůrazňováním realistického základu jejich tvorby.

Není proto náhodou, že problém naturalismu jako samostatného proudu ruské literatury vyvstal právě v souvislosti s prvními seriózními pokusy zmapovat co nejširší prostor literatury přelomu století. K nim beze sporu dodnes patří trojdílná publikace *Ruská literatura konce 19. a počátku 20. století*,³⁵ připravená moskevským Ústavem světových literatur M. Gorkého, a to zejména pro svou bohatou, naštěstí převážně pozitivisticky pojatou kroniku literárního života, rekonstruuující v sovětské literární historii měrou nevídanou dobový literární, myšlenkový a publicistický kontext včetně kritických reflexí všech závažnějších literárních textů. Z práce na této publikaci vyrostla také monografie jednoho z účastníků tohoto kolektivního

³⁴ Sporný odsudek Jakubovičových črt vyplynul především z použití kritérií velkého, k antropologickým problémům směřujícího realismu, nepoužitelných pro zcela odlišný žánr veristické črty. Vyplývá to ostatně z celého kontextu, v němž se citované místo v dopise Jekatěrině Peškovové z května 1901 objevuje: „Ve vztahu Melšina-Jakuboviče ke světu ‚kriminálních‘ je jeden velký rozdíl – Dostojevskij zobrazuje ‚zločince‘ jako lidi převážně gramotné a talentované, kdežto on v nich vidí – po padesáti letech – většinou lidi zcela negramotné nebo pologramotné, ‚mentálně zaostalé‘ a ‚degenerované‘“ (Maksim Gor'kij: *Sobranije sočinienij. V 30 tomach*, XXVIII. *Pis'ma, telegramy, napisi. 1889–1906*, Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1954, s. 162).

³⁵ Boris Bjalik (ed.): *Russkaja literatura konca XIX – načala XX v., I. Devjanostyje gody*, Moskva: Nauka 1968; II. *1901–1907*, Moskva: Nauka 1971; III. *1908–1917*, Moskva: Nauka 1972. Stačí nahlédnout do jmenného rejstříku jednotlivých děl, abychom si uvědomili, kolik jmen, literárních děl a dobových kritických statí tu bylo připomenuto, a nejen jako mrtvá položka v bibliografii.

díla Vsevoloda Keldyš *Ruský realismus počátku 20. století*,³⁶ která se přes některé své problematičtější stránky (zejména rozšiřování realismu na jevy sice blízké, ale přece jen už jiné) pokoušela nenápadně zpochybnit vývoj ruské literatury jako neustálého narůstání a zkvalitňování realističnosti (až k vizi realismu socialistického) a znovu rozevřít scénérii zvoleného období do rejstříku nejrůznějších dobových tendencí. Obě tyto práce se musely vyrovnávat také s rozsáhlými románovými freskami ruských naturalistů a pouhými připomínkami jejich existence se začínalo komplikovat přehledné vývojové schéma. Velkorysé uplatnění dobového materiálu znovu připomnělo, že na přelomu století se hodně diskutovalo i o naturalismu, impresionismu, expresionismu, novém realismu, verismu a ledasčím dalším a že realismu byly přiřazovány nejrůznější obsahy (včetně „nejvyššího stupně symbolismu“).

Přestože intenzitu zájmu o naturalismus nelze srovnávat se zájmem literární historie, teorie i ediční praxe o symbolismus (a modernu vůbec) či futurismus (a avantgardu vůbec), začal nový výzkum ruského naturalismu pracemi Čuprininými,³⁷ které vycházely z potřeby diferencovat různé poetiky v tomto literárním údobí a brát v úvahu i pozitivní přínos naturalismu, prozatím spatřovaný v dokumentární hodnotě jednotlivých děl a v jejich úsilí postihnout širší tok sociálního života země ve zlomovém poreformním údobí. Bouřlivá diskuse se však rozvířila na počátku osmdesátých let v souvislosti s projekty nových dějin ruské literatury přelomu století, kdy se znovu otevřely tradiční problémy periodizace, ideologického a estetického hodnocení, směn literárních směrů, skupinových a individuálních poetik. Diskuse byla tak ostrá zejména proto, že se dotýkala úhelného kamene dosavadních sovětských literárních dějin – realismu.

Na tehdejší diskusi o naturalismu bylo paradoxní to, že dobře míněná obhajoba naturalismu spočívala v obhajobě neudržitelné (svým způsobem zastírající) teze, že naturalismus je jedním z druhů realismu, přičemž někteří diskutéři si přispíšili s tím, aby okamžitě očistili už tak podezřelou odnož od tzv. černého naturalismu³⁸ (pod tímto vymezením se ovšem skrývaly texty zcela jiného charakteru – modernistické romány Arcybaševovy, ženská próza Verbické, Savinkovovy psychologické studie ruského terorismu aj.). Boris Bjalik navíc vyslovil obavy z důsledků Keldyšových snah „uvažovat o tom, že by si realistická literatura měla ‚osvojovat‘ a ‚přetavovat‘ prvky modernismu“.³⁹ Keldyšovy poukazy na rozplývavé hranice mezi realismem a naturalismem odvrhl prostou konstatací, že „naturalismus není částí realismu a jeho spojencem, nýbrž protivníkem. A jako metoda je realismu neméně nebezpečný než modernismus.“⁴⁰ Paradoxní je, že Bjalikovo věcně správné tvrzení o podstatné rozdílnosti realismu a naturalismu mělo čistě ideologické pozadí

³⁶ Vsevolod Keldyš: *Russkij realizm načala XX veka*, Moskva: Nauka 1975.

³⁷ Viz Sergej Čuprinin: Čechov i Boborykin (Nekotoryje problemy naturalističeskogo dviženija v ruskoj literature konca XIX veka), in: *Čechov i jeho vremja*, ed. L. Opuľ'skaja a kol., Moskva: Nauka 1977, s. 131–158; Sergej Čuprinin: Figuranty – sreda – real'nost' (K charakteristike russkogo naturalizma), *Voprosy literatury*, č. 9 (1977), s. 125–160.

³⁸ Vasilij Kulešov: Nerešennnye voprosy izučenija ruskoj literatury rubeža XIX–XX vekov, *Voprosy literatury*, č. 8 (1982), s. 68.

³⁹ Boris Bjalik: Na novyj krug ili na novuju vysotu?, *Voprosy literatury*, č. 10 (1984), s. 88 a 90.

⁴⁰ Tamtéž, s. 90.

(nešlo tu už o literaturu a poetiku) a že vedlo k jedinému závěru – zavržení naturalismu jako povrchního bezideového fotografismu. Z tohoto bludného kruhu dobových úvah se dalo vyjít jedinež cestou, jíž se vydali Ljudmila Ijezuitovová a Sergej Čuprinin, když se namísto planých polemik rozhodli vrátit k pramenům – tedy k původním konceptům ruského naturalismu v pracích Boborykinových a jejich dobovým realizacím.

2.2.3 Pjotr Boborykin (1836–1921)

K inspirativní linii francouzského experimentálního románu se hlásil především jeho zapálený propagátor Pjotr Boborykin. Novou francouzskou literaturu znal stejně dobře jako prostředí, kde nové sociologické, estetické i literární teorie vznikaly. Od roku 1871 pobýval jako dopisovatel časopisů *Otěčestvennyje zapiski* a *Nabljudatel* v Paříži, odkud obesílal ruské žurnály zprávami a statěmi, které se nejčastěji dotýkaly právě kulturního života. Po sňatku s Francouzkou žil od počátku devadesátých let už za hranicemi trvale, ale ještě v roce 1896 a 1897 mu doma vyšly dvoje dvanáctidílné spisy. V roce 1900 pak byla vydána jeho zajímavá monografie o evropském románu 19. století,⁴¹ která však v době nástupu již druhé vlny ruských symbolistů a výrazné orientace ruské kulturní obce na tradice modernistické zůstala téměř nepovšimnuta. Volné pokračování Boborykinova přehledu vývoje evropského románu 19. století, nazvané *Ruský román do šedesátých let*, se již na knižní pulty nedostalo.⁴²

Nejuceleněji bylo Boborykinovo pojetí zolovského realismu vyloženo právě v první části šířeji zamýšlených *Dějin evropské literatury 19. století*, kde byl naturalismus viděn jako organická součást postupného vývoje francouzské literatury od „lžiklasicismu“, romantismu a realismu k naturalismu. Přestože Boborykin zaznamenal všechny vědecké disciplíny, které ovlivnily Tainovu estetickou koncepci, dal se vést především zcela mimořádným zájmem o psychologickou a psychopatologickou problematiku (včetně prací Lombrosových a Toulousových)⁴³ spíše k estetice Hennequinově, k jeho estopsychologismu (tedy ke zdůraznění psychologie v procesu tvorby i vnímání díla, založenému na představě určitého stabilního modelu dobové a kolektivní /národní/ psychologie). Už proto nepřekvapuje, že přes všechn respekt k Zolovým teoretickým formulacím experimentálního románu a vysoké ocenění výsledků, jichž Zola dosáhl („osvojování stále nových a nových oblastí lidské tvorby“ – „kolektivního života“, „kolosálních zápasů práce a kapitálu“, „nových hybných sil civilizace“),⁴⁴ považoval Boborykin

⁴¹ Pjotr Boborykin: *Jevropejskij roman v XIX-m stoletii. Roman na Zapade za dve treti veka*, Sankt-Peterburg: M. M. Stasjulevič 1900.

⁴² P. Boborykin: *Russkij roman do epochi 60-ch godov*. Text byl sice roku 1912 vysázen (zachovaly se korektury), ale nebyl již dán do tisku – viz L. Ijezuitova: O „naturalističeskom“ romane v russkoj literature konca XIX – načala XX veka, s. 262.

⁴³ P. Boborykin vřazuje do svých úvah o francouzském románu dokonce výsledky Toulousových experimentálních výzkumů psychického stavu Zolova, prokazujících jeho „zdraví“, tj. normálnost. I tato skutečnost dosvědčuje, jak byly v Rusku (a samozřejmě nejen v Rusku), rozšířeny myšlenky Nordauovy.

⁴⁴ P. Boborykin: *Jevropejskij roman v XIX-m stoletii*, s. 587.

za největšího představitele naturalismu Gustava Flauberta.⁴⁵ O jeho vnímavosti k literárnímu procesu svědčí, jak přesně postihl přerod naturalismu v impresionismus u bratří Goncourtových a postupný nástup novoromantismu a symbolismu v románech Zolových. Zaznamenal však zároveň i vytěsňování naturalismu a předpovídal, že

všechno, co je spjato s reakcemi proti naturalismu, všechny nové proudy v krásné literatuře vůbec a v románu zvláště, [...] jsou symptomy přechodné epochy, jež může překročit i hranice příštího století.⁴⁶

O své vlastní literární tvorbě měl P. Boborykin velice vysoké mínění:

zcela jsem změnil způsob vyprávění, neboť jsem všechno zachycoval skrze psychiku a intelekt jednajících postav. S tím se neseťkáte u žádného z mých kolegů. Ani u Turgeněva, ani u Tolstého – ti pracovali úplně jinak. Totéž lze říci i o stavbě příběhu, jeho rozvíjení bez všech konvencí, jichž se drželi mí současníci.⁴⁷

Navzdory autorově sebereflexi se však ukázalo, že jakkoli se pokoušel obohatit ruskou literaturu o nové modely románu francouzského, přináležejí jeho beletristická díla spíše k tradiční prozatéřské větvi 19. století. Kamenem úrazu bylo především to, že se mu nedařilo plně realizovat ani program románu „experimentálního“ (o artistickým románem flaubertovském ani nemluvě) na té úrovni, která by přesvědčovala o estetické nosnosti naturalistických konceptů.⁴⁸ Ostatně to bylo sotva možné při tak bezstarostném nakládání se slovem, s nímž se Boborykin ani netajil:

Hlavní zvláštnost mého vývoje spočívala v tom, že jsem se vyvíjel extenzivně, a ne intenzivně, tj. že jsem si nikdy nedělal starosti se slovem, stylem, koloritem, manýrou;

⁴⁵ Srov. autorovy charakteristiky hlavních Flaubertových děl: „V románu *Paní Bovaryová* je na všem patrný onen determinismus, který začal být právě v té době považován za hlavní měřítko každého seriózního vědeckého výzkumu života ve všech jeho oblastech“ (tamtéž, s. 578), přičemž pod slovem determinismus chápal Boborykin „závislost charakteru a temperamentu na okolním prostředí, na vlivech těla, jeho slabostech a neduzích, vášních a zděděných dispozicích“ (tamtéž, s. 577). Zároveň zdůrazňoval, že v románu *Salambo* aplikoval Flaubert „principy současného [tj. naturalistického] románu na historii“ a že jeho génus se právě v tomto díle „vzepjal k nejvyšším vrcholům básnické evokace přírody, lidí a jejich způsobu života“ (tamtéž, s. 581). Tyto reflexe Flaubertova díla dosvědčují, jakou úlohu hrála v Boborykinových představách estetická hodnota díla, tedy právě to, co bylo pro něho osobně nedosažitelné.

⁴⁶ Tamtéž, s. 588.

⁴⁷ Dopis A. Izmajlovovi z 26. června 1909. Cit. podle A. Mudrov: P. D. Boborykin v perepiske A. A. Izmajlova, *Izvestija Azerbajdžanskogo gosudarstvennogo universiteta* 8–10 (1927), s. 16.

⁴⁸ Viz dvojznačný vztah Čechova k Boborykinovi. Na jedné straně měl Čechov jako pouhý „povídkař“ před romanopisecem Boborykinem respekt. Traduje se Čechových povzdech z dopisu sestře z 22. září 1894 „Boborykinovy vavříny mi nedají spát a píšu něco jako ‚Předěl!‘“ (A. Čechov: *Korespondence*, s. 240 – překlad upraven). Na straně druhé si nemůže jako ctitel Flaubertovy cizelérské práce nedělat starosti právě „se slovem, stylem, koloritem, manýrou“. Podrobněji viz S. Čuprinin: Čechov i Boborykin, s. 138–157.

psal jsem lehko, nic jsem ze sebe nedoloval a teprve v průběhu tvůrčí práce jsem si vypracoval určitý styl psaní.⁴⁹

Další vývoj literatury, zvláště ruské, dal před straněním takové „organické“ tvorbě přednost spíše stylovým křečím Tolstého a Dostojevského, dokonce zčásti i uměle navozovaným. Originalita těchto Boborykinových zásad by však značně vybledla při srovnání s empirickou mravoličně psychologickou metodou Gončarovovou.

Velkých západních vzorů nedosahoval především způsob provedení široké škály aktuálních námětů. Boborykin postupně psal o nástupu nových společenských vrstev (zejména o novém, představám o zamoskvorečském kupectvu Ostrovského vzdáleném kupeckém stavu posledních desetiletí 19. století, proměňujícím se ve stav buržoazně podnikatelský), o směně společenských nálad a nových formách lidských vztahů (integrace kupectva do vyšší společnosti, různé formy mesaliancí, úpadek a degenerace tradiční šlechty). Ve většině případů nepřekračoval však úroveň dobové beletristiky, založené na tradiční formě rodinných psychologických příběhů. Vinu na tom měla jak menší míra vrozeného talentu, tak i zoufalá snaha nezůstat pozadu za posledními událostmi. Nikoli náhodou I. Turgeněv, který po řadu desetiletí neméně pohotově sledoval proměny ideového a duchovního klimatu ruské inteligence, ironicky poznamenal:

Docela dobře si ho [Boborykina] dovedu představit na ruinách světa, jak píše román, v němž zachytí poslední záchvěvy naší zanikající planety. Tak pohotovou plodnost nenajdete v celých dějinách světových literatur! Uvidíte, že bude nakonec reprodukovat životní fakta už pět minut před tím, než se stanou.⁵⁰

Právě tato dvojsečná plodnost a (vzhledem k jeho teoretickým statím) překvapivý nedostatek sebekritičnosti způsobily, že byl podezírán z grafomanství. Ale nic z toho nezabránilo jeho oblíbě u čtenářů. Ještě v roce 1895 konstatoval časopis *Graždanin*, že „Boborykin a Potapenko jsou prvními protagonisty naší literární scény“.⁵¹

Důvody Boborykinovy čtenářské popularity nejlépe ozřejmuje jeho román *Předěl* (Pereval, 1894), kde se autor pokoušel o zachycení nových nálad, které lze charakterizovat jako nálady nastupujícího „konce století“, a vykreslit jejich domácí nositele – ruské dekadenty, mystiky a hlasatele Nietzscheových ideálů na pozadí široce zobrazeného panoramatu doby. Na rozdíl od Zolových románů, které se soustředily na sledování sociálních procesů, je jeho ruský následovník pohlcen věčnou ruskou otázkou Co dělat? Tato otázka ho nutí zevrubněji sledovat právě konfrontace dobových ideologických programů (od narodnických přes liberální ke

⁴⁹ Z dopisu A. Izmajlovovi z 29. června 1909, cit. podle Sergej Čuprinin: Trudy i dni P. D. Boborykina, in: Pětr Boborykin: Sočinenija. V 3 tomach, I. Žertva večernjaja. Dolgo li? Trup, ed. S. Čuprinin, Moskva: Chudožestvennaja literatura 1993, s. 13.

⁵⁰ Ivan Turgeněv: *Pervoje sobranije pisem. 1840–1883*, Sankt-Peterburg: Izdanie Obščestva dlja posobija nuždajuščimsja literatoram i učěnym 1884, s. 508–509.

⁵¹ M. Južnyj [Michail Zel'manov]: Itogi, *Graždanin*, č. 2 (2. 1. 1895), s. 4.

konzervativním) a konfrontovat je s požadavky daného dějinného okamžiku, který se mu jeví jako okamžik krizový. Jeho symptomy spatřuje v úniku před pozitivním společenským programem. Psychologických portrétů dekadentní generace používá jako důkazů naléhavosti této krize. Za „předěl“ v náladách ruské inteligence vyznačil kritickou situaci hladomoru, která přinutila městskou inteligenci rozvinout širokou filantropickou akci. V aktivitě, překračující hranice názorových sporů, spatřoval první krok k překonání popisované krize ruské společnosti. Z těchto postojů ideologizujícího autora je pochopitelné, proč prvotní výhrady vůči náladám konce století přerostly v románu *Nelítostní* (Žestokije, 1901) v karikaturní pamflet na ruského „nadčlověka“.⁵²

Jako řada ruských prozátérů se také Boborykin nechal strhnout dobovými ideologickými zápasy, v nichž hájil proti narodnictví a legálnímu marxismu až doposud vždy velice podceňované názory liberální. Už začátky jeho literární tvorby naznačily, že ani sebevětší obdiv k experimentálnímu románu mu nepomohl vyvázat se z některých domácích tradic (přemíra publicističnosti a ideologičnosti), a že pokud chtěl navázat na turgeněvovskou „románovou kroniku“ ruské inteligence, chybělo mu k tomu pochopení pro duchovní krize a názorová bloudění. V tomto smyslu měl mluvčí nového ruského idealismu A. Volynskij pravdu, když upozorňoval na to, že se Boborykin ve svých odvarech z tradičního ideologického románu až příliš „lacino vypořádává“ s myšlenkovými podněty přicházejícími ze západní Evropy.⁵³

Mnohem bližší než komplikovaný proud nového myšlení přelomu století byly Boborykinovi otázky spjaté s novými sociologickými jevy ruské společnosti, kde mohl lépe zužitkovat metody francouzského románu. Zdá se však, že mu osobně byla bližší konstrukce románu balzakovského, opřeného o individuální příběh, než koncentrace zájmu převážně na anonymnější sociální dění. Nasvědčuje tomu především jeho nejznámější román *Vasilij Ťorkin* (1892). Jedno z nejtýpčtějších zolovských témat – vstup nových sociálních vrstev na historickou arénu – je předvedeno na postavě spíše výlučné (tj. sociologicky nepříznačné), která obecnějšímu námětu vtiskla roli „pozadí“ značně melodramatického příběhu o hrdinovi vzestlém z kupeckého stavu, pohlceném utopickou vizí kvetoucích povolžských břehů, z něhož se stal továrník, altruista a intelektuál.⁵⁴ Vpád takto pojatého syžetu a jeho reflexivního hrdiny neumožňoval autorovi udržet nezbytný scientistický odstup od námětu, jehož si na svých francouzských vzorech tak cenil.

Hlavním problémem Boborykinova naturalismu je paradoxně skutečnost, že většinou bývá málo naturalistický, málo důsledný, málo zásadový – a to, čím je zevnitř rozrušován, přichází z hloubi beletristiky šedesátých let (proto stylistika

⁵² Problému ruského nietzscheánství jako módní záležitosti ruských pseudointelektuálů se dotýká i Boborykinovo méně známé drama *Pěna* (Nakip, 1899). Podrobněji viz Edith W. Clowes: *Literary Receptions as Vulgarization: Nietzsche's Idea of the Superman in Neo-Realistic Fiction*, in: *Nietzsche in Russia*, ed. B. G. Rosenthal, Princeton: Princeton University Press 1986, s. 319.

⁵³ Viz Akim Volynskij: „Nakip“ ili „Povetrije“, in: A. Volynskij: *Borba za idealizm*, s. 488–490.

⁵⁴ L. Ijezuitovová vidí Boborykinova hrdinu také jako jednu z verzí turgeněvovských „zbytečných lidí“ a v „kajícím se kupci“ zjišťuje přítomnost reliktvů narodovolských teorií – viz L. Ijezuitova: O „naturalističeskom“ romane v russoj literature konca XIX – načala XX veka, s. 246.

mnoha jeho rozsáhlých románů působí ve srovnání s „velkým realismem“ tak nepatříčně tradičně). Nicméně jeho snaha a primární záměry byly pro danou dobu přínosné. Jeho próza se sice spouštěla z vysokých duchovních a etických výšin k „přízemní“ realitě, ale v této všednosti dokázala postihnout symptomy velkých sociálních změn, které se v poreformním Rusku daly a které bude modernistický i avantgardistický tábor zamítat jako tristní zburžoaznění (změšťáctění) carského Ruska. Dokumentární hodnota některých Boborykinových děl je nepochybná právě proto, že proces „kapitalizace“ Ruska, který přitahoval jeho pozornost, byl tak záhy zastaven. O tom, co všechno s sebou přinášel už ve svých počátcích, vypověděl Boborykin ve svém zřejmě nejlepším a stylově nejčistším románu *Čínské město v Moskvě* (Kitaj-gorod, 1882), kde se opravdu soustředil na popis nových sociálních jevů a jejich sociologicky příznačných představitelů. Výsledkem byl nejen rozvrstvený a barvitý obraz moskevského burzovního a podnikatelského světa a jeho *genia loci*, ale také jeden z mála ruských románů tíhnoucích k sociologické analýze nových ekonomických jevů (nikoli náhodou jeho hlavní hrdina Pavlasov zdůrazňuje, že vědomě „zkoumá“ sociální chování nových podnikatelských a finančních vrstev a že chce získat materiální výhody ze znalosti nových mechanismů ruského kupeckého a bankovního světa). Tato boborykinská „kupecká“ Moskva nabývá na zajímavosti především jako barvitý protipól pozdějších idylických obrázků „moskevské Rusi“ jako stánku patriarchálnosti, s nímž bude v emigrační literatuře svůj „moskevský mýtus“ z dětských, nostalgii zkrášlených vzpomínek na tato léta budovat ruský prozaik Ivan Šmeljov.

2.2.4 Alexandr Amfitěatrov (1862–1938)

Odjezd do emigrace, jemuž předcházela řada ostrých publicistických črt o poměrech v bolševickém Petrohradě a trojí pobyt ve věznicích Čeky,⁵⁵ nadlouho vyškrtly Amfitěatrova z domácích příruček dějin literatury, a tedy i z úvah o ruském naturalismu. Pro Alexandra Amfitěatrova, syna pravoslavného kněze, který po dlouhá léta byl představeným jednoho z kremelských chrámů (chrámu Archanděla Michaela), šlo spíše o návrat do míst, kde jako krajně radikální proticarský rebelant⁵⁶ strávil úctyhodnou řadu let – jeho italské pobyty jsou datovány lety 1886–1899 a 1904–1916. Nespokojoval se přitom s postavením „zahranického dopisovatele“, ale pokoušel se bezprostředně navázat na tradice ruského revolučně demokratického tisku a obnovit za hranicemi jeho hlavní tribunu – časopis *Sovremennik*, a to včetně jeho orientace na realismus:

Ze všech hesel starého časopisu *Sovremennik*, které chce náš program vzkřísit, je pro nás tím nejdražším slovem – Realismus. V umělecké literatuře, kritice, vědě,

⁵⁵ Viz Aleksandr Amfiteatrov: *Gorestnyje zamety. Očerki krasnago Petrograda*, Berlin: Grani 1922, s. 3.

⁵⁶ Viz jeho ščedrinovsky útočný fejeton *Páni podvodníci* (Gospoda Obmanovy, 1902) s rozpoznatelnými groteskními portréty Obmanovců (Romanovců), ruiniujících své ospalé panství, votčinu Obmanovku (Oblomovku, Rusko), fejeton, za který byl okamžitě poslán do vyhnanství v Minusinsku.

myšlení o společnosti a politice se hodláme přísně přidržívat realistického pohledu na svět...⁵⁷

Tato deklarace realismu v širokém pozitivistickém, ideologickém i životním smyslu patří však spisovateli, který si už v té době vydobyl pověst Boborykinova spolupojovníka za literární naturalismus. Mnohé v Amfitěatrovově životě ostatně připomínalo osud a tvorbu Boborykinovu – totéž dlouhotrvající vzdálení dějištěm jeho románů, týž sklon nazírat historický proces prizmatem osudů ruské inteligence, táž expanze publicističnosti do tkáně děl, která chtěl v duchu experimentálního románu proměnit v kroniku doby.

Východiskem Amfitěatrovovy prozaické tvorby byly nepochybně fejetony a črty, které během svého života za hranicemi, zejména v Itálii, zasílal do ruského tisku. Pro roli dobového kronikáře a glosátora jej předurčoval zájem o různé nové vědecké teorie (včetně zcela mimořádného zájmu o psychopatologii, Lombrosovy a Nordauovy teorie „degenerace“, jež neváhal použít ve svých protiromanovských exkursech).⁵⁸ Zajímal se též o nové problémy sociální (feminismus, otázky sexuality a prostituce) a „stav myslí“ svých současníků. Neopominul ani módní projevy spiritismu a mysticismu, které ovšem vnímal v duchu Nordauových teorií jako vnější projevy narušené psychiky. Zajímavý je právě z tohoto hlediska jeho raný, nezastřeně protidekadentní román *Zlaté kapradí* (Žar-cvet, 1895), kde se zvláštní praslovanský příběh, založený na legendě o zázračné květině, odehrává jen v chorobné, „dekadentní“ fantazii ústředního hrdiny.⁵⁹ Ta samozřejmě nemá romantický status „jiné skutečnosti“, tím méně pak oně „nejreálnější reality“ pozdějších symbolistických mýtů, nýbrž zůstává pouze znakem nezdravě pokriveného vědomí.

Silně žurnalistický ráz Amfitěatrovovy tvorby prozrazuje zdůrazňované lpění na „všeobecně známých“ faktech, jež už z nezbytnosti přebíral především z dobového tisku. Nešlo mu však o přetavení syrového materiálu ve velké románové příběhy, nýbrž o „vědecký výklad“ nashromážděných faktů. Sám ostatně s protimodernistickým ostnem psal: „Realita života musí být reálně reprodukována a vysvětlena; spisovatel se nesmí bát podat prostý a evidentně vědecký výklad všech

⁵⁷ Z programového prohlášení časopisu *Sovremennik* (č. 1/1911/, s. 3–4).

⁵⁸ V „pařížské přednášce“, která záhy vyšla jako samostatná brožura, vznesl proti dynastickým rodům nejen obvinění z krajního izolacionismu, dynastického krvesmilství a následně degenerace, ale vynesl i rozhodný rozsudek nad touto degenerovanou „carskou rasou“: „Soudobé revoluce jsou jen přirozeným bojem lidstva proti zkažené dvounohé rase, dědičně vytvářené tisíciletými podmínkami umělého pohlavního výběru a zjištěného, sveřepého parazitismu. Všechny podobné rasy, které jsou v zásadě zoologicky nepřátelské civilizaci, musejí lidstvo buď přemoci a zkrotit, anebo vyhubit. Takový už je zákon kultury“ (Aleksandr Amfitěatrov: *Vrednaja rasa. Bor'ba s dinastijami*, Ženeva: A. Amfitěatrov 1905, s. 46–47). Nepřekvapuje proto, že v roce 1906 žádal francouzskou vládu o vydání Amfitěatrova ministr vnitra Pjotr Durnovo, ale nebylo mu vyhověno.

⁵⁹ Ve staticích o Andrejevovi a Merežkovském vedl Amfitěatrov paralelu mezi soudobou ruskou dekadencí a dekadencí římskou. Podle jeho názoru si soudobá dekadence nahnazovala nedostatek gladiátorských arén výtvoří své fantazie – viz Aleksandr Amfitěatrov: Leonid Andrejev – grafina Tolstaja a Ruskij literator i rimskij imperator, in: A. Amfitěatrov: *Literaturnyj al'bom*, 2. vyd., Sankt-Peterburg: Obščestvennaja pol'za 1907, s. 97–116 a 150–187.

faktů, které ji utvářejí.⁶⁰ Nikoli náhodou bylo Amfitěatrovovo nejrozsáhlejší dílo *Konce a počátky* (Koncy i načala. Chronika 1880–1910 gg.) koncipováno jako beletristická kronika poreformní Rusi. Jejím posláním bylo zachytit „směnu vládnoucích typů kultury na přelomu dvou století“,⁶¹ spočívající ve vytěsnění tradiční ruské kultury a jejích nositelů (duchovní elity národa) novým typem kultury formujícího se „třetího stavu“ a nové, řadové inteligence (v tomto smyslu se Amfitěatrov blížil k pojetí „masové kultury“). Uvědomoval si dalekosáhlost proměn v této oblasti, kterou literatura modernistická nechtěla brát na vědomí jinak než jako předmět hlubokého pohrdání a despektu. Amfitěatrovovi čtenáři se ostatně měli rekrutovat právě z vrstev, které budou v jeho tetralogii číst příběhy čímsi připomínající situace balzakovské – o mesaliancích šlechtických a kupeckých rodů, o vzestupu prvních ruských Rastignaků z lokajských předpokojů k místům nahoře i o neslavných koncích posledních degenerovaných odnoží šlechtických rodů, jimiž tento románový cyklus předjímá syžety raných próz Alexeje Tolstého, Borise Pilňaka aj.

Postupně vydávané díly a dvojdíly této ambiciózní fresky o koncích starého předreformního Ruska a počátcích Ruska moderního, na jehož podobě se už budou podílet nové vrstvy a „noví lidé“ (*Osmdesátníci – Vosmidesjatniki*, 1907; *Devadesátníci – Dėvjatidėsjatniki*, I–II, 1910–1911; *Zánik starého století – Zakat starogo veka*, I–II, 1910; *Rozchvėlá noc – Drognuvsaja noč*, 1914 – nedokončeno), však nechtěně prozrazovaly, že se ani Amfitěatrov nedokázal zcela osvobodit ani od fejtonistických sklonů, ani od žurnalistické povšečnosti, ani od tlaku předchozí domácí žánrové tradice. Avizovaná forma „dobové kroniky“ byla samozřejmě sluchitelnější s těmito příměsmi novinářských žánrů a s nimi spojenou složkou pozdější literatury faktu („dobovým dokumentem“) než s původními prvky románu rodinného a generačního. Uvedené syžetové motivy navíc autorovi pomáhaly vytvářet přechodové můstky od jedné sociokulturní vrstvy k druhé, motivovat uvádění nových a nových postav, jak mu vystupovaly z toku nikdy nekončícího, navzájem propleteného, vzájemně se ovlivňujícího historického dění. Zároveň mu umožňovaly velice volný pohyb po širokých prostorách země – od Petrohradu a Moskvy do provinčních městeček, vyhnaneckých osad, upadajících šlechtických hnízd, kde všude registroval běh historického času. Optimistická víra v evoluci a pokrok postupující navzdory jednotlivým lidským tragédiím celou jeho tetralogii se ovšem v roce 1917 zhroutila. Svědčí o tom jeho nová „kronika“, rozepsaná už v předvečer bolševického převratu – *Sestry* (Sjostry, 1922–1923). Amfitěatrov v ní pojal poslední ruské události jako katastrofu, která prokázala slabost ruské kulturní vrstvy, jež trpně podlehla „věčné asiatštině“.⁶²

Amfitěatrovova beletristická díla, trpící publicističností a fejtonistickou manýrou, nejsou žánrově ani stylově čistá.⁶³ Přesto se však vřazují do naturalistické-

⁶⁰ Aleksandr Amfiteatrov: *Protiv tečenija*, Sankt-Peterburg: Prometej 1908, s. 13–14.

⁶¹ Gurij Ščennikov: *Russkij naturalizm i jeho uroki*, *Russkaja literatura*, č. 2 (1992), s. 11–27.

⁶² Parafraze ústřední pasáže z autorovy předmluvy k prvnímu dílu *Sester* – viz Aleksandr Amfiteatrov: *Gnezdo*, 2. vyd., Berlin: Grani 1922, s. 13.

⁶³ Připomeňme alespoň rozpaky Z. Gippiusové: „Kdo vlastně je? Beletrista? Kritik? Publicista? Kronikář? Na každou otázku je třeba odpovědět ‚ne‘ a zároveň na všechny dohromady ‚ano‘. Na tom by ještě nebylo nic špatného. Spisovatelů takového typu byly u nás spousty (Gleb Uspenskij, Saltykov-Ščedrin). Avšak géniové nebo opravdu talentovaní umělci nikdy nesměšují různé normy umění...“

ho proudu ruské literatury už svým směřováním. Tihla k žurnalistické objektivitě obrazu, nepředpojaté sociologické analýze, hromadění „lidských dokumentů“ a zachycování signálů proměn dobových mód, vkusů, nálad. Ráda se uchylovala k líčení historií rodin a rodů jako svého druhu biologického procesu (téma vzestupů a sestupů – degenerace, sebevražd) a postihování nejrůznějších projevů darwinovsky chápaného „boje o život“ v životě společenském i soukromém. Dojem hodnověrnosti skupinových portrétů i historické situovanosti autor zesiloval také častými připomínkami obecně známých událostí veřejného a uměleckého života, odkazy na reálné historické a kulturní činitele včetně uvádění některých reálných osob (pod skutečnými nebo lehce pozměněnými jmény) do své „současné kroniky“. ⁶⁴ Snažil se, řečeno Boborykinovou terminologií, o vytvoření románu „diferenciálního“, extenzivního, který by postihl dění v různých vrstvách i různých místech země. Vytvořil si proto strukturu, která mu umožňovala maximálně volný pohyb a to, co dlužil na hloubce a pronikavosti, snažil se vyvážit šíří záběrů a proměnlivostí scenerie.

Přestože Amfitěatrovova předrevoluční díla upadla v zapomnění, živá zůstala právě ta volná „kronikářská“ struktura, která umožňovala v podstatě neomezené míšení románových i nerománových prvků. Připomíná se u řady dalších autorů beletrizovaných historických kronik a publicistickými, reportážními, portrétními pasážemi prosycených historických románů, jež v různých poměrech kombinovaly právě komponenty, s nimiž pracoval už Amfitěatrov. Rozpoznáme je nejen u nejvýznamnějšího historického romanopisce první ruské porevoluční emigrace Marka Aldanova, tvůrce mnohadílných historických fresek z domácích i evropských dějin (některá z jeho děl postihují dokonce i peripetie desetiletí dotčených v Amfitěatrovových *Koncích a počátcích*). Zcela zjevné jsou ozvuky Amfitěatrovových hybridních kompozic u M. Gorkého, pozorného čtenáře *Osmdesátníků* a *Devadesátníků*, sepisujícího o dvě desetiletí později v jiném ideologickém klíči svou „kroniku konce a [nenapsaného] začátku“ v *Životě Klíma Samgina*. Zajímavá je ale především nepostižitelná paměť žánru – ozvuky amfitěatrovovské struktury u A. Solženicyna, který svou hybridní „lidskými dokumenty“ přesycenou „kroniku konce a začátku“ označil metaforou Rudého kola. První otáčky tohoto drtivého válce popisoval už Amfitěatrov ve svých *Sestrách*.

2.2.5 Dmitrij Mamin-Sibirjak (1852–1912)

Zájem o přírodní vědy (darwinismus, práce Sečenova a Timirjazeva) přivedl Dmitrije Mamina-Sibirjaka, rodáka z fabrické osady uralského regionu a žáka duchovního semináře, ke studiu chirurgie na lékařské fakultě v Petrohradě. Po čtyřech letech však přestoupil na fakultu právnickou, kterou jako politiky pode-

Podle té změti, která vládne v Amfitěatrovových knihách, poznáváme okamžitě jen průměrného umělce...“ (Anton Krajnij [Zinaida Gippius]: *Žizn' i literatura, Novaja žizn'*, č. 11 /1912/, s. 117).

⁶⁴ Nejde samozřejmě o postup nový, v historickém romanopisectví patřil ke zcela běžným už před *Vojnou a mírem* L. Tolstého, ale jeho uplatnění na materiálu historie zcela nedávně tenkrát ještě zdaleka běžné nebylo.

zřelý účastník studentských nepokojů po roce z důvodů zdravotních i materiálních opustil. Roku 1877 odjel daleko od všech kulturních center – vrátil se na Ural, kde prožil (ponejvíce v Jekatěrinburgu) téměř patnáct let. Dějištěm svých nejvýznamnějších próz splynul s uralským prostředím do té míry, že se zdá být až neuvěřitelné, že od roku 1891 psal mnohé své „uralské prózy“ nedaleko Petrohradu, v Carském Selu, jež bylo v posledních letech jeho života spojováno s básnickou osobností Innokentije Anněnského. Věrnost „uralské tematice“ byla jedním z důvodů, proč byl nejenom některými svými méně jasnozřivými současníky,⁶⁵ ale také pozdější literární historií vnímán především jako „etnograf“ regionálního významu.⁶⁶ Zároveň však hojně využívání folklorních prvků pro charakteristiku prostředí a hrdinů z lidových vrstev nabízelo i jiné vymezení Maminova místa v domácí tradici, a to v tradici Melnikova-Pečerského.⁶⁷ Na rozdíl od autora ceněných próz o uralských staroobřadcích a rodinných kronik patriarchální Rusi si byl Mamin-Sibirjak od počátku dobře vědom nepevnosti starých patriarchálních zákonů života, které ještě Melnikovovi sloužily jako východisko k jeho osobité archaické utopii.⁶⁸

Pronikavější současníci velice záhy vycítili souvislost drsných, drastickými životními fakty přesycených próz s prózami Zolovými (k pikantností dobového literárního života patřilo, že v roce 1882 odmítl liberální časopis *Vestnik Jevropy* publikovat jednu z Maminových raných próz, neboť „byla napsána podle nejnovější módy Zolovy“).⁶⁹ Stálé opakování přízviska „náš Zola“ přimělo pak Mamina-Sibirjaka, aby i sám o sobě uvažoval v těchto souvislostech. Poprvé tak učinil v dopise Vladimíru Maminovi, psaném už po vydání svých stěžejních románů *Privalovské miliony* (*Privalovskije milliony*, 1883) a *Důlní hnízdo* (*Gornoje gnězdo*, 1884). V polemice s podcenivým vztahem k ruské beletristice objasnil rozdílnost mezi zolovským naturalismem a svými vlastními texty respektujícími osobitost uralského prostředí, ruských tradic, způsobu života i národního charakteru. Jeho interpretace stojí za pozornost už proto, že Mamin-Sibirjak argumentuje hlubinnějšími vrstvami ruské skutečnosti, než jakých se kdy dotkli Boborykin i Amfitěatrov:

⁶⁵ Viz např. *Birževyje vedomosti* z 22. listopadu 1896, kde dobový kritik I. Jasinskij psal: „Mamin je pouze talentovaný spisovatel etnograf“. Tento názor provázal spisovatele od chvíle, kdy začal v časopise *Russkije vedomosti* otiskovat cyklus cestopisných zápisků *Z Uralu do Moskvy* (Ot Urala do Moskvy), které byly spíše etnograficko-sociologickými črtami – viz Aleksandr Gruzdev: *D. N. Mamin-Sibirjak. Kritiko-biografičeskij očerk*, Moskva: Goslitizdat 1958, s. 39–40.

⁶⁶ S tímto viděním Mamina-Sibirjaka jako „uralského“ autora souvisí nepochybně to, že většina sovětských prací o spisovateli nevycházela v Moskvě nebo v Petrohradě, ale v nakladatelstvích regionálních (Sverdlovsk, Perm) – viz bibliografii k heslu Mamin-Sibirjak v publikaci – *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, IV. *Lakšiš–Muranovo*, Moskva: Sovetskaja enciklopedija 1967, heslo: Mamin-Sibirjak.

⁶⁷ Viz Ivan Dergačev: *D. N. Mamin-Sibirjak. Ličnost', tvorčestvo*, Sverdlovsk: Sredne-Ural'skoje knižnoje izdatel'stvo 1977, s. 91.

⁶⁸ O archaické patriarchální utopii Melnikova-Pečerského viz Lidija Lotman: *Roman iz narodnoj žizni. Etnografičeskij roman*, in: *Istorija russkogo romana*, II, ed. B. Gorodeckij – N. Pruckov, Moskva – Leningrad: Nauka 1964, s. 405.

⁶⁹ Dopis D. Mamina-Sibirjaka M. Stasjulevičovi z 29. června 1882, kde odmítal závislost své povídky *Nymfa „na starých nebo nových módách“* – viz Dmitrij Mamin-Sibirjak: *Sobranije sočiněnij. V 10 tomach*, X. *Legendy. Rasskazy i skazki dlja detej. Avtobiografičeskaja zapiska. Vospominanija. Izbrannyje pis'ma*, ed. A. Gruzdev, Moskva: Pravda 1958, s. 351–352.

Nemyslíš si, že naše spisovatele zahanbuje vyzvedání spisovatelů západních, mimo jiné také naturalistické školy se Zolou v čele? To je ale dětinský pohled... Každá literatura je totiž výtvozem určitého národa a určité doby. Je to tak, ne? Dám ti příklad: na jednom konci stojí Paříž a Zola, na druhém Jekatěrinburg a D. Sibirjak... Dostáváme cosi, co vypadá jako rovnice, jenomže D. Sibirjak nikdy nebude dítětem velké Francie, jako ze Zoly nebude nikdy jekatěrinburský měšťan. Být Zola Rus, věř mi, že by nenapsal nic podobného epepei o Rougon-Macquartových. Jeden z nás stojí v centru evropské civilizace, kterou do sebe kolemjdoucí nasávají už s vdechovaným pařížským vzduchem, kdežto druhý žije v zemi žebráků a daní...⁷⁰

Podruhé se k reflexi prvotních záměrů své „generační ságy“, *Privalovských milionů*, vrátil až na konci života a znovu zdůraznil, že mu šlo zejména o sledování procesu degenerace z tradic vykořeněného rodu v situaci, kdy se vzdouvala nová vlna ruského poreformního gründerství, které Mamin-Sibirjak vnímal jako symbiózu „rozumu, železné vůle, samodurství, barbarské velkorysosti“ a „zděděných neřestí“.⁷¹ Z prozaických formulací vlastních snah vyplývá zcela jednoznačně, že ho zajímaly právě ty vskutku zlomové sociální procesy, které probíhaly v hloubi Ruska, v těch jen zdánlivých periferiích, jež tvořily většinu země. Navenek okrajová, „etnografická“ uralská tematika se ukázala být nejvhodnější pro ruskou verzi naturalistického románu. Obnažovala totiž charakter nových sociálních procesů po zrušení nevolnictví, kdy se staré životní formy sice lámaly, ale zároveň přetrvávala po staletí utvářená národní psychologie (Mamin-Sibirjak například v této souvislosti otevírá téma „panských“ a „otrockých“ instinktů). To ovšem fixovalo osobitou (a někdy otřesnou) podobu raného stadia ruské akumulace kapitálu a počátků industrializace agrární země.

Právě Ural se svými zlatými nalezišti a začínajícím těžkým průmyslem poskytoval autorovi vhodný materiál pro zachycení průvodních rysů nových, živelných sociálních procesů. Ty zasahovaly všechny sféry života a v očích jedince, unášeného a drceného tímto živelným děním, nabývaly podoby jakési nadosobní síly, jejíž směr a smysl nedokázal pochopit. Ruská podoba „darwinovských“ bojů o život, zděděných kořistnických instinktů i nových projevů všeobecného mravního marasmu, zachycená v „zlatokopecském“ románu *Zlato* (Zoloto, 1892) budila v dobovém tisku navzdory tradičnímu volání „po pravdě života“ ostré výhrady k neoprávněně pesimistickým a pochmurným obrazům ruské současnosti.⁷² Ztěžklým popisným stylem, oživovaným někdy až melodramatickými epizodami, zachycoval velice poetivý, všímavý, iluzím o snadné nápravě věcí nepodléhající autor zpustošenost duší

⁷⁰ Dopis D. Mamina-Sibirjaka V. Maminovi z 3. března 1884 (tamtéž, s. 359). Z tohoto hlediska jsou ovšem zajímavé i další spoje s domácími tradicemi, např. souvislost mezi základní situací *Důlního hnízda* (očekávaný příjezd majitele a hrozba „revize“) s rozvíjením zápletky v Gogolově *Revizorovi* – viz I. Dergačev: *D. N. Mamin-Sibirjak*, s. 94.

⁷¹ Dmitrij Mamin-Sibirjak: *Avtobiografičeskaja zametka* [1913], in: D. Mamin-Sibirjak: *Sobranije sočiněnij. V 10 tomach*, X, s. 197–198.

⁷² V konfrontaci s freskami D. Mamina-Sibirjaka, založenými na bezprostředním pozorování a analýze příznačných sociálních jevů, se zdají být kroniky Boborykinovy a Amfitěatrovovy záležitostí převážně intelektuálskou, mapující střídání nálad, mód, vkusů a ideologických akcentů v ruských metropolích, které vzhledem k jejich dlouhodobému pobytu v zahraničí sledovali především v dobovém tisku.

příslušníků rvavé a nemilosrdné gründerské generace, pracující na díle mravní zkázy národa.⁷³

Zvláštní kontrapunkt s naturalistickými obrazy lidské každodennosti tvoří spisovatelova krajinomalba, která má svou analogii v Maminových malířských pokusech – tradičních, silně lyrizovaných krajinkách. Vývoj své literární krajinomalby charakterizoval sám spisovatel jako cestu od nápodoby „nabubřele romantického stylu Gogolova“ k působivé „malebnosti popisů Turgeněvových“,⁷⁴ ale oba způsoby byly nakonec odvrženy jako neadekvátní ruské krajině. Posledními vzory se mu tak staly popisy rovinaté Rusi z pera L. Tolstého a horských oblastí v podání Lermontovově, které se pokoušel uplatnit při výtvarném i literárním zobrazení krajiny uralské. V ní nacházel tolik postrádanou harmonii bytí, která se, rozvrácena civilizačním vývojem, vytratila z lidského světa.

Zájem o celonárodní procesy, umožňující nazření této zlomové epochy jako součásti běhu ruských dějin, poznamenal strukturu některých jeho naturalistických románů vpádem epických prvků – nikoli náhodou použil Mamin-Sibirjak jako podtitul románu *Tři konce* (Tri konca, 1895) žánrové vymezení *Uralský letopis*. Z těchto zdrojů vycházela spisovatelova výrazná tendence k tvorbě románových cyklů, sledujících jednotlivé výrazné etapy otevřeného historického procesu.⁷⁵ Z tohoto hlediska také L. Ijezuitovová specifikovala nově vytvořenou a nedocenenou ruskou podobu sociologického (zolvského) románu jako „organické splynutí dvou narativních plánů: sociálního, spjatého s uměleckým modelováním mechaniky nadosobního procesu vzniku kapitalismu prostřednictvím individuálních lidských osudů, a letopisné epického, projektujícího psychologii a sociální vztahy na hlubinné historické a národní základy lidového života“.⁷⁶ Mamin-Sibirjak si uvědomoval souvislost svého deziluzivního pohledu na člověka i národní organismus s některými aspekty západního naturalismu a uvažoval o cyklizaci svých románů na způsob *Rougon-Macquartů*, ale jeho nesporně zajímavý záměr znovu narážel na meze jeho talentu. Zolvsky nepředpojatý (objektivní, „scientistický“, „protokolární“) pohled na téměř modelové dějiště velkých sociálních zlomů zůstával ruské literatuře dost cizí a sovětská literární historie dlouhá léta zapomínala na Maminovy zásluhy o literární osvojení nových tematických oblastí, které alespoň část dobové kritiky ocenit dokázala. V přehledné stati *Současná ruská beletristika* psal kritik z „druhého uměleckého břehu“, A. Volynskij, s překvapivým respektem k umělci zcela jiné orientace o „velkém, třebaže převážně etnografickém talentu“, o „barvitosti širokých obrazů každodenního uralského života“, „objemné umělecké paměti“ a „zvučném epickém stylu“, třebaže mu neopomněl vytknout „zúžený obzor“ v otázkách duchovních, které pro něho, mluvčího idealistického proudu umění přelomu století, byly otázkami „prvořadé důležitosti“.⁷⁷

⁷³ Viz např. místo z recenze románu v listě *Graždanin* z 9. června 1892, kde M. Južnyj píše, že Mamin-Sibirjak „vyhrabává pouze špínu, pouze obludnost života“.

⁷⁴ Cit. podle Pětr Bykov: D. N. Mamin-Sibirjak. Kritiko-biografičeskij očerk, in: Dmitrij Mamin-Sibirjak: *Polnoje sobranije sočinenij*, I, Petrograd: A. F. Marks 1915, s. X.

⁷⁵ O Maminově směřování k vytváření románových cyklů viz Vladimir Baskakov: *Romanisty 1880–1890-ch godov*, in: *Istorija ruskogo romana*, II, s. 480.

⁷⁶ L. Ijezuitova: O „naturalističeském“ romane v ruskoj literature konca XIX – načala XX veka, s. 250.

⁷⁷ A. Volynskij: *Sovremennaja ruskaja belletristika*, in: A. Volynskij: *Bor'ba za idealizm*, s. 300.

Nastupující ruský modernismus bude řešit „otázky prvořadě důležitosti“ a tradici zolovského „experimentálního“ románu vystřídají podněty evropské moderny. Jejich složkou bude i nová, dekadentní sensibilitou poznamenaná podoba impresionistického naturalismu bratří Goncourtových a prózy pokračovatele artistické flaubertovské objektivitě, povídkáře a romanopisce Guy de Maupassanta. K oživení čistě zolovské tradice překvapivě dochází v době prudké ofenzivy avantgardního umění filmového, které bude schopné ocenit „fotogeničnost“ exotického sociálního prostředí jako ideálního objektu filmové kamery. V roce 1928 bude Sergej Ejzenštejn uvažovat o specifice filmové obraznosti, o jejím „vidění záběru“ a o Zolových dílech rozložitelných na jednotlivé samostatné scény, které se mohou stát ideálním materiálem filmové montáže. Na Zolově metodě ocení především odvrát od abstraktnosti ke zcela konkrétním detailům a scénám a k efektu žánrových obrazů. V této souvislosti se také svěří se svým snem natočit tímto zolovským způsobem scénu „popravy na zalidněném bulváru“. ⁷⁸ (A byla by jistě nezapomenutelná, avantgardistická i krutá.) V jednom se však nemýlil – filmová kamera dokáže námětům „scientistického“ románu dodat efektní aranžmá a ostrost expresionistické obraznosti.

2.3 Stylové rozhraní

Prorůstání různorodých stylových tendencí v uměleckých textech, viditelné na zdánlivě paradoxní proměně krajního „objektivismu“ v metodu postižení značně subjektivních vnitřních světů lze z hlediska proměn moderní prózy vyznačit jako posun od naturalismu k impresionismu a jeho dalším vývojovým fázím – expresionistické výrazovosti ⁷⁹ a literatuře „proudu vědomí“. ⁸⁰ S „prorůstáním“ různorodých stylistik se sice setkáváme i v ruském umění posledních dvou desetiletí 19. století, avšak v podobách odlišných od umění francouzského. ⁸¹ Vzhledem ke specifičnosti ruské kulturní situace, přetrvávající ještě na počátku devadesátých let jako dědictví šedesátých a sedmdesátých let, nelze zřejmě mluvit o bezpro-

⁷⁸ Sergej Ejzenštejn: Kino i literatura, *Voprosy literatury*, č. 1 (1968), s. 99.

⁷⁹ Tento pohyb, k němuž zdánlivě a poměrně nenápadně dochází v prózách Čechovových, se stane nápadnější v prózách mladší prozaické generace (zejména u I. Bunina a A. Kuprina).

⁸⁰ Toto směřování však bývalo v ruské literární vědě sledováno spíše na literatuře západní. Nepochybnost souvislosti mezi malířským impresionismem a novými stylovými tendencemi prózy, označovanými tímž termínem, vedla dokonce k tomu, že Andrejevova monografie zastrešuje tímto pojmem dosti různorodé dobové tendence, včetně dekadentních a symbolistických – viz Leonid Andrejev: *Impresionizm*, Moskva: Moskovskij gosudarstvennyj universitet 1980.

⁸¹ Dokonce ani vnější podobnost, jakou lze shledat mezi proslulým Monetovým obrazem *Imprese, východ slunce* (1858), od něhož byl odvozen název impresionismus, a pozdní Levitanovou etudou *Soumrak. Měsíc* (1899) s obdobným motivem zrcadlení měsíce na vodní hladině, nelze vyvozovat z přímého vlivu, nýbrž z vnitřní logiky Levitanova vývoje, který se ovšem zastavil před prahem klasického impresionismu. Napohled drobný detail, že si totiž Levitan na obraze předkresloval kontury předmětů perem, svědčí o tom, že mu šlo mnohem víc o zachycení pevné podoby zobrazované krajiny než o studium světelných reflexů. Proto také v plenéru maloval jen skici, kdežto konečná podoba obrazu vznikala většinou až v ateliéru – viz Vladimír Sokolov: *Moi vstreči s Levitanom*, in: *I. I. Levitan. Pis'ma. Dokumenty. Vospominanija*, ed. A. Fědorov-Davydov, Moskva: Iskusstvo 1956, s. 193.

středním vlivu evropského impresionistického umění na ruské malířství. K prvnímu přímému styku se západní evropskou výtvarnou modernou dochází až na samém konci 19. století, kdy Benoisové, Bakstové, Somovové a Korovinové cestují do Paříže a seznamují se současně s uměním impresionistickým i neoimpresionismem a secesí.⁸² O přímých vlivech malířského impresionismu lze tedy mluvit až s nástupem nové generace ruských modernistů, jejichž „avantgardním předvojem“ byla v Rusku literatura.

Pro ruské poměry bylo příznačné, že se o impresionistickém ladění⁸³ začínalo mluvit v jiných souvislostech než na Západě. Většinou to bylo ve vztahu k poetizované, lyrizované krajinomalbě, sugerující vnímateli „náladu“. V literatuře byla tato „náladovost“ spínána především s turgeněvovskou tradicí, počínaje už *Loučovými zápisky*.⁸⁴ Podobně tomu bylo i v umění výtvarném, a nejednou vedené paralely mezi prózami Čechovovými a krajinomalbou Levitanovou svým způsobem toto pojetí pečely.⁸⁵ Tyto nové postupy se prosazovaly souběžně v žánrech, které byly vnímány jako „okrajové“ – „krajinomalba“, „portrét“, „lyrizovaná próza“, „povídka“. Diskvalifikace artcistních žánrů jako žánrů periferních byla jedním z nepřímých důsledků obrovského rozkvětu a světové slávy ruského klasického románu, tradičně spojovaného s vrcholem ruského realismu. Velký ruský román přispěl k tomu, že vynesl slovesné umění na první příčku v dobové hierarchii umění. Literatura předurčovala svými postoji, náměty a příběhy podobu ruské programové a operní hudby i podobu ruského malířství.

Ruské realistické malířství, jak jej představovalo hnutí předvůzníků, členů Sdružení Putovních výstav (Tovariščestvo peredvižnych chudožestvennyh vystavok) založeného v roce 1870, přijalo za svá východiska ideje formulované ruskou

⁸² Příznačný je např. tento Korovinův soud: „Cézanne, Pissarro, Gauguin jsou dekorativní: skvrna, barva, koncepce rozvržení, samotné barvy i rytmus malby – to všechno je dekorativní“ (Il'ja Zil'berštejn /ed./: *Konstantin Korovin vspominajet*, Moskva: Izobrazitel'noje iskusstvo 1990, s. 79). V uvedeném pasáží výsostně ruský pojem „dekorativní“ vyjadřoval přibližně to, co se v evropském kontextu chápe jako „secesní“. Směrodatně však je, že Korovin „dekorativnost“ nevnímá jako rukopis Levitana; ten pro něho zůstává představitelem „malířství literárního“, „náladového“, „lyrického“ (tamtéž).

⁸³ Většina slovníků literárních pojmů se ostatně vyhýbá použití pojmu impresionismus a dává přednost opisům. Nejčastěji se mluví o umělcích zasažených „vlivem impresionismu“, o využívání „impresionistických postupů“, o dílech s „impresionistickým nádechem“ – viz *Slovník literárních směrů a skupin*, ed. Š. Vlašín, Praha: Orbis 1977, heslo: Impresionismus. V sovětských poměrech byla situace ještě složitější, neboť impresionismus spadl do kategorie buržoazních směrů. Proto se nejen literární věda, ale i historie umění snažily podezření z impresionismu z velkých umělců sejmut. Příznačné je, že v obdobné sovětské publikaci je k impresionismu přiřazen jediný ruský autor, emigrant Boris Zajcev – viz *Slovar' literaturovedčeskich terminov*, ed. L. Timofejev – S. Turajev, Moskva: Prosvěščenije 1974, heslo: Impressionizm. První významnější sovětská poválečná práce o impresionismu jej proto ještě zaštiťuje jako jednu z modifikací „nového realismu“ – viz Inna Koreckaja: Impressionizm v poezii i estetike simvolizma, in: *Literaturno-estetičeskije koncepcii v Rossii konca XIX – načala XX veka*, ed. B. Bjalik, Moskva: Nauka 1975, s. 207–251.

⁸⁴ Shrnutí nových náhledů na tuto problematiku viz Nicholas Žegulin: Chekhov and Turgenev. The Case of Nature Description, in: *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985*, II, ed. R.-D. Kluge, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1990, s. 668–713.

⁸⁵ Viz např. popularizační publikaci – Vladimir Prytkov: *Čechov i Levitan*, Moskva: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja 1948.

literární kritikou předchozích desetiletí (Vissarion Bělinskij, Nikolaj Černyševskij, Nikolaj Dobroljubov). Jeho zakládající členové (Ivan Kramskoj, Vasilij Perov, Grigorij Mjasojedov, Nikolaj Ge) zahájili „avantgardní“ vzpoury proti klasicizujícímu duchu Akademie ve jménu nepřikrášlené, obžalobné pravdy života a malířského realismu. Tyto myšlenky upoutávaly nejtalentovanější umělce sedmdesátých a osmdesátých let (Alexeje Savrasova, Ilju Repina, Isaaka Levitana), kteří se vydali cestou ruských „naturálních škol“ – cestou „studia přírody“, přičemž „přírodou“ se povětšinou nemyslela přírodní krajina, ale spíše „přirozenost“, „život“, tedy lidové typy, sociální poměry, dobové a historické reálie. Ve stopách literatury směřovali peredvižnici k „výpravnému“, „epickému“, popř. „psychologickému“ podání námětu – k monumentálním historickým plátnům, žánrovým výjevům z ruského lidového života, psychologizovaným mravoličným scénkám se silnými akcenty sociálními. Prosazování a utvrzování této estetické doktríny ruského umění věnoval celá desetiletí svého života významný ruský výtvarný kritik – akademik Vladimir Stasov, neúnavný (a také neúprosný) bojovník za ideové malířství a „národní“ operu. O správnosti své doktríny nezapochyboval ani tváří v tvář novému evropskému umění. V jeho očích jako by dějiny malířství měly skončit Courbetovým *Pohřbem v Ornans*.⁸⁶ Všechno to nové, co přišlo s Manetovou *Snídání v trávě*, vnímal už jen jako tristní příběh úpadku umění. Proto se Stasovovi činnost generace Monetovy, Manetovy, Pissarrovy a Sisleyho jevila jako triumf „vyumělkovanosti“, „nepřirozenosti forem a barev“ a „nicotnosti motivů“.⁸⁷

Tvůrčí umělci v Rusku začínali však pozvolna pociťovat svazující pouta dobového literaturocentrismu. V rozsáhlé úvaze o odkazu Nikolaje Gea se Ilja Repin, jeden z pilířů Putovních výstav, pokoušel rozetnout uzel pochybností o Stasovově uměleckém programu. Přemýšlel o tom, proč byl Ge

pod jařmem publicistiky a literatury jako celé naše umění. [...] U nás nesmí být umělec sám sebou, nesmí se zahledávat do tajů umění, nesmí se zdokonalovat až do ideální výše chápání forem a harmonií přírody. Ještě než zesílí, už ho cpou do kabátu žurnalisty, považují ho jen za ilustrátora liberálních idejí. Požadují od něho literaturu...⁸⁸

Autoritářský Stasov pochopil, že jeden z jeho protežé míří přímo na něho, když píše:

Největší škody našich doktrín o umění pocházejí z toho, že o něm píší zpravidla literáti, podávající je z hlediska literatury. S nestoudným sebevědomím mluví o málo

⁸⁶ Viz Vladimir Stasov: *Iskusstvo XIX veka [1901]*, in: V. Stasov: *Izbrannyje sočinjenja. V 3 tomach. Živopis'. Skulptura. Muzyka*, III, ed. Je. Stasova a kol., Moskva: Iskusstvo 1952, s. 554.

⁸⁷ Tamtéž. Viz též jinou příznačnou pasáž ze Stasovových *Dějin umění 19. století*: „[tato generace] se vykašlala na všechny problémy světa a zajímala se pouze o své ‚nálady‘, efemérní city a vjemy. Všechny úkoly historické, životní, duchovní, všechny vztahy lidí a všechny události našeho života jim začaly připadat jako zastaralé, nudné, nepotřebné“ (tamtéž, s. 556).

⁸⁸ Ilja Repin: Nikolaj Nikolajevič Ge i naše nároky na umění, in: I. Repin: *Daleké i blízké. Kniha vzpomínek a essayí*, přel. N. Neklanová, Praha: Melantrich 1953, s. 323.

známé oblasti plastických umění, ačkoliv sami sebejistě prohlašují, že z těchto umění nerozumějí ničemu a že to také nepovažují za nic důležitého...⁸⁹

Stasovova odpověď na sebe nedala dlouho čekat a Repinova tak potřebná stať byla označena za „výsměch ruským nárokům na umění“.⁹⁰

V této souvislosti se zastavme ještě u Stasovy stati, věnované Zolovu románu *Mistrovské dílo*. Vůdčího ruského výtvarného kritika zaujaly spíše principy „experimentálního románu“ v sociologické kronice druhého císařství než Zolovy názory na umění výtvarné. Rozsáhlou pasáž ze Zolovy předmluvy k cyklu *Rougon-Macquartových* (o zákonitostech dědičnosti, souvztažností mezi temperamentem a prostředím, individuem a sociální skupinou) citoval s překvapivým cílem – aby Zolových proklamací využil ke zpochybnění správnosti volby ústředního hrdiny *Mistrovského díla*, malíře Clauda Lantiera, kterého Stasov zřejmě mylně ztotožnil s Édouardem Manetem.⁹¹ Roztrpčení ruského kritika vyvolaly zejména sympatie autorova alter ega, spisovatele Pierra Sandoze, pro malíře ze Salonu odmítnutých. Zdá se, že ani Zolův příklad nepomohl Stasovovi, aby se od dobového literaturocentrismu oprostil. To však zároveň vysvětluje, proč ruskou modernu proboužela právě literatura, přesněji řečeno – poezie.⁹² Mnohé teze Repinovy průlomné stati byly už vysloveny prvními průkopníky nového umění – N. Minským, D. Merežkovským, A. Volynským, V. Brjusovem, a to v polemikách s ruským zolismem v literatuře v duchu Zolových postojů k umění výtvarnému. Pouze Stasov žil v přesvědčení, že Zola „prolomil a odhodil spoustu starých předsudků, spoustu prohnitých zábran, které ve výtvarném umění ještě překonat nedokázal, ba dokonce je možná ani neviděl...“⁹³ Podstatnější bylo, jak Stasov snad záměrně nevnímal první symptomy revolty v dílech svých chráněnců, které přicházely zevnitř, z vložene ruského kontextu.⁹⁴ Nové ruské malířství tkvělo jedním ze svých kořenů ve Savrasovově zlomovém díle – náladovém, impresi zrozeném a impresi vyvoláva-

⁸⁹ Tamtéž, s. 337. Srov. reflexi této stati v Korovinově nekrologu: „Repin měl své nepřátele: tendenčnost, literátštinu. Byl pod vlivem Stasova. Z jeho rukou přijal Repin, umělec čistého a upřímného srdce, číši našeho ruského občanského stesku, ale pak s ním ve svém nitru, ve svých prožitcích, trýzních a touhách začal bojovat“ (I. Zil'berštejn /ed./: *Konstantin Korovin vspominajet*, s. 134).

⁹⁰ Vladimír Stasov: Prosvetitel' po časti chudožestva [1897], in: V. Stasov: *Izbrannyje sočinenija*, III, s. 209. Až se I. Repin rozejde s redakcí žurnálu *Mir iskusstva* pro znevažování odkazu malířů jeho generace, Stasov odpadlíkovi odpustí – viz Vladimír Stasov: Čudo Čudesnoje [1899], in: V. Stasov: *Izbrannyje sočinenija*, III, s. 268–272. Ale to otevření cesty z bludného kruhu předevíznické doktríny už zrušit nemohl, zbývalo jen prokřít ty, kdo pokračovali v Repinově vzpouře dál – viz Vladimír Stasov: Dve dekadentskije vystavki [1903], in: V. Stasov: *Izbrannyje sočinenija*, III, s. 287–295.

⁹¹ Úsudek Stasova, opřený o popisy obrazů, které mu připomínaly techniku Manetovu, a skandál v Salonu odmítnutých, který si spojoval s Manetovou *Snídání v trávě*, byl zřejmě mylný. Údajným prototypem Clauda Lantiera měl být Zolův dávný přítel Paul Cézanne – viz Jan Otokar Fischer a kol.: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*, II, Praha: Academia 1976, s. 71.

⁹² Srov. hypotézu Volodymyra Zviňackovského, že literaturocentrismus ruské kultury druhé poloviny 19. století vedl k tomu, že zastřešujícím pojmem mnohem širšího fenoménu ruské moderny se stal literární symbolismus – Vladimír Zviňackovskij: Simvolizm ili modern, in: *Čechoviana. Čechov i kul'tura XX veka*, ed. V. Lakšin a kol., Moskva: Nauka 1993, s. 42.

⁹³ Vladimír Stasov: Po povodu romana Zola L'Évre [1886], in: V. Stasov: *Izbrannyje sočinenija*, III, s. 52.

⁹⁴ Toto téma v české poválečné rusistice otevřela stať – Vladimír Kostřica: Krajinomalba v literatuře a malířství, *Rossica Olomucensia* 11 (1973), s. 80–83.

jícím obraze *Haurani přiletěli* (Grači přiletěli, 1871).⁹⁵ Malířství se začalo tiše, bez velkých slov a gest, oprošťovat od literárnosti a ideologičnosti. Zahleděno do krajiny, začínalo jako barbizonští objevovat proměnlivost barev, hru odlesků na vodní hladině, čaromoc měsíčního svitu. Zachycovaná krajina obrážela a vyvolávala náladu. Virtuosem těchto náladových, lyrizovaných krajin, které už byly „krajiny duše“,⁹⁶ nikoli však ještě modernistickými „krajiny snů“,⁹⁷ byl Levitan. Novost levitanovských náladových krajinomaleb nepramenila jen z profesní suverenity krajináře, schopného podat malířskými prostředky umělcem poprvé postiženou atmosféru krajiny,⁹⁸ ale také z celkového ustrojení Levitanovy duše, zasažené už nervností a přecitlivělostí hlásícího se přelomu století, a určující tak jeho osobité vidění lokalit.⁹⁹

Osobní sblížení Čechova a Levitana bylo sblížením umělců nové sensibility – u Levitana zcela nezastřené, u Čechova tlumené střízlivým pohledem lékaře, diagnostika, vyznavače exaktního vědění a ctitele ukázněné, artcistní, flaubertovské formy. Proto je jakékoli přenášení atributů, používaných pro Levitanova plátna („lyrický“, „nostalgický“, „poetický“), na čechovovskou novelistiku velice zrádné. Ruská literatura poslední třetiny 19. století směřovala k impresionistické próze jinými cestami než poetizující lyrizací.¹⁰⁰ Jednou z jejích cest byla věrnost viděnému, které se proměňovalo před očima jako step ve stejnojmenné Čechovově povídce, zakotvená v domácích, turgeněvovských tradicích. Druhou cestu nabízela koncentrace na subjektivní vidění autorské (zejména žánr impresionistické črty)

⁹⁵ Viz Levitanovo vysoké hodnocení A. Savrasova jako umělce postihujícího „intimní, hluboce jímavé, často teskné rysy“ ruské krajiny, které „tak sugestivně působí na duši“ – Isaak Levitan: Po povodu smerti A. K. Savrasova [1897], in: *I. I. Levitan*, s. 108. Tato slova lze chápat i jako charakteristiku raného ruského impresionismu. Z týchž důvodů není náhodné, že tento obraz si jako jediný opravdu přál mít A. Čechov, byť jen v kopii nebo skice – viz Jevgenij Klimov: Čechov i russkije chudožniki. Po perepiske pisatelja, *Zapiski rusckoj akademičeskoj grupy v SŠA* 18 (1985), s. 144.

⁹⁶ Výraz „krajina duše“ vznikl stažením pověstného aforismu „krajina je stav duše“ z knihy *Z důvěrného deníku švýcarského spisovatele Henriho-Frédérica Amiela*, který zdomácněl ve francouzském prostředí a odtud se šířil spolu s Verlainovými *Romancemi beze slov* do Ruska.

⁹⁷ Jednou z prvních snových krajin ruského malířství bylo snové idylické pozadí s rokokovými motivy na Somovově portrétu *Dámy v modrém* (1900), které se už vzdalovalo sice emotivní, avšak reálné krajině Levitanově.

⁹⁸ Ze vzpomínek Leonida Pasternaka o tom, jak dokázal Levitan zachytit rodnou krajinu, „zvláště velkoruskou, pokornou, zasmušilou, s jímavými tóny stesku a smutku“, vyplývá však jediný závěr – sugestivita Levitanových krajinomaleb byla tak velká, že pečeť malířových obrazů ulpěla i na reálné podobě krajiny – viz Leonid Pasternak: Vospominanija o I. I. Levitane, in: *I. I. Levitan*, s. 243. Podobné úvahy dokládají opodstatněnost jednoho z wildovských paradoxů, že nikoli skutečnost podmiňuje podobu umění, nýbrž umění podobu vnímané skutečnosti.

⁹⁹ Ve vzpomínkách na Levitana se nejednou objeví zmínky o jeho „jemné, něžné, téměř bolestínsky nervní duši“ – viz např. Vitol'd Bjalynickij-Birulja: Vospominanija o I. I. Levitane, in: *I. I. Levitan*, s. 201.

¹⁰⁰ Z tohoto hlediska jsou příznačné opravy, které vnášel Čechov do Korolenkovy prózy *Les šumit* (1886), zejména vymycování všech romantizujících, poetizujících a antropomorfních prvků – viz Zinovij Papernyj: „Budu izučat' vašu maneru“ (Čechov čítajet Korolenko), in: *Čechov i jego vremja*, s. 85–100. Viz též postřeh Pjotra Bicillioho, bezděčně stvrzující původní východiska francouzského výtvarného impresionismu v Čechovově tvorbě – nezaujaté registrování nehierarchizovaných vizuálních vjemů. V roce 1934 v souvislosti s jeho *Stepí* psal: „lidé, kteří projíždějí stepí, jsou u Čechova její součástí stejně jako osamělý topol, jako větrný mlýn, jako studánka, u níž se chystají nocovat“ (Pětr Bicilli: Gogol' i Čechov. Problema klassičeskogo iskusstva, *Sovremennyje zapiski*, č. 56 /1934/, s. 308).

a promítání vlastních proměnlivých nálad do vnějšího, obvykle přírodního světa – touto cestou půjde především poezie prchavých okamžiků. Třetí cestu nabízely evokace subjektivovaného vidění světa očima postavy (tedy prostřednictvím polopřímé řeči a vnitřního monologu) a rozevření jejího niterného života do přelivů nálad, nejistot, nestálosti a křehkosti. Próza rezignuje na úsilí o iluzi objektivnosti a svým zostřeným smyslem pro subjektivní, proměnlivé a pomíjivé vytváří prozaickou paralelu k impresionistické poezii. Další cesta povede přes nové vnímání času, počínaje prchavostí přítomnosti neuchopitelné v okamžiku svého dění, která se proměňuje v paměť a postupně vyhasíná.¹⁰¹ Tady se otevře cesta k objevování „ztraceného času“, která povede nejen od Čechovovy *Kaštanky* a *Věročky* k Buninovým *Antonovským jablkům* a *Suchodolu*, ale také k ruským, na Proustově *Hledání ztraceného času* nezávislým podobám literatury „proudu vědomí“, jak se realizovaly zejména v „letajevovských“ prózách A. Bělého.

V údobí, které jsme vyznačili jako „stylové rozhraní“, se tedy utvářela osobitá poetika impresionistické prózy¹⁰² v proudu literatury jak romantického (Garšin), tak realistického typu (Čechov). Od Čechovovy doby zůstává však pro literární historii problémem vyčlenění samostatného impresionistického proudu. Nejenom proto, že současně s impresionistickými texty psali ti, kteří by k němu mohli být řazeni, rovněž prózy (neo)realistické i naturalistické, ale především proto, že v rámci jediného textu docházelo k nejrůznějším stylovým synkrezím – už u Čechova bude v některých exponovaných partiích impresionismus přecházet v expresionismus a impresionistické texty budou obsahovat i rysy symbolistické a dekadentní, stejně jako detaily, které bude možné označit za secesní. V tomto smyslu budeme impresionismus chápat jako významnou složku literatury údobí přelomu století, jako ne zcela samostatnou, do konce realizovanou a definitivně vyhraněnou tendenci, která se uplatní jak v literatuře modernistické (symbolistické), tak v proudu, který se bude považovat za proud „nového realismu“. Ponecháme-li stranou koncepci, které budou pokládat impresivní či impresionistické pasáže za doklad pocitové mělkosti děl převážně naturalistických, zůstane – chronologicky vzato – „impressionismus“ souputníkem rozkvětu ruského výtvarného impresionismu jako jedné z významných složek ruské malířské moderny.¹⁰³

¹⁰¹ Rozhodující roli tu sehrály Čechovovy prózy. O Čechovově novém vnímání času (přítomnost jako jediné reálné zakoušení času) v souvislosti s filosofickými interpretacemi této kategorie viz Richard Gilmar: *The Making of Modern Drama. A Study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1974. Srov. pojetí paměti u Čechova a Prousta – viz Robert L. Džekson: Čechov i Prust. Postanovka problémy, *Zapiski ruské akademické skupiny v SŠA* 18 (1985), s. 129–142.

¹⁰² Základní stylistické znaky impresionistické prózy jako samostatné, na běžně předpokládaném realistickém podnoží zcela nezávislé podoby moderní prózy vymezuje stať – Peter Henry: K voprosu ob impressionizme v ruské chudožestvennoj proze. V. M. Garšin, A. P. Čechov kak predstaviteli malo-priznannogo žanra, in: *Genologické studie*, II. *K počtě profesora Franka Wollmana*, Brno: Masarykova univerzita 1993, s. 129–149.

¹⁰³ Velice příznačné je, že některá Korovinova impresionistická plátna jako *Kavárnu v Jaltě* (1905) je možné vnímat jako výtvarné ztvárnění scénérie Čechovovy *Dámy s psíčkem*. Stejně tak je možné chápat jeho přímořské scénérie či výjevy z pařížských kaváren a bulvárů jako bezděčné ilustrace k textům Maupassantovým.

2.4 Anton Čechov (1860–1904)

Z důvodů ne pouze chronologických býval Čechov, a to nejen v sovětských dějinách literatury, řazen za „velké klasiky“ přinejmenším jako následovník jejich společensky kritických postojů a humanistických tradic. Nebylo však vždy snadné obhájit Čechovovi podsouvanou roli dovršitele realistických snah klasické ruské literatury. Už proto, že v jeho díle nenacházíme vůdčí žánr velké realistické literatury – román. Navíc většina autorů, kteří se k čechovovské tradici hlásili (Andrejev, Zajcev, ale také Sologub a Gorkij), mířila i s jeho pomocí k jiným než tradičním realistickým metám. Při sledování Čechovova vývoje nevzniká přes velkou různorodost textů dojem, že by jeho tvorba procházela tak prudkými vývojovými proměnami, jaké doznala v osmdesátých a devadesátých letech prozaická tvorba L. Tolstého. A přitom jsou rozdíly mezi Čechovovými prvními povídkami a novelami z konce století tak velké, že nám připadá samozřejmé, že jsou podepisovány různými jmény. Zároveň jako by už v těch prvních „přípravných“ textech byl předznamenán budoucí Čechov. Dynamika spisovatelova vývoje jako by však byla skryta a zastřena návratností znovu a znovu se opakujících námětů, navenek tak všednodenních. Proto se jako jeho nejviditelnější trend jeví přechod od tvorby povídkové a novelistické k žánrům dramatickým, které v posledním pětiletí umělcova života zcela převážily.

Do údobí přelomu osmdesátých a devadesátých let, kdy se připravoval nástup ruského symbolismu a umělecké moderny, vstupoval A. Čechov s téměř desetiletou literární praxí. Měl za sebou především úspěšnou dráhu humoristy, příspěvatele Lejkinova časopisu *Oskolki* a novin *Petěrburgskaja gazeta*, kam ještě jako student medicíny pod familiárně obměněným jménem Antoša Čechonte zasílal humoristické mikropovídky a fejetony o bláhovostech, směšnostech a trapnostech z běžného života obyčejných lidí. Tedy těch, které ruská literární kritika s nemalou mírou sentimentu označovala soucitným termínem „malý člověk“. V údobí velkých prozaických forem nepatřily čtenářsky oblíbené drobné humoresky a odlehčené fejetony, publikované jako „spotřební čtivo“ v literárních přílohách dobových listů a na stránkách humoristických časopisů, k prestižním žánrům, kterých by si literární kritika nějak zvlášť cenila.¹⁰⁴ Přitom se však postupně vypracovávala určitá poetika, spočívající na zavedených konvencích těchto „novinových žánrů“ (syžet podáván jako „případ ze života“, mravoličná kresba s bezchybnými reáliemi, konkrétní místní a časová lokalizace aj.).¹⁰⁵ Tvorba Antoši Čechonteho začala okamžitě

¹⁰⁴ K rehabilitaci těchto žánrů, které v Lejkinově době byly brány výhradně jako příležitostné, utilitární a literárně druhořadé, docházelo až za éry satirikonců. V době sovětské, kdy se znovu ustálil podceňivý vztah ke společensky nezávažné humoristice, bývaly (údajně v Čechovově zájmu) zveličovány rozdíly na úkor určitých styčných bodů raných Čechovových (či spíše Čechontových) próz s dobovými požadavky kladenými na tyto žánry.

¹⁰⁵ O poetice žánru lejkinovské scénky, humoresky, fejetonu a mikropovídky z „velkého světa“ a posunech žurnalistických klišé v raných povídkách Antoši Čechonteho viz Aleksandr Čudakov: *Mír Čechova. Voznikovenije i utverždenije*, Moskva: Sovetskij pisatel' 1986, s. 14–68. Typickým produktem stalinské čechologie byly mnohokrát kosmeticky upravované a doplňované monografie Vladimira Jermilova, jež zůstaly i ve svém posledním znění nesourodou směsicí ideologických klišé, pseudohumanismu a sentimentální rétoriky. Viz Vladimir Jermilov: *Dramaturgija Čechova*, Moskva: Goslitizdat

přerůstá běžný standard. Třeba už jen tím, že jeho začátečnické prózy byly oproš-
těny od tradičního sentimentu ke strážným „ponižených a uražených“, který byl už
poněkud omšelým dědictvím první ruské naturální školy. Prolomení předsudku, že
„malý člověk“ je už pro své nízké sociální postavení hoden zvláštních soucitných
sympatií upíraných příslušníkům „zahálčivých vrstev“, bylo naopak jedním z pro-
jevů Čechovova demokratického citění, neboť shovívavý soucit znamená mimo jiné
také přijetí nerovnosti.¹⁰⁶

Za zlomový okamžik v přístupu sovětské literární historie k Čechovovi lze pova-
žovat tezi, kterou Valerij Bezzubov vyslovil v souvislosti se spisovatelovými ranými
povídkami a která v roce 1963 zněla téměř kacířsky: Čechovova díla nelze pova-
žovat za humanistický protipól „antihumanistických děl“ Andrejevových. Z toho
logicky vyplývalo, že Čechov sám byl jedním z prvních vyjadřovatelů „antihuma-
nistických tendencí“, které se objevily v díle Andrejeva, Bloka a dalších předsta-
vitelů literatury 20. století.¹⁰⁷ Použitý termín „antihumanismus“ neznamena-
samořejmě „ne-lidskost“ ani „od-lidštění“, nýbrž programovou citovou distancí
autora od předmětu a s ní spjatý odvrát od plané kvazihumanistické rétoriky.¹⁰⁸
Sám ostatně psal:

Domnívám se, že otázky, jako Bůh, pesimismus apod., nepřísluší řešit nám, belet-
ristům. Beletristův úkol je pouze vylíčit, kdo, jak a za jakých okolností o Bohu nebo
o pesimismu mluví nebo uvažuje. Umělec nemá být soudcem svých postav a toho,
o čem ony mluví, nýbrž toliko nezaujatým svědkem.¹⁰⁹

Tento postoj v tehdejšímu Rusku znamenal nejen téměř nevídanou lhostejnost
k „velkým idejím“ a patosu, ale také podezřelou nechuť vynášet moralistické soudy
o „dobru“ a „zlu“, jako to činil právě v „čechovovské době“ moralizující L. Tolstoj.
Na domácí ruské půdě byly Čechovovy prózy, poznamenané na ruské poměry pří-
liš „chladným“ a v očích mnohých trestuhodně neangažovaným objektivismem,¹¹⁰

1954; Vladimir Jermilov: *A. P. Čechov. Tvorčeskij portret*, Moskva: Sovetskij pisatel' 1944; Vladimir Jer-
milov: *Čechov*, Moskva: Molodaja gvardija 1946 (tato verze vyšla v českém překladu Vladimir Jermi-
lov: *Talent. Život a dílo A. P. Čechova*, přel. N. Slabihoudová, Praha: Mladá fronta 1946; přepracované
a doplněné vydání 1949).

¹⁰⁶ V této souvislosti je třeba připomenout podobná hlediska, s nimiž přistupuje Wolf Schmid k interpre-
taci Puškinových postav k hrdinům jeho *Bělkinových povídek* – viz Wolf Schmid: *Puškins Prosa in
poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*, München: Wilhelm Fink Verlag 1991.

¹⁰⁷ Valerij Bezzubov: *A. Čechov i Leonid Andrejev*, in: *Trudy po ruskoi i slavjanskoj filologii*, VI, ed. B. Je-
gorov, Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet 1963, s. 202.

¹⁰⁸ Srov. hluboké Čechovovy úvahy s dobovým polemickým ostnem: „nejsou důležitá slova upadlá v za-
pomenutí“ a „různé idealismy“, nýbrž „oproštění duše od různých zapomenutých i nezapomenutých
slov, idealismů a jiných těžce pochopitelných slov. Je třeba věřit v Boha, a není-li víry, nezaměnit ji
klábosením...“ (Anton Čechov: V. S. Miroljubovovi, 17. prosince 1901, in: A. Čechov: *Korespondence*,
s. 352).

¹⁰⁹ Anton Čechov: A. S. Suvorinovi, 30. května 1888, in: A. Čechov: *Korespondence*, s. 98.

¹¹⁰ Viz např. stručné rešerše dobových diskusí o jednotlivých Čechovových prózách v Kronice literár-
ních událostí v publikaci – Boris Bjalik (ed.): *Russkaja literatura konca XIX – načala XX v.*, I. Viz též
podrobnou analýzu polemik kolem Čechovových novel *Nudná historie a Souboj* ve stati – Shoshana
Knapp: Herbert Spencer in Čexov's "Skučnaja istorija" and "Duél": The Love of Science and the Sci-
ence of Love, *The Slavic and East European Journal* 29, č. 3, (1985), s. 279–296.

příliš znepokojivé právě pro nemožnost vynášet nad jejich hrdiny jednoznačná mravní hodnocení.¹¹¹

Tuto novou Čechovovu pozici přijal však zcela bezvýhradně filosof Lev Šestov.¹¹² V jeho deziluzivním umění nacházel argumenty pro vlastní pojetí tragičnosti existenciálního údělu člověka, pohrdajícího berličkami iluzí vydávaných za pravdy, jistoty a milníky lidských cest. Byl pro něho tím, kdo stejně jako on zpochybnil nejen představy o tom, že by boj o sociální a vědecký pokrok anebo o jiné, stejně problematické cíle, mohl být prvním a posledním smyslem lidského snažení, nýbrž i samu ideu o jakémsi nadosobním smyslu života vůbec.¹¹³ Vzpomeňme na *Dům s mansardou* (Dom s mezoninom, 1896), založený na konfrontaci bezprostředního, artistického prožívání života s planým, promarněným (a kdyby byl Čechov moralista, mohli bychom říci i „sobeckým“) žitím, zbytečně obětovaným „pozitivní ideji“. Podobné úvahy o „zmarněných“ osudech postav *Strýčka Váni* završil Šestov slovy, jež činí z Čechova existenciálního filosofa osamění:

Všichni propadají šílenství, ale nemluví o tom, vědí, co se s nimi děje, a uchylují se k poslednímu prostředku, který jim zbývá – navždy utajit před lidmi své hoře, pronášet obyčejná, nic neříkající slova, která bývají považována za rozumná, významná, dokonce radostná. Už nikdo nezačne křičet „promarnil jsem život“ a dotírat na bližní svými pocity. Každý ví, jak ostudné je „promrhat život“, a že je třeba svou hanbu skrýt před cizími zraky. Posledním zákonem na zemi je osamění...¹¹⁴

Už v Čechovových smutných, hořkých humoreskách vystupovala v různých modifikacích vsudypřítomná nízkost, trapnost, hrubost, vulgárnost, přízemnost, ubohost a banalita. Tedy všechno to, co v sobě zahrnuje obtížné přeložitelné ruské slovo *pošlost*, které však není třeba (v Čechovově případě to navíc není ani žádoucí) chápat nutně jako hodnocení ryze etické. V artistických prózách Čechovových je slovo *pošlost*, *pošlýj* vynášen spíše ortel estetický.¹¹⁵ Jeho nejokřídlenější (a bohužel nejvíce zdiskreditovaný) výrok „V člověku musí být všechno krásné...“, navrácený zpátky, do autentického čechovovského kontextu „post-klasického“ umění, náhle souzní s panestetismem moderny, jejím programově estetickým postojem k životu. Nic na tom nemění, že se Čechov dokázal vystříhat dekadentní estetizace zla. Před

¹¹¹ V této souvislosti psal V. Bezzubov o tom, že u Čechova jako by všechno vystupovalo „ve dvojmí osvětlení, ve vzájemné prostoupenosti dobra a zla“ – viz V. Bezzubov: A. Čechov i Leonid Andrejev, s. 202.

¹¹² Viz Lev Šestov: Tvorčestvo iz ničego, in: L. Šestov: *Načala i koncy*, Peterburg: M. M. Stasjulevič 1908, s. 31–68.

¹¹³ Viz např. pasáž, která mluví o Čechovovi v podstatě týmiž slovy, kterých Šestov používal o hlasatelích „filosofie tragédie“ (Dostojevskij, Nietzsche, později Kierkegaard): „Po celou svou téměř pětadvaceti-letou literární tvorbu nedělal Čechov nic jiného, jen úporně, rezignovaně a jednotvárně zabíjel všechny naděje člověka. Tato činnost bývá v běžném jazyce nazývána zločinem a co nejpřísněji trestána“ (tamtéž, s. 3).

¹¹⁴ L. Šestov: *Apoteóza vykořeněnosti*, s. 78–79.

¹¹⁵ Na tento význam slova *pošlost* upozornila stať – P. Bicilli: Gogol' i Čechov, s. 302–303. Zřejmě není náhodné, že tento postřeh vzešel z emigračního prostředí, kde v tomtéž estetickém (a vkusovém) smyslu pracoval s touto kategorií Vladimir Nabokov. V této souvislosti se vynořuje určitá kontinuální linie: Puškin – Turgeněv a Čechov (vliv francouzského pojetí artističnosti) – Nabokov.

krajnostmi modernismu jej kromě „střízlivosti“, nezbytné pro vykonávání lékařského povolání, chránilo jedno z posledních pojítek s klasickou estetikou – smysl pro míru a řád. Proto se mu tak přičila „estetizovaná banalita“ (*pošlost*), v níž si libovali Gorkij i Arcybašev, ale před kterou nebyli uchráněni ani Balmont a Brjušov, ba dokonce někdy ani Sologub a Blok, a která byla nejednou vydávána i za specifický projev citlivé ruské duše.

Převážně v humoreskní podobě a s výrazným autorským odstupem byly už v raných Čechovových prózách podávány tíživé životní situace osamění, odcizenosti a nepochopení. Nejednou bývaly obestřeny lehkým oparem stesku, vepsaného do názvu humoresky *Stesk* (Toska, 1883). Příběh, který by v naturálních školách byl vnímán zejména z hledisek sociálních, se u Čechova začal právě prostřednictvím nevysvětlitelného, nemotivovaného, zcela iracionálního stesku prolamovat do sféry existenciální. Symbolickými významy obtížené detaily, obrazy, motivy začaly, počínaje tou nazelenalou mihotavou skvrnou, kterou spatřilo jako svou nepojmenovanou Nedotykavku děvčátko v povídce *Spát a spát!* (*Spať chočetsja*, 1888), předjímat mnohé klíčové symboly ruského modernismu.¹¹⁶ Čechovovým hrdinům nebyly cizí ani ty zvláštní stavy, kdy jako by se před nimi rozevíraly průrvy do jiných dimenzí, do prvopočátečního chaosu kosmu. Například lékaři z povídky *Případ z praxe* (*Slučaj iz praktiki*, 1898) se při průjezdu fabrické osady náhle začalo zdát,

že se těmito rudými okny na něho dívá sám ďábel, ta neznámá síla, která určuje vztahy mezi silnými a slabými, onen hrubý omyl, který teď už nelze ničím napravit. [...] silní i slabí padají stejně za oběť vzájemných vztahů, podrobují se z donucení jakési hybné síle, neznámé, stojící mimo život, a člověk se jí neúčastní.¹¹⁷

Jenomže tento expresionisticky podbarvený vnitřní monolog, podaný formou nevlastní přímé řeči, přechází téměř nepozorovaně do zcela jiné, dalo by se říci – kontrapunktní polohy. Čechovův lékař už záhy „myslel na to, jak je příjemné za takového jarního jitra jet v pěkném kočáře a hrát se na sluníčku“.¹¹⁸ Jeho trýznivá vize už zatím odplynula v nepřetržitě proudou vjemů, pocitů a meditací, vyvolávaných tokem proměnlivého, neustáleného proudu života. Rozplynula se ve sledu jiných, stejně pomíjivých impresí.

S evokací plynulosti života a pomíjivosti prchavých okamžiků, jež tvoří jednu z konstant čechovovského impresionismu, souvisí také umělcovo pojetí lidského osudu, který se spíše až ze zpětného pohledu jeví jako skloubený a završený příběh. Nad jiné významným klíčem k umělcově tvorbě se zdají být jeho slova z dopisu z Nizy roku 1897:

¹¹⁶ Sologubova Nedotykavka, dekadentní podoba těžce šedivé banality (*pošlost*), měla své zdroje nejen v ruském folkloru, ale také v tomto čechovovském obraze (u Čechova však nebyl zbaven situační a psychologické motivace).

¹¹⁷ Anton Čechov: *Případ z praxe*, in: A. Čechov: *Spisy A. P. Čechova*, VI. *Povídky. 1896–1903*, přel. E. Frynta, Praha: Československý spisovatel 1950, s. 278–279.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 282.

Dovedu psát pouze ze vzpomínek, a ne bezprostředně ze života. Potřebuju, aby moje paměť procedila syžet a aby v ní zůstalo jako na filtru pouze to, co je důležité nebo typické.¹¹⁹

Autorská paměť se v této situaci stává restrukturalizátorem životem nabídnutých příběhů a také pečlivým ciselátorem detailů, že nejednou vznikal dojem, jako by v Čechovových povídkách nebylo zhola nic náhodného. V situaci, kdy interpretační rutina dovede vysvětlit funkčnost každého detailu v textu, se jeví nejen jako podnětný, ale také Čechovovu světu adekvátnější předpoklad, že v jeho dílech se silnou impresionistickou strunou je třeba počítat i s tím, co se nedá jednoznačně objasnit, ale co vstupuje do textu nemotivovaně a co koresponduje s „náhodou“ („nemotivovaností“) v reálném životě.¹²⁰ To znemožňuje vnímat čechovovské hrdiny jako reprezentativní sociální či národní typy a zároveň usnadňuje neruským čtenářům, aby se s nimi identifikovali. Čudakovova teze o „efektu náhodnosti“ prolomila hráz sociologizujících a ideologizujících výkladů důrazem na Čechovovu adogmaticnost, která paradoxně přispěla k umocnění iluze života:

Absolutně adogmatické je samo bytí, sám tok života. Je nerozumný a chaotický; jeho smysl a jeho cíle nám zůstávají neznámé a nejsou podřízeny žádné viditelné ideji. Čím bude blíž svět stvořený k přirozenému bytí v jeho chaotických, nesmyslných, náhodných formách, tím víc se bude přibližovat absolutní adogmaticnosti bytí. Čechovův svět je právě takový.¹²¹

Přitom však Čechov nepovyšuje tuto náhodnost na nový, železný zákon světa, ale spíše v ní vidí zdroj mnohosti a rozmanitosti jevů a situací. I zde zůstává na prahu – tentokrát na prahu vidění světa jako říše náhody, absurdity.

Zjevným úsilím reprodukovat v paměti odležený tok života směřoval vývoj Čechovovy prózy k polohám impresionistickým. Za jeden ze stylově nečistších projevů počínajícího ruského literárního impresionismu vůbec, za kongeniální literární paralelu k lyrizovanému krajinářství, bývá považována Čechovova rozlehlejší próza *Step* (Stěp, 1888), složená z proměnlivých obrazů přírodní scenérie v různých denních i nočních hodinách. Tyto obrazy existují ve dvou prolínajících se podobách – jednak jako autonomní projev přírodních zákonů, jednak jako v čase a prostoru se rozplývající odrazy a impresie přecitlivělé, nervní, téměř dekadentně

¹¹⁹ Cit. podle Je. Klimov: Čechov i ruskij chudožnik, s. 156. Problémem tohoto tvrzení je slovo „typický“, jež není zřejmě myšleno – alespoň Čechovovy texty tomu nenasvědčují – v tom tradičním významu, v jakém bylo používáno v ruské kritice od dob V. Bělinského (tedy postava jako reprezentativní typ sociální), nýbrž spíše ve významu rozšířený, obyčejný, běžný.

¹²⁰ Z tohoto hlediska je zajímavé srovnání neúprosného zákona života v próze L. Tolstého *Smrt Ivana Iljiče* a v Čechovově povídce *Smrt úředníka* ve stati – Vjačeslav Košelev: „... lěg na divan i... pomer“. Čechov i kul'tura absurda“, *Literaturnoje obozrenije*, č. 11–12 (1994), s. 6–8.

¹²¹ Srov. závěr monografie Alexandra Čudakova o tom, že Čechov přiznal každému jevu „právo být zobrazován nejen ve svých podstatných rysech, ale i v těch vedlejších, pomíjivých, náhodných – těch, které mohou nepředvídaně vzniknout v živém proudu bytí. [...] Čechovův umělecký systém fixuje především to, co není zákonité a co je neobjasnitelné, tedy v pravém slova smyslu náhodné, a rozšiřuje tak podstatně možnosti umění“ (A. Čudakov: *Mir Čechova*, s. 364).

křehké chlapecké duše, jejíž čistý zrak ještě nebyl zakalen clonami intelektuálních konstrukcí. Čechovovy povídky a novely devadesátých let se svými jedinečnými různorodými příběhy vracely k této pomíjivosti a vratkosti všeho. Umocněný pocit stesku, splín, nostalgie jsou přitom stavy hrdinů, tedy předmět autorské demonstrace a diagnózy, způsob, jímž autor vyjadřuje prožívání existenciálních trýzní svých postav.¹²² V této podobě se uplatňuje Čechovova orientace na objektivní výpověď, vznikající ze souhrnu subjektivovaných textů, mapujících novou sensibilitu moderního člověka v časech započínající krize hodnot, v předvečer *fin de siècle*.

Také Čechov byl umělcem „konce století“ a zjitřené sensibility. Nic z toho však nepouštěl do svých textů v syrové, nepřetavené podobě. Proto v žádném z nich nelze nalézt jeho vlastní autoportrét, jak si v tom libovali mnozí modernisté, ani není možné žádný z jeho slavných divadelních monologů ztotožňovat se slovem autorským, jak se to dělávalo v naději, že bude možné vyhmátnout z té polyfonní změti hlasů hrst společensky pozitivních idejí. Čechov byl umělcem téměř neruské, flaubertovské zdrženlivosti a cílevědomé umělecké kázně, diktované navíc žánrem maupassantovské povídky a její rozšířenější verze, v ruské tradici označované termínem *pověst*, kterou by snad bylo možné považovat i za moderní formu novely v tom smyslu, v jakém se mluví například o novelách Anatola France. Jako umělec nesebevýrazového typu se bránil ironickým (a sebeironickým) nadhledem před projevy romantické exaltovanosti, aniž by ovšem právo na emocionální sebevýrazovost upíral svým hrdinům. Sám za sebe však většinou nemluvil o „stesku“ a „romantické ironii“, nýbrž o „nudě“ a „směšnosti“ (*skučnoje a smešnoje*), jako by tím naznačoval fatální pokleslost novoromantických textů, které jeho současnost odkazuje příštím generacím. Dokonce rekapitulaci zmarněného života hrdiny, který mu byl nepochybně bližší než jiné jeho postavy, nazve s velkou obezřetností docela prostě – *Nudná historie* (*Skučnaja istorija*, 1889) a svou křehkou milostnou novelu pojmenuje neméně prozaicky a odosobněně – *Dáma s psíčkem* (*Dáma s so- bačkoj*, 1899).¹²³

Čechov svým strohým stylem vytvářel neprostupnou hráz proti vpádu zkrášlujících poetismů, sentimentálních tónů a neobjektivovaného sebevýrazu. Čtenář

¹²² Poetiku „přítomňování“ uplatní už ve své rané, ale zejména pozdní tvorbě I. Bunin. V této souvislosti je zajímavé, že o Buninově závislosti na Čechovovi mluvila spíše kritika. Např. A. Izmajlov v roce 1912 psal: „O Buninovi nelze mluvit, aniž bychom nekřísili krásný stín Čechovův. Bunin je víc než ‚jeho škola‘. Je tělem těla, krví krve čechovovského pokolení, čechovovských nálad, čechovovských sympatií“ (cit. podle Aleksandr Baboreko: Čechov i Bunin, in: *Literaturnoje nasledstvo*, LXVIII. Čechov, ed. N. Roskina, Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR 1960, s. 405). Bunin však přes všechny obdiv k Čechovovi přímou souvislost popíral a ve svých vzpomínkách na Čechova cituje souhlasná Čechovova slova: „Jste si podobní asi jako chrt a ohař. Vy jste třeba na rozdíl ode mne mnohem ostřejší...“ (Ivan Bunin: Iz nezakončenoj knigi o Čechove, in: *Literaturnoje nasledstvo*, LXVIII, s. 651). Čechovův postřeh potvrzuje srovnání jak jejich próz s vesnickou tematikou, tak zejména jejich milostných novel (viz zejména povídka *Úžeh*, buninovskou variací Čechovovy novely *Dáma s psíčkem*). O historii vzájemných vztahů obou umělců a jejich textovém dialogu viz Valerij Gejdekko: *A. Čechov i Iu. Bunin*, Moskva: Sovetskij pisatel' 1987.

¹²³ Podobné nevtíravé názvy stejně jako co nejobyčejnější jména považuje Peter Henry za charakteristický znak impresionistických textů – viz P. Henry: *K voprosu impressionizma v russkoj chudožestvennoj proze*, s. 133. Neméně významné však je, že celý příběh je odvíjen od zvnějšnělé, jakoby znakové podoby hrdinky ke zrodu vztahu, osobnosti, osudu.

se ale přesto nemůže ubránit pocitu, že právě v těchto ukázněných prózách je obsažen silný lyrický prvek. Jednu z možných odpovědí na otázku, v čem vlastně spočívá poetičnost a lyričnost těchto artocistních próz, nabízejí práce analyzující jejich strukturu a kompozici z hlediska principu hudebního¹²⁴ – zejména jako literární analogie trojdílné sonátové formy s příznačným uváděním kontrastních motivů, jejich rozvíjením, reprízami a závěrečným defilé ústředních motivů, už nápadně posunutým proti části expoziční. Tímto složitým vedením motivů s výraznými znaky polyfoničnosti (střídání a prolínání kontrastních, subjektivovaných hlasů), které připomíná práci s rozvíjením kontrastních hudebních témat (literárních leitmotivů), dochází ke zřetelnému odlišení fabule (reálné kostry příběhu, kterou lze v základních obrysech rekonstruovat v časové následnosti epizod a jejich kauzálních souvislostech) od jejího provedení v syžetu, stavěném už na jiných základech (asociačních a „hudebních“). Tento princip, který odlehčuje Čechovovy impresionistické texty, je zjevně i zdrojem jejich neuchopitelné křehkosti a poetičnosti.¹²⁵

Se značným údivem zareagovala dobová kritika na vpád naturalistických tendencí do Čechovových próz. Předzvěstí spisovatelova „naturalistického intermezza“ byla „zpráva“ o soukromé „inspekční cestě“ podniknuté v roce 1890 do vyhnaneckých míst – *Sachalin* (Ostrov Sachalin, 1893). Tato rozlehlá cestopisně sociologická črta byla nepochybně koncipována s přihlédnutím k praxi francouzského experimentálního románu – jako vědecky nepředpojatá, chladně objektivní výpověď o tabuizované sféře ruského života.¹²⁶ S tímž chladným verismem přistoupil Čechov v prózách *Mužici* (Mužiki, 1897) a *V roklině* (V ovrage, 1900) k zachycení drastických podrobností toku vesnického života, jako by vědomě vytvářel pendant ke své impresionistické *Stepi*. Tyto „vybočující“, zdánlivě okrajové texty však dosvědčují, jak rychle reagoval právě Čechov, tolikrát násilně vměstňvaný do klasické realistické tradice, na nové literární tendence evropské i ruské literatury.

Na průsečících literárních tradic vytvářel Čechov ve svých nevelkých prózách velice nenápadně velké stylové syntézy, jež – převedeny na divadelní scénu – způ-

¹²⁴ Nejvýznamnějším příspěvkem k tomuto tématu byly studie – Nikolaj Fortunatov: *Muzykal'nost' čechovskoj prozy*, in: N. Fortunatov: *Puti iskanij. O masterstve pisatelja*, Moskva: Sovetskij pisatel' 1974, s. 105–134 (vzorová analýza Čechovova *Černého mnicha*); Nikolaj Fortunatov: *Muzyka prozy („Na puti“ Čechova i fantazii Rachmaninova)*, in: *Čechov i jeho vremja*, s. 205–217. Funkce „zvukooobrazů“ a hudební kompozice v nesyžetových částech se dotýká obsírněji koncipovaná monografie – Jevgenij Balabanovič: *Čechov i Čajkovskij*, Moskva: Moskovskij rabočij 1970, s. 146–159.

¹²⁵ Na tomtéž rozdílu mezi fabulí a syžetem (uvádění epizod podléhá jiným zákonům než principu časové následnosti) budoval Lev Vygotskij analýzu Buninovy poetiky, orientované na odlehčení tíže výchozího materiálu a dosažení psychologické katarze. Svou koncepci demonstroval na Buninově próze *Lehký dech*, nepochybně poučené na novátorských postupech Čechovových – viz Lev Vygotskij: *Psychologie umění*, přel. L. Zadražil [– M. Zadražilová], Praha: Odeon 1981, s. 116–144.

¹²⁶ Zajímavé závěry učinila Natalia Pervukhinová z porovnání Čechovova *Sachalinu* se Solženicynovým *Souostrovím Gulag*. Konstatovala především mnohem zdrženlivější, „neutrálnější“ tón sachalinského svědectví, autorovu orientaci na běžné, každodenní situace a na estetický účinek textu. Za základní intenci textu Solženicynova považuje naopak cílevědomou výchovu čtenáře k přijetí pravdy – viz Natalia Pervukhin: *The Experiment in Literary Investigation. Čexov's Saxalin and Solženicyn's Gulag*, *The Slavic and East European Journal* 35, č. 4 (1991), s. 489–502.

sobí stylovou revoluci v historii ruského (a nejenom ruského) dramatu.¹²⁷ Že toto vše bylo už obsaženo v jeho prozaických textech, obnažila později i Schormova divadelní inscenace novely *Černý mnich* (1983), svého druhu *historia morbi*, s Janem Kačerem v titulní roli. V tomto znepokojivém příběhu stesku, frustrace, tíhy banality, rozpolcenosti, ztráty smyslu pro skutečnost, rozpadu vztahů, úniku do fikce a estétské vize nadčlověčství, završeném paradoxním propojením „uzdravení“ a „smrti“ nalézáme anticipované kompendium hlavních témat dekadentně laděné modernistické prózy. Ještě tu však zůstává autorská distance. Čechov vnímá hrdinův vnitřní svět s jeho preludy a fikcemi jako předmět umělecké vivisekce, umožňující uchovat ještě nezrušené hranice mezi realitou, která existuje jako objektivní danost, a jejími deformacemi v chorobné mysli Kovrinově. Nicméně je už zde čitelná vystupňovaná ambivalentnost „nového vědomí“ člověka přelomu století s jeho riskantním, obluzujícím průnikem za hranice racionálně vysvětlitelného světa, znemožňujícím svou niternou tajemností jakoukoli jednoznačnou interpretaci textu.¹²⁸

Jakmile při studiu čechovovských textů ustoupily do pozadí problémy realismu (a tedy převažující retrospektivní pohled směrem k jeho realistickým „předchůdcům“), otevřela se možnost sledovat jejich doteky se vznikající literaturou moderny. Nešlo jen o určité námětové a stylové paralely, ale také o dialog následníků s jejich bezprostředním předchůdcem. Tento přístup k ještě „čerstvým“ textům jako součásti rozlehlé knihovny literárních mytologém, s jejichž pomocí konstruovala

¹²⁷ Srov. v této souvislosti pronikavý odhad anglického prozaika a esejeisty Johna Priestleyho z roku 1925: „V povídkách se Čechov možná projevil jako mnohem svrchovanější umělec, a přesto se mi zdá, že jako novátor, jako spisovatel, který ovlivňuje umění, dramatik Čechov ještě zastíní Čechova novelistu“ (cit. podle Anglijskijje pisateli i kritiki o Čechove, in: *Literaturnoje nasledstvo*, LXVIII, s. 826). O významu Čechova pro vývoj moderního psychologického dramatu viz Jan Cigánek: Čechov a americké drama, *Československá rusistika* 8, č. 1 (1963), s. 1–12. V současné době se však jeví jako mnohem aktuálnější souvislosti Čechovova modelu světa (osamělost člověka v prázdném prostoru, ztráta povědomí o smyslu života i naději) s absurdním a existenciálním dramatem (viz diskuse kolem monografie – Ingrid Dlugosch: *Anton Pavlovič Čechov und das Theater des Absurden*, München: Wilhelm Fink Verlag 1977). Nové přístupy k Čechovovi však řadu jeho závěrů potvrzují – viz Rolf-Dieter Kluge: O smysle ožidání. Dramaturgija Čechova i „V ožidanii Godo“ Bekketa, in: *Čechoviana*, II. *Čechov i Francija*, ed. Ž. Bonamur a kol., Moskva: Nauka 1992, s. 140–146.

¹²⁸ Z mnoha různých interpretací připomeňme alespoň vyvozování klíčového obrazu černého mnicha z faktů autobiografických, z autorových úzkostí v krizovém roce 1886 – viz Sergej Tichomirov: „Černyj monach“ (Opyt samopoznanija melichovskogo otšel'nika), in: *Čechoviana*, IV. *Melichovskije trudy i dni*, ed. Je. Strel'cova a kol., Moskva: Nauka 1995, s. 35–44. Viz konfrontaci reálného spisovatelova znepokojivého snu a snů z Puškinova *Evžena Oněgina* a *Pikové dámy* ve stati – Jevgenija Sacharova: Puškinskije motivy v „Černom monache“, in: *Čechovskije čtenija v Jalte. Čechov i russkaja literatura. Sbornik naučných trudov*, ed. V. Kulešov, Moskva: Gosudarstvennaja biblioteka im. V. I. Lenina 1978, s. 5–15. Viz též analýzu této novely v kontextu literární tradice dvojnictví, ozvláštěného tématem reinkarnace (motiv zahradníka) ve stati – Matthias Freise: Personendarstellung und Personenbewußtsein bei Čechov. Die Erzählung „Černyj monach“, *Wiener Slawistischer Almanach*, č. 28 (1991), s. 89–106. Srov. též existenciální interpretace, vycházející z předpokladu, že Čechovova díla nemířila k empirickému světu, nýbrž k obnažení existenciálních hlubin – viz Nikolaj Ul'janov: Literaturnoje esse, *Russkaja literatura*, č. 2 (1991), s. 86–91; Il'diko Regeci: Čechov i rannij ekzistencializm. Neskol'ko zamečanij k probleme, *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 40, 1995, č. 1, s. 95–104.

moderna své nové literární mýty,¹²⁹ znamenal zároveň „kanonizaci“ Čechova – jeho obrazy („zelená skvrna“, „uvěznění ve futrálu“ aj.) figurovaly v širokém souboru mytologém celé ruské klasiky (puškinských, gogolovských, petrohradských aj.), který jako by i jim dodával statusu „klasiky“. Počátkem století se tedy jednotlivá Čechovova díla stala integrální součástí souboru klasických („klíčových“) textů, s jejichž pomocí začínal být vytvářen symbolistický metatext.¹³⁰ Nové provedení čechovovských motivů v prózách výrazně dekadentního typu obnažovalo nejen to, čím Čechov modernu předjímal, ale především prahy, které nepřestoupil.¹³¹

Problém vztahu nových podob realismu, impresionismu, symbolismu a secese v Čechovově díle se obnažil zvláště v oblasti tvorby dramatické, kde jeho hry vstupovaly do rozšiřujícího se modernistického repertoáru předních ruských scén jako jejich domácí repertoárová složka. Zároveň byly výzvou k novému pojetí „dramatu“ i „divadla“, neboť je nebylo možné (stejně jako hry Ibsenovy) hrát postaru – jako žánrové obrázky, plačtivé tragédie či francouzské vaudevilly. Na prohrách či vítězstvích čechovovských inscenací lze sledovat peripetie složitého hledání jevištní podoby Čechovových her, zejména na hlavní čechovovské scéně, v Moskevském uměleckém divadle (dále též MCHT). To si na inscenacích jeho hlavních dramát zkušelo novou impresionistickou scénografií s jejími zvukovými a světelnými efekty, i novou metodu herectví toužícího po zrušení nezrušitelného hereckého paradoxu – metodu naprostého ztotožnění herce s rolí, jímž Moskevské umělecké divadlo v režii Konstantina Stanislavského směřovalo k vytvoření téměř absolutní iluze života.

Divadlo obtížně hledalo zejména způsob, jak vtisknout těm k pláči smutným, všednodenně banálním provinčním tragédiím odlehčený ráz, na němž Čechov s urputností až překvapivou trval.¹³² Možná i proto, že jeho cesta k vrcholným dramatickým dílům vedla od celovečerní prvotiny *Platonov* (ps. 1878, vyd. 1923) k sérii komediálních jednoaktovek (*Labutí píseň* – *Lebedinaja pesňa*, 1887; *Medvěd* – *Medveď*, 1888; *Námluvy* – *Predloženijsje*, 1888; *Bankovní jubileum* – *Jubilej*, 1892), blízkých jeho raným prozaickým humoreskám. Zralou dramaturgiu předjímal dva

¹²⁹ V tomto smyslu také razila Z. Mincová termín „neomytologismus“ ruského symbolismu, který zdůrazňuje především „druhotnost“ symbolistické mýtotvorby včetně jejich složitých her s původní antickou mytologií, mýty literárními a jejich dílčími fragmenty, mytologémami – viz Zara Minc: O nekotorych „neomifologičeskich“ tekstach v tvorčestve russkich simvolistov, in: *Blokovskij sbornik*, III. *Tvorčestvo A. A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka*, ed. Z. Minc, Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet 1979, s. 76–120.

¹³⁰ Tento vztah nebyl ovšem jednostranný – mnohé čechovovské texty (zejména pověstné Treplevovo monodrama v *Rackovi* s aluzemi na Apokalypsu, Merežkovského, Maeterlincka aj.) pracovaly také s celou škálou obdobných modernistických mytologém, ovšem jako se součástí „cizího textu“.

¹³¹ Pevnost těchto hranic vyplynula i ze srovnání Čechovova *Člověka ve futrálu* (pokud šlo o transformace jednotlivých prvků ústředního obrazu) s hrdinou Sologubova románu *Posedlý* – viz Z. Minc: O nekotorych „neomifologičeskich“ tekstach v tvorčestve russkich simvolistov, s. 110–111.

¹³² Čechovova neochota vpisovat pod záhlaví dramát slovo tragédie a raději používat odlehčující náhrady vyvolává jak asociace k Sologubovu vnímání tragické podoby soudobé komedie a komické frašky jako podoby novodobé tragédie (viz Fjodor Sologub: *Teatr odnoj voli*, in: „*Teatr*“. *Kniga o novom teatre. Sbornik statej*, Sankt-Peterburg: Šipovnik 1908, s. 177–198), tak ke karnevalizačním postupům ruských symbolistů od modernistických variací harlekynád až po ambivalentní tragédie „balaganové“ a karnevalové.

dramata o nalomených lidech konce století a jejich bezmocných střetech s provinciálností ruského života – *Ivanou* (1889) a *Lesní duch* (Lešij, 1890). Po delším časovém odstupu se v rychlém sledu objevila čtveřice hlavních Čechovových dramát: *Racek* (Čajka, 1896; premiéra 1896 Alexandřino divadlo, 1898 MCHT), *Strýček Váňa* (Đađa Vaňa, 1897; 1899 MCHT), *Tři sestry* (Tri sestry, 1901; 1901 MCHT) a *Višňový sad* (Višňovyj sad, 1904; 1904 MCHT).¹³³ Tato dramata se přes dílčí inscenační neúspěchy (první uvedení *Racka*) stala nejvýznamnější a nejstabilnější domácí složkou ruského modernistického repertoáru, opřené především o hry Ibsenovy, Maeterlinckovy, Hauptmannovy a Strindbergovy.

Čechovova dramata opouštěla strukturu klasického dramatu s dominantním postavením předváděného dramatického děje aktivně jednajících hrdinů tak nápadně, že se o čechovovském divadle dokonce psalo jako o „divadle nečinnosti“, kdy se „na scéně předvádí nikoli to, co se děje, a nikoli ti, kdož jednájí, ale to, co prožívají lidé během událostí probíhajících za scénou, jichž se sami neúčastní“.¹³⁴ Netíhla ani ke zbytnělé mravoličné kresbě, pěstované tradicionalisty z literárního společenství Sreda, i když všeprostopující atmosféra „provinčnosti“, pojaté spíše jako duchovní a duševní stav soudobého světa než jako kategorie sociologická, hrála v Čechovových novátorských hrách velice významnou roli urychlovače zdánlivě nepochopitelných zoufalých činů jeho Ivanovů. Dobové divadelní scény však předváděly tuto říši ještě nepojmenované Nedotykavky v matoucím secesním aranžmá, jež toto životní prostranství estetizovalo.¹³⁵

Čechovovská reforma dramatu nebyla navenek tak patrná jako počechovovské experimentátorství symbolistické dramatiky nebo expresionistická grotesknost některých děl Andrejejevých. Přinesla však trvalejší výsledky a navzdory skepsi ohledně budoucnosti „divadla nečinnosti“, artikulované v letech předválečných, kdy ruské divadlo směřovalo k rehabilitaci „velké tragédie“, ovlivnila vývoj celého evropského a amerického dramatu 20. století. Nenápadnost této reformy spočívala možná v tom, že na rozdíl od svých soupeřů Čechov destruoval klasickou strukturu dramatu zevnitř – výraznou fragmentarizací syžetu do sledu jakoby náhodných, zdánlivě nespojitých a záměrně negradovaných epizod, z nichž sestávala ona předváděná (viditelná) podoba hraného příběhu.¹³⁶ Odvážně převáděl na scé-

¹³³ Z rozsáhlé literatury o Čechovově dramatičce uveďme alespoň novější speciální monografie věnované zejména analýze jazykové struktury textu: Birgit Scheffler: *Elemente des Čechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama*, München: Otto Sagner Verlag 1994 (včetně souvislosti se soudobou ruskou dramatikou – Arro, Slavkin, Zlotnikov, Petruševská, Šipenko aj.); Christina Scheibitz: *Mensch und Mitmensch im Drama Anton Čechovs. Analyse der Dialogtechnik*, Göttingen: Alfred Kümmerle 1972; Herta Schmid: *Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs „Ivanov“ und „Der Kürschgarten“*, Kronberg: Scriptor 1973.

¹³⁴ Jevgenij Znosko-Borovskij: *Teatr bez literatury (O ruskom teatre)*, *Apollon*, č. 7 (1912), s. 33.

¹³⁵ Viz např. Kolendovu skicu scény prvního jednání *Racka*, kdy v popředí jsou secesně vinuty cestičky kolem břehů jezera, rámované ryze dekorativní bariérou sestřižených keřů, jakoby přenesených z versailleských pláten Benoisových (skica reprodukována v publikaci – Vera Komissarževskaja: *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, ed. A. Al'tšuller, Leningrad – Moskva: Iskusstvo 1964, obrazové přílohy).

¹³⁶ Viz pojetí čechovovských dramát jako komplexu „mikrosyžetů“, z jejichž sousedství i konfrontací se vlastně teprve odvíjí, většinou proti vůli aktérů, ono „hlubinnější“ dění – viz Zinovij Papernyj: *Ješčė odna strannaja p'jesa (sjužet v „Trěch sestrach“)*, in: *Čechovskije čtenija v Jalte*, VI. *Čechov segodnja*.

nu samovolně plynoucí tok života, jemuž by se hrdinové chtěli vymknout (odtud to věčně „do Moskvy, do Moskvy“, „do Paříže“, „za dvě stě tři sta let...“ – i obraz volně se vznášejícího racka). Tento tok je ale proti jejich vůli unáší a obrušuje svými povrchovými i neviditelnými spodními proudy. Začátky čechovovských her, které mají svůj impresionistický základ, jsou vstupy do plynoucího toku, který pokračuje i po zatažení opony, a to, co divák nazírá, jsou sledy roztržštěných výjevů provázaných slovy, zaplňujícími houstnoucí komunikativní prázdnotu.¹³⁷

Čechovovský dialog, odrážející ohledávané nové situace odcizenosti, nekomunikativnosti a osamění, má často podobu dialogu jen formálně – většina postav vede svůj part jako neustále přerušovanou a stále znovu navazovanou samomluvu. Do ní jsou roztroušeny jak zmínky o jejich minulosti, tak jejich vize budoucnosti, čímž se rozšiřují časové horizonty předváděného „přítomného“ dění.¹³⁸ Teprve pod tímto slyšitelným textem, který je na scéně realizován v hereckém partu, vyvstává jakési jiné, už neslyšené, neverbální sdělení. Jen díky němu vlastně rozumíme tomu, co se odehrává na scéně. Literární věda mluví o podtextu¹³⁹ jako nositeli subtilního, unikajícího smyslu trpkých příběhů o vítězstvích banality a přizemnosti nad křehkostí lidských vztahů a sny o poetičtějším žití. Vše prostupující banalita je v umělcově stvořeném provinčním světě podána ve směšných, komických podobách, nicméně pro čechovovské protagonisty mívá důsledky tragické. Protože však Čechov vždy pociťoval ostych před velkými slovy (a slovo tragédie mezi ně nesporně patřilo), vyznačoval ji raději symbolickou mluvou obrazů a pokud vůbec mluvil o svých dramatech, dával přednost tomu vydávat je za nevážené epilogy k odcházející epoše nebo za lehký žánr vaudevillu. Jenomže právě hrdinové, kteří nedokázali přítomný stav světa vnitřně přijmout, ztotožnit se s ním, být jeho lidským odlitkem, obvykle buď kapitulovali, nebo prohrávali, a často i umírali rukou jiných či rukou vlastní. Na tragičnosti zmarněných osudů nemohlo nic změnit ani to, že odplývaly v proudu života a zanechávaly po sobě jen opar smutku, neboť spolu s nimi brala za své i „bezúčelná“ krása – možná to jediné, na čem umělec kdy doopravdy lpěl.

Čechov se nikdy nepovažoval za pokračovatele velké klasiky. Extrémně vyhrčená a emfatická díla Dostojevského mu byla bytostně cizí, v zobrazivém umění L. Tolstého spatřoval metu tak nedostižnou, že jej vlastně nemohl ani vnímat jako „vzor“.¹⁴⁰ V jeho vývoji sehráli mnohem významnější roli představitelé „menších“

Sovremennye problemy čechedenija. Sbornik naučných trudov, ed. A. Golovačeva, Moskva: Gosudarstvennaja biblioteka im. V. I. Lenina 1987, s. 49–55.

¹³⁷ K těmto polohám Čechova mířily Krejčovy inscenace, jež dosáhly vrcholu v inscenaci *Ivanova* na scéně Divadla za branou.

¹³⁸ Informace roztroušené v jednotlivých partech postav jsou důležité pro divákovou zpětné dotváření jejich příběhů – podrobněji viz Vladimír Osnovin: O svojeobrazii dramatičeskogo dejstvija v p'jese „Tri sestry“, in: *Čechovskije čtenija v Jalte*, VI, s. 40–49.

¹³⁹ Součástí tohoto podtextu jsou také psychologické pauzy, promluvy stranou a objektivace niterných stavů (mimika, gesta, rekvizity). Tyto postupy, aplikované už v turgeněvovském dramatu, jsou však mnohem ambivalentnější – podrobněji viz René Śliwowski: *Od Turgeniewa do Czechowa. Z dziejów rosyjskiej dramaturgii drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1970.

¹⁴⁰ V této souvislosti je zajímavý vztah L. Tolstého k prózám Čechovovým, který je zcela odlišný od jeho vztahu k Čechovovým dramatům. Po Čechovově smrti měl říci: „Opakuju znovu, že Čechov vytvořil nové formy a bez zbytečné skromnosti tvrdím, že pokud jde o techniku, tak mě předčil“ (cit. podle Tolstoj o Čechove. *Neizvestnyje vyskazyvanija*, in: *Literaturnoje nasledstvo*, LXVIII, s. 875). Tématu

žánrů – z domácí prózy především pozdní novely Turgeněvovy, prozatérské umění Puškinovo a Lermontovovo (zejména obdivovaná *Tamaň*) a vlivy literatury francouzské – odosobněnost artocistního výrazu Flaubertova, elegance vybroušeného stylu A. France, sevřená próza Maupassantova.¹⁴¹ Nepovažoval se však – navzdory tradičnímu literárněhistorickému pohledu – ani za pokračovatele Ibsenova a od dramatiky dekadentní si udržoval víc než zdvořilý odstup. Ke svému mladému modernistickému dramatikovi Treplevovi v *Rackovi* zaujímal týž odtažitý vztah jako k jeho protihráči Trigorinovi nebo mladistvě naivní Nině Zarečné. Snad i z jeho osamělosti v literárním kontextu mezidobí osmdesátých let a nástupu moderny v desetiletí následujícím vyplynula nepodmíněnost jeho vlastního uměleckého hledání, které předjímalo mnohé z nových uměleckých snah přelomu století. Proto jej také mohli mnozí modernisté považovat za svého přirozeného spojence.

Nabízí se tedy otázka, čím byl Čechov pro příslušníky ruské moderny. Jednu z možných odpovědí poskytuje *Čechovovský jubilejní sborník* (Čechovskij jubilejnyj sbornik, 1910), soustřeďující hlasy desítek ruských literátů, a to převážně z řad modernistů, kteří společnými silami dokreslili posmrtný portrét umělcův dekadentními barvami. Pro kritika a publicistu Dmitrije Filosofova byl především

estétem v nejryzejším slova smyslu, který [...] se nikdy nepovažoval za majitele pravdy. A život přijímal stejně pokorně jako smrt. Nesmíme zapomínat na to, že napsal své nejlepší věci v době, kdy už jasně cítil, jak s ním bojuje. Jako by už v něm žila. Proto vnímal život ve znamení smrti.¹⁴²

Pro kritika přítele Dmitrije Merežkovského byl Čechov „ztělesněním současnosti – toho okamžiku, kdy je minulost zapomenuta a budoucnost zůstává jen v oblasti snů, které se stejně za našeho života nenaplní“.¹⁴³ Pro kritika Alexandra Izmajlova zase člověkem zmáhaným neřešitelnými polaritami, který se mohl „rozlítostnit nad stránkou evangelia, ačkoliv mu chladný rozum lékaře říkal, že záznaky nejsou. V tom věčném zápase rozumu a citu byl tělem těla svého pokolení, kolísajícího mezi vírou a nevírou“.¹⁴⁴ Pro kritika a dramatika Vladimira Bocjanovského byl umělcem dekadentní sensibility, kterého „mučil týž strach před životem jako symbolisty... Přemýšlejte jen, koho si víc cenil – módního, úspěšného Trigorina, anebo toho mladého, rozháraného, hledajícího neurotického smolaře? Samozřejmě že Trepleva...“¹⁴⁵ V době, která neprahla po ničem menším než po překonání polarit

vzájemných vztahů obou umělců byla věnována speciální monografie – Logan Speirs: *Tolstoy and Chekhov*, Cambridge: Cambridge University Press 1971.

¹⁴¹ Srov. např. zmínku ve vzpomínkách Buninových: „bez konce mluvil Anton Pavlovič s obdivem o Maupassantovi, Flaubertovi, Tolstém, Lermontovové *Tamani*...“ (I. Bunin: Iz nezakončenoj knigi o Čechove, in: *Literaturnoje nasledstvo*, LXVIII, s. 659). Rozmanitými aspekty Čechovova vztahu k francouzské literatuře včetně dialogů některých čechovovských textů s konkrétními texty francouzskými se z komparatistického hlediska zabývá sborník – Žan Bonamur a kol. (ed.): *Čechoviana*, II. *Čechov i Francija*, Moskva: Nauka 1992.

¹⁴² Dmitrij Filosofov: *Lipovyj čas*, in: *Čechovskij jubilejnyj sbornik*, Moskva: I. D. Sytin 1910, s. 201–202.

¹⁴³ Dmitrij Merežkovskij: *Brat čelovečeskij*, in: *Čechovskij jubilejnyj sbornik*, s. 205.

¹⁴⁴ Aleksandr Izmajlov: *Meždu veroj i neverijem*, in: *Čechovskij jubilejnyj sbornik*, s. 216.

¹⁴⁵ Vladimir Bocjanovskij: *Čechov i simvolisty*, in: *Čechovskij jubilejnyj sbornik*, s. 295.

v dosud nevidaných syntézách, se musel Čechov jevit jako sjednotitel protichůdných tendencí a průkopník na cestě k tomu pravému realismu, který je realismem symbolickým. Proto o něm mohl Andrej Bělyj psát:

V Čechovovi se stýká Turgeněv a Tolstoj s Maeterlinckem a Hamsunem. Díky bezprostřednosti své tvorby patří stejným dílem k umělcům starým i novým: až příliš se v jeho obrazech odrazilo to věčné. Stal se spojovacím článkem mezi otci a dětmi, neboť spojil všem pochopitelnou formu s odvážnou smělostí novátora.¹⁴⁶

A jako zvláště důležité mu připadalo, že na rozdíl od Maeterlinckova programového spění k symbolice:

Čechov nikdy nic nevysvětloval: jenom se díval a viděl. Jeho symboly jsou jemnější, průzračnější, nezáměrné. Vrostly do života a beze zbytku se vtělily do reality. A protože za základ reality považujeme způsob jejího prožívání a symbol pokládáme za jeho formu, je Čechov především symbolista, především umělec.¹⁴⁷

O tři roky později svůj starší kategorický soud do určité míry revidoval historičtější pohledem na velkého umělce rozhraní doby, který naplnil své mezigenerační poslání. Řečeno slovy Bělého:

Čechov vyčerpal realismus. My, symbolisté, se před ním skláníme, ale nechceme se vracet k tomu, co je vyčerpané, protože jsme si vědomi providenciálnosti čechovovské tvorby. Rádi se budeme od něho učit, prověřovat se na něm, dokonce pohlížet na svět jeho očima – ale budeme se dívat kupředu, do těch oblastí, kam nás vedou cesty budoucnosti. Čechov zaujímá centrální místo mezi velkými vývojovými údobími. Jako završitel 19. století vytváří Čechov svým dílem neprostupnou hranici mezi námi a realismem. Návrat k čistému realismu už není možný a povrchní syntéza obou škol je výsměchem realismu...¹⁴⁸

Všechny tyto zřetele by však neměly zastřít to, čím se Čechov z modernistického kontextu vymyká. Za prvé strizlivým přístupem k umění, které vždy vnímal jako specifickou oblast tvořenou „umělecké skutečností“, jež mu nikdy nesplývala v jed-

¹⁴⁶ Andrej Belyj: Čechov [1904], in: A. Belyj: *Simvolizm kak miroponimanie*, ed. L. Sugaj, Moskva: Respublika 1994, s. 372.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 322.

¹⁴⁸ Andrej Belyj: A. P. Čechov [1907], in: A. Belyj: *Kritika. Estetika. Teorija simvolizma*, II, ed. A. Kazin, Moskva: Iskusstvo 1994, s. 361. K týmž závěrům míří i práce situující Čechovovu tvorbu na úběžník hlavních dobových tendencí „naturalismu – symbolismu – secese“, které předznamenaly tvorbu nejvýznamnějších představitelů postrealismu údobí moderny – viz zejména Danuše Kšicová: *Secese v dramatu A. P. Čechova*, in: *Lidský talent. Tvorba A. P. Čechova a její působení u nás*, Praha: Univerzita Karlova 1989, s. 95–106; Danuše Kšicová: *Stil' modern v dramaturgii A. P. Čechova*, in: *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung*, s. 777–790. Soud A. Bělého o nemožnosti návratu počechovovské literatury k podobě realismu 19. století nebylo možné zpochybnit ani recidivami tradicionalistických tendencí, ani oficiálně vyžadovanými návraty k realistické tradici v sovětském údobí od třicátých let, které v sobě nenesou žádné nové vývojové impulsy.

no se životem. Proto také nikdy netvořil vlastní život jako literární příběh, nero-mantizoval svou „civilní“ biografii a nečinil rovnítko mezi osobním a literárním osudem. Jeho citlivost ke kráse jako významné kategorii života jej nikdy nepřiměla k úvahám o tom, že smysl pro krásu je specifickým privilegiem Umělce, ani k roz-přádání snů o budoucím Umělci jako reprezentantovi nového a lepšího lidstva, jak to s velkou intenzitou znělo v úvahách Blokových. Lze dokonce uvažovat o tom, zda právě to, že se Čechov uvaroval některých specificky ruských krajností moderny a byl hlouběji spjat s tradicemi umění západního (nenahlížel na něj prizmatem mýtů ruských modernistů o Ibsenovi, Maeterlinckovi aj., nýbrž jako na soubor li-terárních artefaktů), neusnadnilo jeho vstup na světovou scénu.

Přítomnost prvků, které umožňovaly v souvislosti s Čechovovým divadlem mluvit o „novém realismu“, činila čechovovskou tradici přitažlivou pro mnohé klí-čové tvůrce moderního dramatu, zejména angloamerického. Pro prózu Heming-wayovy generace nelze zároveň pominout ani význam Čechovovy tvorby novelis-tické a povídkové. Nedocenitelnou (chtělo by se říci – sebezáchovnou) roli sehraje pak čechovovská tradice při prvních pokusech o regeneraci sovětské literatury na přelomu padesátých a šedesátých let. Čechovova poetika poznamenaná rukopis většiny sovětských představitelů komorního dramatu a (spolu s méně avizovanou tradicí buninovskou) také stylistiku mnoha pěstitelů povídkového žánru, zejména k articismu projevu směřujícího Jurije Kazakova. Současná doba je neméně vní-mává k existenciální problematice čechovovských textů a k těm rysům jeho tvorby divadelní, které předjímaly vývoj absurdního dramatu. Všechny tyto skutečnosti znovu promlouvají o Čechovovi nikoli jako o završiteli klasické tradice, nýbrž jako o inspirátorovi nových uměleckých řešení.

3. Ruská moderna

O literárním údobí přelomu 19. a 20. století se často mluví buď jako o „stříbrném věku“ ruské literatury (a v širším slova smyslu jako o „stříbrném věku ruského umění“), nebo jako o údobí „kulturní renesance“.¹ Oba tyto termíny jsou vztahovány ke „zlatému“, puškinskému věku ruské literatury. Termín „stříbrný věk“, který nejprve zpětně přijali už jako trochu nostalgické označení doznávající epochy její aktivní účastníci,² později vstoupil, a to navzdory svému metaforickému základu, také do literární historie.³ Obrazné označení tohoto údobí bylo však připravováno už v jeho lůně. Nacházelo oporu zejména v mytologizovaném vnímání dějinného vývoje nejen jako prostého (a vzhledem k charakteru „kovových“ atributů také sestupného) sledu věků,⁴ nýbrž především v duchu Nietzscheovy ideje „věčného návratu“ jako znamení „opakovatelnosti“ kulturních cyklů a „návratnosti“ jejich vrcholných epoch.⁵ Už na prahu nového století začínali ruští modernisté, hledající

¹ S oběma těmito termíny (*Silver Age* a *period of cultural renewal*), vztáženými ke „zlatému věku“ ruské literatury (*Golden Age*), pracuje stať – Boris Gasparov: The “Golden Age” and Its Role in the Cultural Mythology of Russian Modernism, in: *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*, ed. B. Gasparov – R. P. Hughes – I. Paperno, Berkeley: University of California Press 1992, s. 1–16.

² Autorství tohoto hodnotícího epiteta, které nabylo postavení literárněhistorického termínu, bývá nejčastěji připisováno N. Berďajevovi, někdy však také pařížskému básníku N. Ocuovi. Ve stati „*Stříbrný věk*“ v *ruské literatuře* („*Serebrjanyj vek*“ v ruské literatuře, 1933) vyznačil touto metaforou údobí dějin ruské slovesnosti, probíhající „ve znamení katastrofy“, tedy apokalypticky chápané údobí ruské moderny – viz Nikolaj Ocu: *Sovremenniki*, Paris: Coopérative Étoile 1961, s. 131. Na jejím pevném zakotvení v ruské literárněhistorické tradici se významnou měrou podílely vzpomínky Sergeje Makovského – Sergej Makovskij: *Na Parnase „Serebrjanogo veka“*, Mjunchen: Izdatel'stvo Central'no-go Ob'jedinenija Političeskich Emigrantov iz SSSR 1962; viz např. opakující se názvy nových vzpomínkových souborů – Tamara Dubinskaja-Džalilova (ed.): *Serebrjanyj vek. Memuary*, Moskva: Izvestija 1990; Vadim Krejd (ed.): *Vospominanija o serebrjanom veke*, Moskva: Respublika 1993 aj.

³ Srov. např. názvy některých publikací: Michail P'janych (ed.): *Serebrjanyj vek. Peterburgskaja poezija konca XIX – načala XX v.*, Leningrad: Lenizdat 1991; Vjačeslav Ivanov (ed.): *Serebrjanyj vek v Rossii. Izbrannyje stranicy*, Moskva: Radiks 1993; Sergej Bavin – Irina Semibratova: *Sud'by poetov Serebrjanogo veka*, Moskva: Knižnaja palata 1993; Žorž Niva a kol. (ed.): *Istorija ruskoy literatury. XX vek*, I. *Serebrjanyj vek*, Moskva: Progress – Litera 1995 aj.

⁴ O dobové aktualnosti hésiodovského mýtu „věků“ svědčí mnohaletá práce V. Brjusova na překladu Hésiodových *Prací a dní*, které vyšly v jeho překladu roku 1918, kdy se objevovaly první reflexe „konce“ této kulturní epochy.

⁵ Vzhledem k tehdy zažitému označování druhé poloviny 19. století jako „věku železného“ byl „stříbrný věk“ pro jeho tvůrce výrazným vzestupem, tedy novým vrcholem ruských uměleckých snah. O Blokové charakteristice 19. století jako věku „železného a krutého“ (*železnij i žestokij*) a Mandelštamově pozdějším přenesení tohoto atributu k třicátým letům (v obměněné paralele: *vek žestokij a volčij*) viz Boris Gasparov: *Tridcatyje gody – železnij vek*, in: *Cultural Mythologies of Russian Modernism*, s. 150–151 a 176–177.

pro svůj živý pocit kulturního zlomu analogie v dějinách kultury světové, shledávat nápadné paralely mezi prvním klasickým údobím světové kultury, údobím antickým, a první klasikou ruských novodobých dějin literárních. V těchto paralelách vystával Puškin jako jediný vpravdě „renesanční duch“ ruské literatury, jako zprostředkovatel a současně i harmonizátor velkých kulturních epoch i kulturotvorných idejí, jako ústřední postava „zlatého věku“ ruské literatury, přirovnávaného ke „zlatému věku“ kultury antické. Prvním signálem budoucí sebereflexe modernistického údobí jako „stříbrného věku“ ruské literatury byla puškinská stat' D. Merežkovského z roku 1896,⁶ jíž se poněkud předčasně začínaly připravovat modernistické oslavy sta let od básníkovy narození.⁷ Stoleté puškinské jubileum bylo možné vnímat jako předěl mezi končícím „železným věkem“ a počátkem nového století, očekávaným s eschatologickými nadějemi v příchod nového věku, a tedy i jako časové vymezení délky kulturního cyklu – nového „zlatého věku“. Označení údobí přelomu 19. a 20. století jako „stříbrného věku“ ruské kultury mělo původ v mytologizaci kulturních dějin i v průběžných modernistických mytologizacích „života básníků“ a jejich „smrti“. Právě na pozadí Puškinovy smrti budou vnímány první porevoluční ztráty na životech modernistických básníků. Smrt Nikolaje Gumiljova a Alexandra Bloka, symbolicky pochopená jako počátek konce kultury přelomu století a zároveň jako počátek konce moderní „petrohradské kultury“, vymezí pro pokolení předrevolučních ruských modernistů druhou časovou hranici této významné kulturní epochy ruského umění, na kterou se začne vzpomínat jako na její „stříbrný věk“. Pocitem „konce epochy“ zároveň předčasně pohřbívali údobí moderny, která v transformovaných podobách žila dál nejen v umění západním (v podobě literární jako poetismus, surrealismus, nové podoby avantgardy, nové podoby románu-mýtu aj.), ale také v porevolučním ruském umění. A dodejme, že nejen v jeho emigrační větvi, ale také v umění domácím (imažinismus, nové podoby radikálních avantgard, expresionismus, ornamentální prózy aj.).⁸

Trpytná, secesí velice oblíbená barva druhého nejzávažnějšího ryzího kovu, kterou modernisté přelomu století vyznačili tuto předčasně uzavíranou modernu, může však mít i jiné konotace. Můžeme ji číst nejenom s ohledem na číslovku „druhý“ ve významu časovém, tedy jako „následující za prvním“, nýbrž také ve významu srovnávacím – „druhý“ za „prvním“ (nejlepším). K tomuto jinému čtení zaběhaného atributu odkazuje zejména Veresajevovo srovnání „zlatého věku“

⁶ Dmitrij Merežkovskij: Puškin, in: D. Merežkovskij: *Večnyje sputniki. Portrety iz usemırnoj literatury*, Sankt-Peterburg: P. P. Percov 1897. Podrobnou analýzu této statí v souvislosti s modernistickými interpretacemi básníkovy života i díla viz Irina Paperno: Puškin v žizni čeloveka serebrjanogo veka, in: *Cultural Mythologies of Russian Modernism*, s. 19–51.

⁷ Viz jubilejní číslo časopisu *Mir iskusstva* s příspěvků V. Rozanova, D. Merežkovského a F. Sologuba, kde N. Minskij vyhlásil, že skutečné oslavy básníkovy budou pouze v „té literární uličce, kde žijí ctitelé symbolismu a estetiky“ (Nikolaj Minskij: *Zavety Puškina*, *Mir iskusstva*, č. 13 /1899/, s. 23).

⁸ Vyznačením roku 1921 jako „konce epochy“ došlo zároveň k radikálnímu oddělení dějin ruské literatury od vývoje literatury světové. Nejnovější pokusy sklenout termínem modernismu údobí od devadesátých let 19. století do poloviny 20. století (viz zejména Aleksandar Flaker: *Thesen zur Periodisierung der russischen Literatur 1892–1953*, *Wiener Slawistischer Almanach*, č. 32 /1993/, s. 115–128) jsou zároveň snahou vyjmout ruské umění sovětského údobí z jeho izolovanosti od vývoje umění světového, kterou nemohly suplovat oficiózní a ideologizované práce, orientované především na recepci sovětského umění a hromadění důkazů o jednostranném vlivu sovětského umění na umění světové.

homérské antiky a alexandrijské kultury, označované za „helénskou dekadenci“.⁹ V tomto pojetí se modernistické údobí přesouvá k „alexandrijskému pólu“ a nad modernistickou paralelou puškinský/modernistický věk se objevuje jiná paralela – alexandrijský/modernistický věk, tj. údobí „konce kultury“, její zjemnělé, rafinované dekadence. Tedy něčeho, co je ve srovnání s věkem klasickým „méně zlaté“ (méně vzácné, méně cenné a – pro lékaře Veresajeva – méně zdravé). Navzdory sebe prezentaci moderny bude nutné položit si také další otázku – zda právě „stříbrný věk“ nesvítl někdy „nočním“, secesně třpytným „měsíčním“ světlem, tedy světlem odraženým, jež nemá vlastní světelný zdroj, ale kouzlí z odrazů nezvyklé, fantazijní, snové tvary, jaké bude avizovat v jedné ze svých programních básní o stínohrách měsíčních odlesků V. Brjusov.¹⁰ V této souvislosti nelze však pominout ani Chodasevičovy principiální spory s neautentičností „stříbrného věku“, s jeho tragickými hrami „na život“, s jeho problematickým a nepuškinským rušením hranic mezi „uměním“ a „životem“,¹¹ ani zpětnou hlubinnou reflexi přízračné karnevalovosti modernistického údobí, jež spíná „stříbrný měsíc“ s demytologizovaným „stříbrným věkem“ v rekapitulační *Poemě bez hrdiny* Anny Achmatovové.¹² Právě toto ambivalentní pojetím „stříbrného věku“, tu sblížovaného s klasickým údobím puškinským, tu vnímaného jako jeho krajní antiteze, činí toto okřídlené sousloví nejen významově příliš rozplývavým, ale také příliš emocionálním, umožňujícím dosti protichůdné výklady. Hlavní předností tohoto sousloví, vnímaného dnes převážně pozitivně, je především to, že nezahrnuje jen literaturu této doby, nýbrž se rozprostírá na myšlenkové, duchovní i kulturní ovzduší tohoto uměleckého údobí. V tomto smyslu jej také budeme používat jako jeden z významových ekvivalentů dalších termínů, s jejichž pomocí se pokusíme rekonstruovat širší kontury literárního vývoje přelomu 19. a 20. století.

3.1 Projekt kulturní a duchovní obrody ruské moderny

Mnohem jednoznačnější hodnotící akcent má druhé sousloví, jež bývá využíváno k charakteristice tohoto kulturního údobí jako údobí „obrody“ ruské kultury a filosofie. Objevuje se ve dvou podobách – v již zmíněné podobě „kulturní renesance“ nebo v rozšířenější verzi „renesance ruského umění a filosofického myšlení“. Samo toto označení jako by však už apriorně vyznačovalo údobí bezprostředně předcházející počátkům „renesance“ za údobí úpadku. Přitom to, co počátku „kulturní renesance“ předcházelo, nebylo pouze údobím devalvovaného realismu

⁹ Cit. podle I. Paperno: Puškin v žitní čeloveka serebrjanogo veka, in: *Cultural Mythologies of Russian Modernism*, s. 22. Do ruského povědomí se fenomén alexandrijské kultury dostal především díky Kuzminovu cyklu *Alexandrijské písně*, zařazenému do jeho první sbírky *Seti* (Seti, 1908). V této souvislosti je zajímavý např. „alexandrijský“ přísvit na babylonské scénérii v rané Luncově povídce *Domov* (Rodina, 1922).

¹⁰ Viz pověstné dvojverší s „obnaženým měsícem“ a „azurovou lunou“ v Brjusovově básni *Tvorba* (Tvorčestvo, 1893).

¹¹ Podrobněji viz Miluše Zadražilová: *Básník evropských nocí, Host*, č. 1 (1996), s. 75–81.

¹² Viz emblematické dvojverší ze třetí hlavy této poemy: „*I serebrjanij mesjac jarko / Nad serebrjanym vekom styl.*“ („A stříbrný měsíc jasně / se nad stříbrným věkem zastavil...“)

a kvaziromantické citovosti pozdních narodnických škol, nýbrž také údobím zra-
lého Dostojevského, Tolstého a Feta – tedy těch, od nichž se v mnohém odvíjelo
právě „nové myšlení“ přelomu století. Určité problémy představuje samo slovo
„renesance“, neboť je až příliš těsně spojeno s jedním ze svých významů – s ustá-
leným pojetím „renesance“ jako významné epochy evropské kultury.¹³ Přestože by
se daly nalézt určité paralely mezi integrováním antické kultury do pozdně gotic-
ké kultury křesťanské, jež bylo významným faktorem nadcházejícího zlomu mezi
„středověkem“ a „novověkem“, znovuožíváním antických tradic v duchu absor-
bovaných idejí Nietzscheových a vnímáním tvůrců antické kultury jako „věčných
soutupníků“ ruské moderny, vzdaluje se nové ruské umění „stříbrného věku“ od
klasičtějšího, antickému ideálu bližšího modelu umění renesančního. To platí ze-
jména pro ruský literární symbolismus a pro ruskou literární i výtvarnou avantgar-
du, které oplývají právě znaky, jež je výrazně odlišují od renesanční podoby umění
(připomeňme jen dekadentní životní pocity generace devadesátých let, „běsovské“
féerie v „gogolovských“ prózách modernistů, mystiku dionýství a „skytství“, od-
mítnutí emancipace umění a projekty jeho navrácení k původním kultovním koře-
nům, směřování od symbolického pojetí obrazu a slova k pojetí skutečnosti jako
skutečnosti výsostně symbolické, obnažené protiiluzionistické a protiperspektiv-
ní /a tedy protirenesanční/¹⁴ koncepty „jiného“ vidění světa, odklon od anticko-
renesančního pojetí mimesis a opuštění estetického kritéria „míry“ jako vnitřní
uměřenosti artefaktu aj.). Slovní spojení „kulturní renesance“ zdůrazňuje tedy
význam „obrození“, „obroda“, a to především ve významu obrody „duchovních
principů“ filosofického myšlení a „duchovních principů“ umění. Problémem ovšem
zůstává, do jaké míry lze pod toto označení zahrnout mnohé tendence dobového
výtvarného umění dekorativního a některé literární proudy postsymbolistického
údobí, které se profilují právě ve sporech s duchovně (a religiózně) chápanou „re-
nesancí umění a filosofického myšlení“. Nezanedbatelnou otázkou zůstává rovněž
to, zda takto chápaná „duchovní renesance“ započala až pod vlivem nových my-
šlenkových podnětů evropských, nebo zda tyto impulzy jen aktualizovaly dosud
nevyužité podněty domácí. A co je možná nejdůležitější – nadsazené označení
„kulturní renesance“ bezděčně vyvolává příliš velká a ruskou modernou ne vždy
naplněná očekávání. Výsledný efekt „zklamání očekávání“ zřejmě vzniká jako
důsledek až příliš dalekosáhlých a kompetence umění přesahujících záměrů. Ty
vtiskovaly projektům umělců, programově pracujících na renesanci kultury, vý-
razné rysy životních projektů utopických, a to z hlediska jejich možných realizací
jak v umění, tak v životě. Nikoli náhodou bývá za symbolický emblém této epochy
považováno nezavršené *Mysterium Skrjabinovo*. Pro N. Berďajeva, který se snad
nejčastěji vracel ke konceptu „ruské kulturní renesance“, byl Skrjabinův záměr

¹³ V modernistických historiosofických konceptech bude „renesance“ vystupovat – jak naznačil D. Me-
režkovskij střední částí své dílogie *Kristus a Antikrist*, románem *Vzkříšení bohové. Leonardo da Vin-
ci* – jako nezavršený projekt kýžené syntézy dvou pravd, jako předstupeň finální etapy dějin.

¹⁴ „Protirenesančním“ patosem nejsou syceny jen výboje avantgardy, ale také v modernistické době
zakotvené úvahy proti modernismu zaujatého otce Pavla Florenského. Viz zejména jeho pojetí vývoje
výtvarného umění jako vzdalování se od podstat věcí, od viditelného zpodobování hlubinné struk-
turovanosti bytí k iluzionistické mimesis, vyložené ve studii *Ikonostas* (1922) – viz Pavel Florenskij:
Ikonostas, přel. H. Nykl, Brno: L. Marek 2000.

jedním z nejambicióznějších cílů, které si kdy umění vytyčilo – měl být „syntézou veškerého umění“ a jeho eschatologií, tedy „koncem tohoto světa“, jehož lhůty by vypršely s „posledními tóny tohoto mystéria“.¹⁵

Čím větší se ukazuje být rozpětí mezi prvními školáckými replikami cizích vzorů a prvními manifestacemi nového citění nervních lidí přelomu století ve zděděné básnické mluvě osmdesátých let, a mezi zbytnými spasitelskými a mesiášskými cíli „nového umění“, sdílenými vůdčími osobnostmi jeho rozdílných proudů, tím silněji je pocítována potřeba nalézt co nejobecnější označení pro dynamické a rozrůzněné umělecké dění doby prodchnuté sny o „totálním uměleckém díle“, které by změnilo svět. První generace symbolistických básníků, která na prahu devadesátých let zahájila „estetickou vzpouru“¹⁶ ve jménu „nového umění“, se chtěla rozhodným způsobem spolupodílet na tvorbě „nového umění“, jehož kontury uhadovala z podob intenzivně absorbovaného moderního umění evropského. Lze ale vyjít z tohoto pocitu „novosti“, „modernosti“ jako hlavního charakterizačního znaku celého uměleckého údobí? Jürgen Habermas v přednášce *Moderna – nedokončený projekt* poukázal na skutečnost, že za „nové“, „moderní“ umění se považovalo každé umění, neboť pocítovalo svou „novost“ a „modernost“ ve srovnání s uměním předcházejícím – tak tomu bylo už v případě umění raně křesťanského, renesančního a osvěcenského.¹⁷ U osvícenství, které se prohlásilo za „novou“, „moderní“ dobu, pak dochází k určité disjunkci mezi jeho chápáním sebe sama jako počátku „doby moderní“ (tedy údobí hypertrofovaného rozumu, racionalistických projektů, mechanistických a deterministických teorií, postupující desakralizace života, vizí společenského pokroku a emancipace individua a historického optimismu) a poměrně ustáleným pojetím „moderního umění“ spojeného s nástupem „moderních uměleckých směrů“ (převážně impresionismu). Z tohoto hlediska je „moderní umění“ po romantismu druhou významnou revizí osvícenství – proto také vede svůj nástup ve znamení vzpoury proti racionalismu, determinismu, pragmatickému chápání civilizačního a sociálního pokroku a ztrát duchovních perspektiv. Ruská umělecká moderna by tak mohla být dokonce chápána jako jev výrazně „protiosvěcenský“ (i protiosvětářský) a v jistém slova smyslu také – „postmoderní“. Existence některých jejích krajních vizí, především vize „budování života podle zákonů umění“ coby základu všech modernistických a avantgardních utopií „tvořeného života“ (*žizněstroitelstvo*), však zůstává možná nejzřetelnější spojnici s projektantstvím ideologů „nové“, „moderní doby“.

Nebyly to však tyto důvody, které způsobily, že se v ruské literárněhistorické ani uměnovědné tradici neujaly termíny „moderní umění“, „moderna“, „modernismus“ jako označení kulturní epochy po „velké klasice“. V ruské literární kritice i v prvních literárněhistorických popisech nových uměleckých tendencí se běž-

¹⁵ Nikolaj Berdjajev: *Krizis iskusstva*, Moskva: Izdanije G. A. Lemana i S. I. Sacharova 1918, s. 6.

¹⁶ Použito termínu Z. Mincové, jímž vyznačila první etapu ruského symbolismu – viz Zara Minc: *Ob evoljucii russkogo simvolizma. K postanovke voprosa. Tezisy*, in: Z. Minc: *Blok i russkij simvolizm. Izbrannye trudy*, III, ed. L. Pil'd, Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb 2004, s. 175–189.

¹⁷ Viz Jürgen Habermas: *Moderna – nedokončený projekt*, přel. L. Kiczko, in: *Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia. Michel Foucault, Jean François Lyotard, Gilles Deleuze, Gianni Vattimo, Paul K. Feyerabend, Richard Rorty, Karl-Otto Apel, Jürgen Habermas*, ed. E. Gál – M. Marcelli, Bratislava: Archa 1991, s. 300–301.

ně hovořilo o „moderním umění“ (literární „moderně“), aniž by se ovšem musela objevit ruská podoba slov moderna, modernismus, moderní, tj. jejich nejčastější ruský ekvivalent *moděrnizm*.¹⁸ Přestože ruský jazyk poměrně snadno absorboval většinu názvů moderních uměleckých směrů, tento zastřešující termín *moděrnizm* (moderna, moderní umění) se zejména pro popis domácí literární situace neujal.¹⁹ Přitom však byla pocítována potřeba sklenout jediným označením složité procesy, které – řečeno spolu s A. Losevem, jenž zavedení termínu *moděrnizm* doporučoval²⁰ – byly vnímány jako projevy tendencí „protirealistických nebo postrealistických“.²¹ Jeho pokus najít společného jmenovatele tohoto dění²² lze dodnes pokládat za pádný argument ve prospěch snah uchopit a objasnit vývoj moderního umění jako proměnlivého, dynamického, vnitřně strukturovaného celku, vytvářejícího z prostého „střídání“ literárních směrů zajímavou kulturní epochu. Jako by se promeškala chvíle, kdy jeho osvojení bylo na pořadu dne, neustále oddalováno téměř synonymicky používanými (a zřejmě také neutrálnějšími)²³ domácími výrazy, které bychom překládali nikoli jako „moderní“, nýbrž „nový“, „nejnovější“, „současný“. Na přelomu století byla velice častá sousloví „*новоје искусство*“, „*искусство нового времени*“, „*новеjšаја літэратура*“, „*современная літэратура*“, „*новыје тэчэніа савременной літэратуры*“. Objevovala se jak v programních statích průkopníků ruské moderny,²⁴ tak v dobových kulturních rubrikách i prvních literárněhistorických přehledech moderní ruské literatury.²⁵ Nejčastěji se však vedly zápasy o jednotlivé

¹⁸ Stačí nahlédnout do oficiálních literárněvědných příruček, abychom zjistili, že termín *moděrnizm* byl vlastně rezervován především pro moderní umění západní počínaje dekadencí. Např. ještě heslo *Moděrnizm* v literární encyklopedii z šedesátých let se s výjimkou několika stylových paralel o ruské literární moderně vůbec nezmiňuje (viz *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, IV. *Lakšiš–Muranovo*, Moskva: Sovetskaja enciklopedija 1967, heslo: Modernizm). Přiřazení modernistů k jednotlivým básnickým směrům se tak paradoxně stávalo svého druhu záštitou před podezřeními z úpadkového modernismu.

¹⁹ Sergej Averincev upozorňuje na to, že v sovětské éře se toto slovo stalo, zejména po Lifšicově vystoupení na téma *Proč nejsem modernistou* (Michail Lifšic: Proč nejsem modernistou?, *Estetika*, č. 4 /1964/, s. 331–337; rusky Michail Lifšic: Počemu ja ne modernist?, *Literaturnaja gazeta*, č. 119 /8. 10. 1966/, s. 2–4), slovem zcela zkompromitovaným. Zároveň ale připouští, že rusifikovaná podoba přídavných jmen *moděrnij* a *postmoděrnij*, která se začala v některých novějších statích objevovat, doposud odporuje stylistickým normám jazyka a dráždí ruský sluch – viz Sergej Averincev: „Učeniки Saisa“. O samoopredelenii literaturnogo sub"jekta v russkom simvolizme, *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 43 (1997), s. 8.

²⁰ Aleksej Losev: Modernistskaja model' (Iz literaturnogo nasledija), *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9. Filologija*, č. 1 (1996), s. 136.

²¹ Tamtéž.

²² Viz Losevovo vymezení modernismu: „záliba v iracionalismu, záliba v anarchistických formách myšlení, jazyka a vidění světa, krajní individualismus a subjektivismus, často redukován na neobvyklou a zbytně slovnou tvorbu, provázené hypertrofií archaických mytologických forem...“ (tamtéž, s. 143).

²³ Většina označení modernistických proudů vstupovala do Ruska s jejich původními (často pejorativními nebo záměrně provokativními) konotacemi.

²⁴ Viz např. D. Merežkovskij: *O příčinách úpadku a o nových proudech v současné ruské literatuře* (O příčinách upadka i o nových tččenijach savremennoj russkoj litěratuры, 1893), S. Goroděckij: *Některé proudy v současné ruské poezii* (Někotoryje tččenija v savremennoj russkoj poezii, 1913), F. Sologub: *Umění našich dní* (Iskusstvo našich dněj, 1915).

²⁵ Srov. např. názvy větších statí a prvních literárněhistorických příruček popisujících počáteční projev ruské moderny: A. Skabičevskij: *Nové proudy v současné literatuře* (Novyje tččenija v savremennoj

podoby ruské literární moderny jako zápasy o „nové básnické směry“, s nimiž se ruští modernisté na jedné straně jako by plně identifikovali, na straně druhé jim však vtiskovali stále osobitější „ruskou“ podobu.

Zavedený a mnohokrátě odzkoušený způsob výkladu dějin ruského modernismu jako dominantního proudu ruské literatury přelomu 19. a 20. století nelze považovat za nepřipustnou schematizaci složité historie ruského modernismu už proto, že respektoval sebezpřítomnost jejich jednotlivých větví včetně jejich časové následnosti. Ruská předrevoluční literární moderna se tedy z tohoto hlediska jeví jako sled „nových básnických směrů“ – symbolismu, akméismu a jednotlivých větví avantgardy, které se, počínaje nástupem tzv. mladších symbolistů, profilyovaly především ve sporech s bezprostředně předcházejícími (či souběžnými) proudy. Už proto jejich představitelé vnímali především to, co je rozděluje. Až z většího časového odstupu, kdy se nuance spíše stírají, než aby vynikaly, vystupují do popředí obecnější a společné rysy, jež v souhrnu utvářejí celkovou podobu ruské moderny. Tento posun v nazírání na literární dějiny přelomu století, zřetelný i ze stále častější frekvence pojmu „moderna“, „modernismus“ v neruských rusistických publikacích,²⁶ je nejen svědectvím o naléhavosti ustálení pojmu, který by zastřešil celé toto složité údobí,²⁷ ale i výrazem zjevné nedostatečnosti snah vyložit dějiny literatury mimo její souvislosti jak s dějinami světové moderny, tak s dějinami ruské moderny umělecké, k jejímž výkladu jsou právě specifická směrová vymezení ruských básnických škol obtížně použitelná.²⁸ Jen v tomto širším kontextu, který by měl

litérature, 1903), S. Vengerov: *Obecný nástin dějin nejnovější ruské literatury. Počátek obrození* (Obščíj očerk istorii novejšej russkoj literatury. Načalo vozrožděnija, 1907), P. Kogan: *Črty z dějin nejnovější ruské literatury* (Očerki po istorii novejšej russkoj literatury, 1908–1912), V. Lvov-Rogačevskij: *Nejnovější ruská literatura* (Novejšaja russkaja litěratūra, 1919) aj. V této souvislosti je zajímavé, že v jinojazyčném kontextu se slovo „moderní“ objevuje téměř automaticky – viz Naděžda Melniková-Papoušková: *Studie z moderní ruské literatury*, Praha: Minařík – Kvasnička a Hampl 1920.

²⁶ Viz např. Maria Bobrownicka (ed.): *Modernizm v literaturach slaviańskich (zachodnich i południowych)*. *Prace Krakowskiego ośrodka slawistycznego poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Warszawie w r. 1973*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1973; Wolf Schmid (ed.): *Mythos in der slawischen Moderne*, Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischen Studien 1987; Slavimír Wollman – Miroslav Kvapil – Josef Vlášek (ed.): *Moderna ve slovanských literaturách. Věnováno X. Mezinárodnímu sjezdu slavistů, Sofia 14.–22. 9. 1988*, Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV 1988; Boris Gasparov – Robert P. Hughes – Irina Paperno (ed.): *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*, Berkeley: University of California Press 1992; Irina Paperno – Joan Delaney Grossman (ed.): *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford: Stanford University Press 1994; Anton Eliáš – Olga Kovačičová – Mária Kusá: *Kontexty ruskej moderny*, Bratislava: Stimul 1996 aj. Především díky překladovým titulům začíná pojem „modernismus“ pronikat i do ruštiny (viz např. ruský překlad monografie Henryka Barana – Cherrick Baran: *Poetika ruskoj literatury načala XX veka*, Moskva: Progress – Univer 1993). Objevily se však i původní ruské práce s tímto zastřešujícím termínem – viz např. protiantgardně vyhocenou monografií – Vladimir Saryčev: *Estetika ruskogo modernizma. Problema „Žiznetvorčestva“*, Voronež: Izdatel'stvo Voronežskogo universiteta 1991.

²⁷ Viz např. S. Averincev: „Učenički Saisa“, s. 8–9. Viz též jeho připomínku radikální stati A. Flaker, který v podstatě navrhuje odbourat tradiční směrové schéma výkladu celé historie ruské literatury 20. století – Aleksandar Flaker: *Thesen zur Periodisierung der russischen Literatur 1892–1953*, s. 115–128.

²⁸ Nejde jen o úzce literární označení akméismus, nýbrž i o omezenější možnosti použití označení symbolismus či futurismus pro ostatní ruská umění. Velice zajímavá je situace v dějinách výtvarného

být přítomný minimálně jako pozadí výkladu, by se mohlo stát i sledování směny „moderních básnických směrů“ v konkurenčních zápasech s tendencemi proklamativně nemodernistickými zároveň výkladem o společné historii ruské literární moderny jako významné složky dějin celého ruského modernistického umění.

Literaturocentrický charakter uměleckého vývoje 19. století a všeobecně uznávanou vůdčí úlohu ruské literatury, respektovanou v konceptech Stasovových, přijala navzdory wagnerovskému kultu hudby také ruská moderna, která se zejména v prvním desetiletí svého vývoje mohla cítit právem průkopníkem nových uměleckých snah. Počátkem století se situace výrazně změní. Prudký nástup výtvarné moderny, spjaté s časopisem *Mir iskusstva* (1898–1904), bude nutit literární modernu soupeřit s novými tendencemi, které se budou prosazovat v ostatních druzích umění, ale také neustále konfrontovat své vize „nového umění“ se snahami modernistickými. V prvním desetiletí 20. století se ruská moderna začne společnými silami nejen prosazovat jako „styl epochy“ (a to nejen styl umělecký, nýbrž i životní), ale otevře i dramatičtější kapitolu historie ruského modernismu – konfrontační soupeření o ideální typ modernistického artefaktu.

V těchto souvislostech vstupuje do hry ještě další specifický ruský termín, který se jen do jisté míry překrývá s pojmem „moderna“, neboť vyznačuje pouze jednu z jejích podob – *stil moděrn*. Původně býval tento termín spínán téměř výhradně s uměním výtvarným (včetně umění užitého), a to v prakticky identickém významu, jaký mělo označení dekorativní umění. Jemná nuance vznikla v důsledku toho, že označení *stil moděrn* nabylo v ruském kontextu odstiňujícího významu, který byl označen jako „antikvárně chápaná historie stylů (od architektonických ke stylu nábytku)“, ²⁹ kdežto secese se vyznačovalo především směřováním k ustavení jednotného stylu přítomné epochy. Otázkou zůstává, zda obdobná stylová tendence byla ústřední osou směřování celé ruské moderny nebo pouze jejího dílčího „secesního“ křídla, pěstujícího ruský *stil moděrn*. Radikální odmítnutí jedné z nejvýznamnějších prezentací ruské secese (výstavy vzorových secesních interiérů) ³⁰ jako oslnivé přehlídky bezduchovnosti z pera přední symbolistické básnířky Z. Gippiusové vyznačilo míru pnutí mezi čistě articestními tendencemi ruské secese a ambicemi symbolismu, daleko překračujícími hranice estetizace života. ³¹ V těchto souvislostech se vynořuje i další otázka – do jaké míry lze aplikovat pojem secese ³² (ať již v původní ruské podobě *stil moděrn* nebo v nově zaváděné podobě

umění, kde lze pozorovat i opačné tendence – zpětné vyčleňování symbolistického proudu z celkového proudu ruského modernismu, který býval označován (a v sovětském údobí do značné míry skrýván a zaštiťován) zdánlivě neutrálnějším označením dekorativní umění – viz mimořádně zajímavou monografii – Alla Rusakova: *Simvolizm v russkoj živopisi*, Moskva: Iskusstvo 1995.

²⁹ Viz S. Averincev: „Učeniiki Saisa“, s. 8.

³⁰ Šlo o výstavu uspořádanou v roce 1902 v Moskvě a o rok později v Petrohradě, na níž se podílela elita ruské výtvarné moderny (Bakst, Korovin aj.).

³¹ Analýzu tohoto příznačného střetu výtvarné moderny a ruského symbolismu viz v monografii – Anatolij Mazajev: *Koncepcija „proizvodstvennogo iskusstva“ 20-č godov. Istoriko-kritičeskij očerk*, Moskva: Nauka 1975, s. 105–111.

³² Viz např. vymezení secese v pracích – Karel Krejčí: *Novoromantismus a secese*, in: K. Krejčí: *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha: Československý spisovatel 1975; Jan Mukařovský: *Mezi poesíí a výtvarnictvím*, in: J. Mukařovský: *Kapitoly z české poetiky, I. Obecné věci básnictví*, Praha: Svoboda 1948, s. 253–274; Petr Wittlich: *Česká secese*, Praha: Odeon 1982. V této souvislosti je zvláště

secession)³³ na určité větve či žánry ruské moderny, je-li v nich průkazná přítomnost typicky secesních motivů, ornamentálních prvků, barevné škály, rozvlněných a zakřivených linií aj. Vzhledem k synkretickému charakteru ruské moderny se její „secesní složka“ zapojuje do různě hierarchizovaných struktur jednotlivých děl, kde nemusejí být vždy složkou určující.³⁴

Tyto složité otázky, stojící před literárněhistorickým popisem ruské moderny, aktualizují zároveň problematiku stylových ambicí ruské literární moderny. Ve srovnání s artičtějšími a (pokud jde o větší žánry, zejména prozaické) také stylově mnohem čistšími díly evropské moderny vystupuje do popředí synkretický charakter mnoha modernistických děl. Jedním z jeho zdrojů, nikoli však zřejmě jediným, je mnohost různorodých vlivů a tradic, procházejících v různých vlnách a kombinacích celým modernistickým údobím. Přestože nelze upřít snahu jak ruskému modernismu (zejména výtvarnému a divadelnímu) o vytvoření osobitého modernistického stylu, tak „stylizátorskému proudu“ ruské slovesnosti o stylovou jednotu uměleckého textu jako slovesnou variantu „stylu epochy“, nebyvaly právě tyto snahy vždy plně doceněny.³⁵ Pro většinu ruských modernistů se mnohem důležitější než „umělecký styl“ staly jejich projekty „totálního uměleckého díla“, modernistické varianty Gesamtkunstwerku jako „umění budoucnosti“. Tato zahleděnost do budoucnostních podob umění, znovu sblížující nejradikálnější představitel ruské moderny (její mlad-symbolistické křídlo) s radikalismem ruské avantgardy, nevytvářela nejpříznivější podmínky pro práci na obtížném budování jednotného stylu epochy. Navíc ruská moderna byla dost vzdálena tomu považovat právě „styl“ za nejvyšší kulturní hodnotu.³⁶ Nad jednotný „styl přítomnosti“, který by chtěl být faktorem konsolidujícím, zklidňujícím, jí byly sny o „umění budoucnosti“,³⁷ přibližující tu novou organickou epochu, tu eschatologické završení dějin, tu chvíli revolučního či avantgardního znovustvoření světa. Z tohoto hlediska měl nepochybně pravdu Berďajev, když ve své shrnující práci o ruské moderně nazvané *Smysl tvorby* (Smysl tvorčestva, 1916), popisující její nejdalekosáhlejší ambice,

významná práce J. Mukařovského prokazující přítomnost secesních prvků napříč různými typy moderní české poezie (Karásek, Březina, Dyk aj.), nikoli však existenci „secesní poezie“.

³³ Viz např. studie – Danuše Kšicova: Fenomen secessiona v ruskoj i avstrijskoj dramaturgii konca 19 – načala 20 vekov, *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 36 (1990), s. 95–112; Danuše Kšicova: Literaturnyj secession – fenomen neoromantizma, *Slavica Wratislaviensia* 49 (1990), s. 93–100.

³⁴ Viz např. Balmontovu báseň *Orchidej* (Orchidėja, 1906) – navzdory ústřednímu obrazu oblíbeného „secesního“ květu může mít báseň celým svým kontextem, wildovskými aluzemi a atributem „jedovatá“ typicky dekadentní ráz.

³⁵ Viz např. diskreditující výklad „stylizátorského proudu“ ruské literatury v knize – Aleksandr Izmajlov: *Pomračenije božkov i novyje kumiry. Kniga o novych vejanijach v literature*, Moskva: I. D. Sytin 1910, s. 69–96. Podobné přístupy vytlačovaly na periferii literatury právě ty prozaiky, kteří usilovali o jednotný styl textu, většinou jako tvůrčí imitace některého ze stylů historických epoch či stylu staroruského nebo folklorního.

³⁶ Srov. Šaldovo pojetí stylu ve stati *Etika dnešní obrody aplikovaného umění* (1903), na niž se odvolával J. Mukařovský – viz Jan Mukařovský: *Mezi poesii a výtvarnictvím*, s. 265.

³⁷ Srov. názvy některých programních statí: G. Čulkov: *Principy divadla budoucnosti* (Principy tčatra buduščego, 1908), V. Friče: *Divadlo v současné a budoucí společnosti* (Tčatr v sovremennom i buduščem obščestve, 1908), V. Ivanov: *Nová organická epocha a divadlo budoucna* (Novaja organičeskaja epocha i tčatr buduščego, 1909).