

## "ROMÁN ŽIVOTNÍHO ZVRATU" V RUSKÉ TRADICI

Křížové sestry A. M. Remizova

Vladimír Svatoň

Ach a jen země je má!<sup>1</sup>

K. H. Mácha

Barokem počínaje byl moderní člověk charakterizován vnitřní rozporností a kolísáním mezi protiklady: "...člověk se rodí jako zvířátko a umírá jako vyspělá osobnost"<sup>2</sup>; "Hodíme touhou najít pevnou polohu a konečnou trvalou základnu, na níž bychom vystavěli věž pnoucí se k nekonečnu; jenže náš základ se pokaždé zborští a země se rozevře nad propastmi."<sup>3</sup> Rozpornost člověka vyplývá z protikladu mezi jeho rozumem, činícím si nárok na přesné a všeobecně platné poznání (a tedy také na účinnou aktivitu), a mezi jeho křehkou tělesností, limitující možnosti rozumu, neboť jej připoutává k určitému místu a okamžiku a intervenuje do rozumově řízeného jednání momentálními impulsy a zájmy. Nejhlubší formulaci tohoto rozporu podal Kant v pojetí člověka jako "člena smyslového světa" a zároveň "člena světa inteligibilního": "...že si člověk sám sebe musí představovat a myslet tímto podvojným způsobem; to spočívá, pokud jde o první ohled, v tom, že si je vědom sám sebe jako předmětu afikovaného smysly, a v druhém ohledu na vědomí sebe sama jako intelligence, tzn. jako nezávislého v užití rozumu na smyslové dojmy..."<sup>4</sup>

Rozpornost mezi dvěma polohami lidského života pronikla z gnozeologie a etiky do estetiky. Friedrich Schiller v úvaze *O naivním a sentimentálním básnictví* (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795-1796) rozlišil dva typy umělecké kreativity a na nich závislé dva typy umění: "...ve stavu přirozené prostoty, kde se člověk ještě všemi svými silami projevuje jako harmonická celistvost a kde se celistvost je-

ho založení projevuje plně ve skutečnosti - tam se básník stává básníkem, napodobuje-li co nejdokonaleji skutečný svět; a naopak, na úrovni kultury, kde je harmonická vzájemnost celistvé lidské podstaty pouhou ideou, tvoří básníka to, že povyšuje skutečnost k ideálu, nebo - což je totéž - že zobrazuje ideál.<sup>5</sup> Podobně dělí Jean-Paul ve své *Estetické propedeutice* (Vorschule der Ästhetik, 1804) romány podle toho, zda patří k "italské škole", kde panuje "vyšší tón" a podmiňuje "povznesení nad všedními nížinami života" a "méně výraznou individualizaci", nebo zda patří ke škole německé a holandské, kde je básník pohroužen do "malicherných nesnází", takže musí "měšťanskou každodennost pokrýt a zabarvit večerními červánky romantických nebes".<sup>6</sup>

Obě dvojice pojmů "sentimentální umění" nebo "italský" styl románu na jedné straně a "naivní tvorba" nebo "holandský" či "německý" styl na straně druhé, nepostihují pouze odlišnosti uměleckých postojů, prostředků a působení, které by si umělec volil podle svého psychického založení, nýbrž odlišné možnosti kreativity, kterým nemůže tvůrčí zkušenost moderního člověka uniknout: sentimentální umění a italský styl románu zdůrazňují v člověku možnosti svobodného, tj. rozumově rozváženého jednání, pochopení kategorického imperativu, naivní tvorba a holandský styl naopak impulzivnost, živelnost, a tedy i soulad s prostředím a "světem" nebo přímo podřízenost vůči němu.

Rozpornost člověka nevedla ovšem jen k ustavení vzájemně se vylučujících postojů, ale zasáhla vnitřní strukturu jeho aktivit: lidská činnost vůbec se proto pohybovala na hranici protikladných možností a hledala jejich labilní rovnováhu. Tak vyložil Friedrich Schiller také podstatu estetické tvořivosti v *Dopisech o estetické výchově lidstva* (Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 1795). Totéž lze však zjistit i na výsledcích estetické aktivity, ve struktuře děl samých. Román byl např. chápán jako výtvar vzniklý převrácením principů rytířské epiky, a tudíž utvrzující převahu racionálních činností, životní prózy nad požadavky "lidského srdce" (G. W. F. Hegel<sup>7</sup>). Ústředním typem románu se proto stal tzv. román výchovy (nebo román formování), jehož principy dovršují po-

dle M. M. Bachtina<sup>8</sup> vývoj románu putování, románu zkoušky a prosvítají i v žánrech dobrodružných: formováním lidské osobnosti nebyla myšlena banální adaptace k daným poměrům, ale vzestup empirického tvora k bytosti inteligibilní, přechodně od "psychického" k "logickému", od "impulzivnosti" k "záměrnosti".

Nicméně i klasický vzor tohoto románu, Goethův *Vilém Meister* (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1794-1796), obsahuje partie rozumem jakoby neproniknutelné a neovládatelné (osud Mignon): ne všechno v životě je možno pochopit a regulovat. - Balzakovy a Stendhalovy romány předvádějí triumf životního kalkulu, i zde však vítězí pouze výpočet přízemní. Hrdinové, koncipující svou životní kariéru jako velkolepé dílo, ohromující skok, končívají saltem mortale; jejich hru zmaří nečekaný zvrat, náraz neznámého osudu, který nebylo lze předvídat. Není to táž síla, která vládne nad osudem Goethovy tajemné Mignon? Propočít je zřejmě možný jedině v malém měřítku, dalekosáhlejší záměry se musí potkat se silami, jež nepřipouštějí svévolné zásahy do svého směřování. - Nevypočitatelné se nakonec usídlilo přímo v lidské mysli. Hrdina Flaubertovy *Citové výchovy* (L'Éducation sentimentale, 1869) chtěl dosáhnout rozkoše a lásky, jeho přítel moci, ale neuspěl ani jeden z nich; lidé nejsou s to uchopit žádnou z nabízejících se možností jako jedinečnou a osudovou příležitost, nic neodpovídá představě absolutního cíle, jejich touha těká od jednoho k druhému, a proto ponechávají své šance nevyužity nebo polovyužity. Tajemství proniká do jejich životů zevnitř, v pocitech nespokojenosti a marných nadějí.

To, co se zdálo jen výchozím bodem románu, zápas životní prózy s volným poetickým pohybem mezi tajuplnými mocnostmi vesmíru (příčemž se předpokládalo nesporné vítězství prózy), tvoří naopak jeho nepomíjivý konstitutivní princip.<sup>9</sup> Parodičnost, interference dvou rozličných tvárných přístupů je vlastní románu vůbec a vyplývá z oné rozpornosti lidských aktivit.

Střetání protikladných tendencí v moderní tvůrčí praxi, zejména v románu umožňovalo vychýlit jeho stavbu k jednomu z obou pólů. Proti základní struktuře románu výchovy (formování) je možno postavit opačný model, který lze nazvat "ro-

mánem životního zvratu" nebo "románem prohlédnutí", v němž jsou opěrné momenty klasického románu výchovy revidovány nebo interpretovány odlišným způsobem. Jeho příkladem mohou být Dickensovy *Nadějné vyhlídky* (*Great Expectations*, 1861). Dickens koncipoval své dílo jako dvojí román výchovy: uprchlý trestanec chce vytvořit z chlapce, který mu pomohl v těžké situaci, tvrdého boháče; žena, zklamaná v lásce, chce podobným způsobem učinit z mladé dívky bezohlednou mstitelku ženského ponížení. Oba pokusy utrpí nezdar, avšak cesta, na kterou se mladí hrdinové proti původnímu plánu vydají, se ukáže jako plodnější nežli záměry jejich vychovatelů: je to cesta prostoty a otevřenosti vůči nabízejícím se lidským vztahům. Jejich osud by byl v klasickém románu chápán jako pád nebo rezignace, u Dickense se však stává zdrojem nových životních možností. Tajemné a neproniknutelné pozadí života není jen faktorem limitujícím, ale podnětem k novým činnostem.

Terminologicky ani typologicky není ovšem tento útvar vyčleněn.

Novodobá ruská literatura se začala sbližovat s autentickou zkušeností národa přibližně v letech 1825-1830, přičemž se již od počátku stal jejím rozhodujícím motivem právě bod "zvratu" či "prohlédnutí".

Půdou, na které se převládající tradice ruské literatury utvářela, bylo Puškinovo dílo dvacátých let, především postupně se vyjasňující koncepce románu *Evžen Oněgin* (*Jevgenij Onegin*, 1823-1831). Puškinův vývoj podněcovala v tomto období recepce a překonání byronismu: jak byronismus, tak jeho překonávání bylo jevem evropským, avšak u Puškina mělo určité zvláštnosti, které se zejména v rukou jeho nástupců rozvinuly v ucelené pojetí světa. Již v první byronské poémě, *Kavkazském zajatci* (*Kavkazskij plennik*, 1821), konfrontoval Puškin tradiční příběh moderního hrdiny (konflikt se společností, hledání vlastního místa ve světě) s neobyčejně rozsáhlým, národopisně podrobným vylíčením každodenního života horského kmene. Obraz životního běhu se v Puškinově prvním pokusu o romantický příběh s vlastní zápletkou nespojil, je-

ho významnost však prokazují další a zralejší Puškinova díla.

V poemě *Cikáni* (Cygany, 1824) je životní běh vlastním zdrojem kolize. Příznačný konflikt moderního hrdiny s civilizovanou společností se odehraje mimo rámec příběhu, ještě před začátkem vyprávění, a v díle je pouze naznačen. Zato se rozvine příběh druhý, střetnutí s přírodní komunitou, která podle tehdejší literární tradice slibovala usmíření všech rozporů. Hrdina se tak pohybuje na hranici dvou světů: světa moderní civilizace, kde panuje zápas o bohatství a moc, a světa přírodního, kde se člověk oddává svým spontánním zájmům a touhám. V prvním světě musí trvat na svých záměrech a bezohledně je prosazovat, kdežto ve druhém se musí podrobit řádu věcí a povolnému plynutí změn, nejen proto, že nemá dost sil, aby mu vzdoroval, ale především proto, že řádu je nutno přiznat hojivou, třeba trpkou moudrost. Člověk zformovaný civilizací však nezná takovou pokoru, a v tom je jeho tragédie.

Přes rozdílnost žánru i Puškinovy básnické zralosti je konflikt v *Evženu Oněginovi* rozvržen stejně. Na počátku stojí hrdinův rozchod s petrohradskou civilizací, načež následuje střet s patriarchálním, přírodě blízkým životem venkova. Žádný z obou světů není u Puškina idealizován: ve městě vládne formalizovaný a vyprázdňený shon (příznačným laděním je nuda z dokonale organizovaných zábav); venkov se svým plynutím ročních období, směnou pokolení, vládou plození a smrti je primitivní a tudíž stejně vyprázdňený jako město. Nad oběma podobami životního řádu se však klene možnost vyrovnaného usmíření s během světa a jeho neutuchajícími změnami; ostatně i v chladném Petrohradu zachytil Puškin kouzlo letní noci a geometrickou harmonii státnického záměru, s nímž je možno splynout.

"Tok života" je mohutný a krutý, ale otevírá také možnosti, z nichž nejcennější je poznání hodnot, k nimž by na běžných cestách nebylo možno dospět. Jako mistr paradoxu (který je vždy příznakem nejvyššího umění) nechá Puškin Oněgina prohlédnout, že nejhodnotnějším momentem jeho života bylo setkání s Taťánou, až ve chvíli, kdy je pozdě a novou cestu nelze nastoupit. Přesto má takové prohlédnutí v ruském

románě větší cenu než setrvávání v rutině a klamu: "Život [míněn je globální život lidstva vcelku, V.S.] se velice často ironicky posmívá těm nejspolehlivějším principům, podle nichž by ho chtěli řídit", napsal ruský myslitel a spolupracovník Dostojevského Apollon Grigorjev, "čas od času v něm náhle a nečekaně povstanou síly, které jsou s to vytvářet nové světy, a to zvláště tehdy, když si myslíte, že jste dokonale poznali mechanismus života, že jste pronikli do jeho skrytých záměrů, a když jste si jisti, že se život bude vyvíjet právě tím a tím směrem."<sup>10</sup>

Kulminačním bodem románu prohlédnutí je tedy okamžik významového zvratu, kdy vyjde najevo, že základní orientace lidských životů ("stavu světa" podle Hegelovy terminologie) je klamná, a kdy je nutno pochopit, že všechny záměry a snahy jsou jenom částíčkou velkého "toku života", kterým je každá jednotlivá existence nesena a v němž je zasazena. Není třeba uvádět další příklad, jak bylo takovéto vědomí pro Rusko 19. století příznačné. Připomeňme jen vysloveně symbolickou prózu A. P. Čechova *Step* (*Step*, 1888), v níž není děj, ale jen úločky setkání a postřehů chlapce, kterého odvázejí z domova na studie, jen pohyb selského povozu stále hlouběji do nitra stepního prostoru, a nakonec pláč dětského hrdiny, vyjadřující úzkost i uvolnění z pocitu, že člověk je ponořen do velkého, neznámého světa.

Jakmile moment životního zvratu či prohlédnutí pronikl strukturou románu, proměnil řadu tradičních prvků jeho výstavby:

1) V jiném světle se objevily nezrušitelné životní svazky, vyvstalo "kouzlo pouta". Hrdinové novodobého románu byli většinou na cestě od místa k místu, a pokud se v určitém bodě prostoru zabydleli nastálo, znamenalo to dovršení románového příběhu, konec děje. Cesta byla symbolem tvořivosti, svobodného sebeurčování, autonomních rozhodnutí. V ruském románě byla cesta naopak zaplňováním prázdnoty: Oněgin putuje bez cíle, Pečorin cestuje na Kavkaz a do Persie za svou nahodilou smrtí, na cestách je Gogolův Čičikov i Chlestakov, Dostojevskij neskrývá odpor vůči lidem putujícím Evropou a opouštějícím místa, kde jim osud připravil závazky (*Výrostek*; *Podrostok*, 1875). Klíčem k životu je tu

stálost, zachování svazků s lidmi nebo prostorem: symbolem těchto hodnot je Čechovův Firs z *Višňového sadu* (Višňovj sad, 1904).

2) Z pozice životního zvratu byla pochopena bezpodstatnost oficiálních dějin a center světových událostí. Děj Tolstého *Vojny a míru* (Vojna i mir, 1865-1869) je koncipován jako pomalá, ale nevyhnutelná eliminace velkolepých politických a historických akcí regenerujícím samopohybem prostých úkonů a každodenních povinností: nad dějinami se zavřou vody rodinného a všedního života. - Tradiční obraz Petrohradu, "centra", byl v ruské literatuře vždycky spjat s představou divadelnosti, architektonických kulis, rituálních úkonů (slavnosti, přehlídky, salóny, návštěvy atp.), a tedy vyumělkovanosti.<sup>11</sup> Zdálo se, že pravý život byl jinde a bylo nutno jej objevit; všednost tak nebyla jen postavena proti historii a periférie proti centru, historie a centrum byly naopak jakoby rozestřeny po celé ploše života.

3) Významové zatížení "životního zvratu" si vynutilo přehodnocení celkové koncepce lidského osudu: to, co bylo v klasickém románě chápáno jako nezdar nebo tragédie, stalo se teď počátkem nových aktivit. Zmínili jsme již pozdní, ale cenné poznání Oněginovo; ještě později poznal svou chybnou životní orientaci hrdina Tolstého povídky *Smrt Ivana Iljiče* (Smert Ivana Iljiča, 1886). Avšak i ty postavy, které strávily svůj život v nerozhodnosti a nedospěly k vyhraněným cílům (tzv. zbyteční lidé), jsou zajímavější a bohatší potenciálními možnostmi než lidé prošlí řádnou školou životní "výchovy". Ruská literatura je tak zalidněna hrdiny se zmařenou kariérou, nicméně to jsou lidé - jak se vyjádřil Paul Bourget - "nezavršení, ale nikoliv smolaři".<sup>12</sup>

Klasická literatura (nejen ruská) se k těmto polohám dobírala jen instinktivně, aniž by své úsilí vědomě reflektovala: jak už bylo řečeno, onen typ prózy, který tvořil korolát vůči románu výchovy, nebyl vůbec identifikován. Literatura na přelomu 19. a 20. století postavila však tyto otázky do středu pozornosti a krajně radikalizovala jejich pojetí.

Reálné činnosti i všední prostředí líčila navenek jako ploché a vyprázdněné, ale zároveň je dokázala obestřít kouzlem a tajemstvím: každá věc jako by souvisela s hlubšími vrstvami skutečnosti a byla jejich odleskem. V povídce *Světlo a stín* (Svet i teni, 1894) vypráví např. Fjodor Sologub příběh osiřelého chlapce, který se chorobně oddává hře se světlem, promítá na stěny svého pokoje stíny běžných předmětů nebo gest a propůjčuje jim tak bizarní a tajuplnou tvářnost. Jeho hra je v podstatě "estetismem", věci v ní pozbývají svého praktického významu a stávají se "znaky" významů esoterických, které lze tušit, ale ne vyslovit. Skutečnost ztrácí svůj tvrdý povrch, člověk skrze ni proniká přímo do vesmíru. V jiné próze Sologub prohlásil, že se "jen tak zdá, že vůkolní život je bezbarvý a nudný, ale ve skutečnosti obsahuje neméně tajemství než v dobách dávno minulých."<sup>13</sup>

Ty nejbanálnější a nejprostší věci jako by otevíraly přístup ke kosmickému dění. Boris Pilňak v jedné z novel (*Zloději; Žuliki*, 1925) líčí anekdotickou příhodu ženy, která se vydala na dlouhou cestu z venkova do města, aby se mohla rozvést s mužem. Seznámila se přitom s vesnickou stařenou, překypující dobrotou a vyrovnaností, obdivně si prohlédla její úpravnou chalupu, ve vlaku se rozhovořila s vesnickým lékařem, přemítajícím o problémech humanity: vše to jsou motivy vysoce tradiční, ba emblematické (Turgeněv, Čechov). Brzy však zjistila, že vesnický lékař je otcem dívky, kvůli níž ji opustil muž; ukázalo se, že stařena patřila k loupežnické tlupě a krátce po setkání s hrdinkou se zúčastnila přestřelky s policií, při níž zapálila svou idylickou chalupu a v ohni zahynula... Pilňak smetl sémantiku těchto motivů ze stolu: neproblematická a prostá všednost neexistuje, pod jejím povrchem kypí vášně a dramata. (V Pilňakově novele je znovu uchopen a projasněn smysl tajemného námětu z Lermontovovy povídky *Tamaň*; *Tamaň*, 1840.)

"Mystérium všednosti", a to té nejopovrhovanější, bylo ústředním tématem Alexeje Michajloviče Remizova (1877-1957). "Vše je plno života a ve světě není prázdného místa", napsal na sklonku své dráhy.<sup>14</sup> Totéž prohlásil o ča-



su: "...každá hodina, každá minuta lidského života je zá-  
račná, jenom ne vždy se zázraky dějí zjevně."<sup>15</sup>

Cesta k všednosti jako přímému zjevení vesmírného živo-  
ta se u Remizova otevírá paradoxem, vychýlením z běžné ži-  
votní dráhy, pádem. (V románu *Hodiny - Časy*, 1908 - přitáhl  
Remizova námět bankrotu, v literatuře na přelomu 19. a 20.  
století frekventovaný: A. Schnitzler, P. Altenberg.) Děj Re-  
mizovova nejlepšího díla, románu *Křížové sestry* (Krestovyje  
sestry, 1911), začíná podobně: jejich hrdinu, účetního Petra  
Alexejeviče Marakulina, propustí ze služby za nevelké provi-  
nění nebo dokonce za pouhou nedbalost. Od této chvíle začíná  
hrdinův pád. Dosud vedl lehký a lehkovážný život s jistou  
dávkou hravosti čili estetismu: Remizov zdůrazňuje jeho sa-  
moučelnou zálibu v krasopise, projevující se např. při zpra-  
cování prozaických ročních bilancí; ostatně jméno Marakulin  
je odvozeno od slangového slovesa "marakovat", diletantsky  
si s něčím zahrávat, kýčařit. Teď se musí přestěhovat do  
chudinského podnájmu, marně si hledat práci, žít se příle-  
žitostnými výdělky. Přitom potkává bytosti, o jejichž exis-  
tenci nemohl mít potuchy. Setkání sama nejsou ovšem navenek  
povzbudivá: petrohradský činžovní dům připomíná hierarchii  
světa s rozvrstvením vznešených bytů, stupňovitou subordina-  
cí domovních správců a labyrintickými příbytky vyděděnců.  
Mezi vydědění panuje neobyčejná monotónie osudů, nezdár  
následuje za nezdarem, ponížení za ponížením, zločin za  
zločinem.

Zvláště ženské osudy demonstrují všudypřítomnou moc ná-  
silí. Uvedme namátkou několik příkladů. Hrdinova matka chtě-  
la pracovat v podzemních revolučních organizacích, jeden  
z revolucionářů jí však znásilnil, po čemž následovala další  
a další nesmyslná, takřka mechanická násilí. Mladá žena po-  
kládá svou přitažlivost za vinu a hřích, proto se oddává  
stále hlubšímu pokání a nakonec dohasne v odříkavé službě  
dětem. - Patnáctiletá dívka se po otcově smrti vydá hledat  
v Petrohradě bratra, aby jí pomohl najít živobytí. Cestou jí  
obelstí a svede neznámý muž. Jiný náhodný člověk jí nabídne  
místo vychovatelky, ale stejně jako předešlý muž ji zneužije  
a donutí, aby se stala řemeslnou prostitutkou. Dívce se po-  
daří náhodou při požáru utéci, doběhne domů, ale doví se, že

jí zemřela i matka, takže zůstane beze střechy nad hlavou. I ona se nakonec stane jakousi pomocnicí služky. - Jedna z hlavních postav románu, stařena Akumovna, mýtická bytost chudinských bytů, vykladačka karet a lidská orodovnice, ztratila jako dítě matku. Její otec začal žít se snachou a vlastní děti trýznil. Zanedlouho zemřel i on a z nicotného důvodu dcerku proklel: přisoudil jí, aby se "jako ten kámen po božím světě koulela". Akumovna odešla od rodiny, kde ji pronásledovali, a sloužila na panském dvoře. Správce ji donutil, aby se stala jeho milenkou; za spolčení s lupiči byl však uvězněn a zemřel. Služka mu porodila dítě, chlapec byl vychováván spolu s panským synkem a stal se důstojníkem; k matce se přestal hlásit a domů se vrátil jen zemřít. Zemřela i paní, u které Akumovna posluhovala. Vyhnali ji ze statku, stala se tulačkou, nádenicí, žila s Cikány, až zaktovila rovněž jako služka u těch nejchudších, v bytě, odkud se bála odejít dále než na rybí trh... Atd. atd. Křivolaké, a přitom fádni osudy se vrší jeden za druhým a tvoří společně velkou mozaiku života. Sám název románu zdůrazňuje význam těchto motivů: Remizov naráží na dávný zvyk (který má důležitou roli i v Dostojevského románu *Idiot*), že si dva muži mohou vzájemně vyměnit křížky, které od křtu nosí na krku, a stanou se tak z vlastní volby bratry. Neologismus "křížové sestry" znamená nejen společenství v bídě a ponížení, ale zároveň i přijetí takového osudu. Utrpení je chápáno jako nutnost, základní rys existence.

Remizovova monotónie není jevem nahodilým, ale stylovým. Lze říci, že je to princip, na němž se zakládá žánr obrazů ze života uzavřené komunity: podobně jsou koncipovány Joyceovi *Dubliňané* (*Dubliners*, vznikli 1905, vyd. 1914) nebo *Spooniverská antologie* Edgara Lee Masterse (*Spoon River Anthology*, 1915), tedy díla datem svého vzniku *Křížovým sestrám* blízká. (V české literatuře vede tato linie od Máchovy *Marinky* k Nerudovým *Povídkám malostranským*.) Lidské osudy jsou tu vždy líčeny jako opakovaně, jednotvárně fragmentární a v této opakovatelnosti groteskní. Remizovův styl vyplývá tak z povahy grotesknosti samé.

Wolfgang Kayser v monografii o kategorii groteskna<sup>16</sup> vypočítává nejčastější groteskní motivy: hady, sovy, ro-

puchy, pavouky, netopýry, monstrozity na obrazech Apokalypsy a pokušení svatého Antonína, šilence, ožvlé mechanismy nebo naopak těla proměněná v automaty, vesměs bytosti žijící v oblastech, které jsou pro člověka nedostupné a neproniknutelné. (U Remizova se takoví tvorové objevují především v hojných snech jeho hrdinů, např. ďáblíci "s kravským nohama a psíma drápama".<sup>17</sup>) Tím již Kayser naznačil výslednou definici groteska jako struktury, jejímž východiskem je odcizený svět. "Odcizenost" přitom není totožná s "cizotou"; důvěrně známé se musí teprve odhalit jako cizorodé a klamné, takže naše orientační kategorie selhávají: "Tvůrce grotesky nesmí a nemůže dávat věcem smysl... Jednota perspektivy je tu uložena v chladném pohledu na pozemský shon jako na prázdnu a nesmyslnou loutkohru, pitvorné divadélko marionet... Jsou... epochy, které již nemohou věřit na uzavřený obraz světa a skrytý řád předchozích věků."<sup>18</sup>

Kayserova úvaha trpí poněkud unáhleným závěrem. Nedostupnost a neproniknutelnost určitých oblastí nemusí na rozdíl od Kayserova mínění znamenat, že v nich neexistuje řád. Groteskní výtvoři naopak manifestují neustálým opakováním určitých momentů přítomnost řádu, je to však pořádek vzdálený běžné zkušenosti, a proto nepochopitelný: hrdinové některých filmových grotesek byli vystaveni stále novým a novým nebezpečím, ale vzápětí byli zázračně zachraňováni; svět grotesky byl vysoce proměnlivý a dynamický, ale zároveň stereotypně pročeňovaný situacemi "ohrožení" a "záchrany". Je-li opakování signálem "řádu", lze grotesku pokládat za umění alegorické. Principem alegorie není ovšem jen přímočaré vyjádření myšlenky ustáleným obrazem, ale určité pojetí světa, ve kterém každá věc, postava nebo situace může znamenat jiný význam, především však významy základní. Reálie jsou tím zároveň povzneseny (neboť slouží vyššímu poslání) i znehodnoceny (neboť přestaly být samy sebou). I v grotesce jsou věci takto znehodnocovány, lidé jsou bití a kopáni, předměty ničeny, ale protože nikdo není vážně zraněn nebo zabit a věci neubývá, znamená to, že jde o bití a ničení pouze symbolické, jež "není sebou samým". Ve jménu čeho se to však děje, zůstává utajeno. Groteskní bytosti jsou úlomky

nebo výběžky neznámého světa, do jehož principů divák nepronikl; groteska naznačuje smysl, ale odmítá jej sdělit.

U Remizova se tak opakuje násilí a ponižování, ale život přitom není vyličen jako nechutná marnost. Naopak - čtenáři se stále intenzivněji zdá, že za všemi pitoreskními zjevy se skrývá "hrůza a záhadnost života" (s. 268). Co tedy Remizovův groteskní svět sděluje? Jaké poselství se v něm ukrývá?

Smyslu světa se chtějí dopátrat i účastníci životního běhu. Racionální činnosti (práce) nepřinášejí výsledky. (Ani u Čechova ostatně nemá práce aureolu vysokého poslání, je pouze jedním ze způsobů, jak se vyrovnat se životem; strýček Váňa si uvědomí, že celý život pracoval na prázdného člověka, ale pokračuje-li v práci i nadále, je to jen projev rezignace.) - Únik je rovněž nemožný. Jednu z dějových peripetií románu způsobí zpráva, že chudáci z petrohradského činžáku budou moci odcestovat do Paříže za klaunem, který v domě bydlel a odjel na umělecké turné. "Paříž" je ovšem jen obrazem "zaslíbené země", rájem, kde se utiší všechny bolesti. (Čechovovy tři sestry touží stejným způsobem po Moskvě.) Motiv úniku do harmonického světa patří ke konstitutivním rysům grotesky, neboť v podstatě rozvíjí princip skrytého a tajemného řádu. - Zaútočit na nepochopitelnost světa lze ještě typicky ruským způsobem, vyzývavým blouzněním, pitkami, rvačkami a nápady "bez rozumu, ničím a nikým neomezovanými" (s. 275). Tak žije jedna z postav románu, kupec Plotnikov, spřádající opilé sny, že spojí sílu všech much na Rusi, čímž překoná parní i elektrickou energii Západu a bude ovládat rotaci zeměkoule. (Hmyz byl typickým groteskním motivem literatury na přelomu století.) Ve svém pokoji umístil Plotnikov Něstěrovův obraz Svaté Rusi a klec se dvěma opicemi: jeho život je také rozpolcen mezi pitvoření a touhu po svatosti. Nábožné hýření je však jen nezávaznou hrou, estetismem, stejně jako Marakulinův krasopis, a cestu k pochopení "smyslu" věcí neukazuje. Symbolem jedině možného pohybu po Zemi je tak scéna, při níž hrdina v Petrohradě zabloudí: nad ohradami spatří věž známého paláce, jde k ní, ale věž zmizí; vydá se opačným směrem, věž se na chvíli znovu obje-

ví, ale opět se ztratí (s. 301). Orientační bod, středisko významu je nedostupné.<sup>19</sup>

Epifanie tajemného řádu světa je očekávána v ústředních scénách "soudu" a v blízkých motivech "pokání" a "prošby za lidstvo" (hrdinova matka, věčná služebnice Akumovna). Soud se odehraje v Marakulinově snu: na zemi ulehne celé lidstvo i všichni žijí tvorové včetně umírající kočky, která se objevila v prvních scénách románu, a čekají na příchod soudce. Přejde obrovitý požárník, konající službu v nedaleké ulici, a na otázku, zda bude na světě dobře, odpoví nejdříve "Čekej" a potom nepřesvědčivě a váhavě "Ale dobře" (s. 263-265).

Smysl lze uchopit jen jediným způsobem: všechny bytosti jsou smrtelné, slabé a provinilé svou slabostí, a před tímto faktem ztrácejí význam veškeré další rozdíly: "Člověk přichází na svět a už je odsouzen, všichni jsou od narození odsouzeni, i když zapomněli na svůj ortel..." (s. 300). V tomto světle nemají váhu rozdíly mezi dobrým skutkem a zločinem, prací a hýřením, vše je stejně bezvýznamné, anebo naopak - stejně dojemnou součástí světa, spjatou s jeho "smyslem". Kterýkoliv čin je pro celek života stejně důležitý, všechno má v něm své poslání, své místo: "Někdo musí zradit, aby svou zradou projevil svou duši a stal se na světě sám sebou, někdo musí zabít, aby vraždou projevil svou duši a stal se tak aspoň před smrtí sám sebou..." (s. 294). Orodovnice Akumovna nazývá jednu z obyvatelek domu, prostitutky, "nestoudnici" (s. 241), jinou obyvatelku neméně problematických osudů "zázračnou pannou" (s. 246): jednu a tutéž skutečnost lze označit dvěma protikladnými způsoby, protože není podstatných rozdílů mezi lidskými činy. "Vinit nikoho v ničem nelze" (s. 252) hlásá jako stále se vracející refrén Akumovna. Současník a přítel Remizovův V. V. Rozanov napsal: "Na rozdíl od Dostojevského jsem nikdy necítil svou vinu: vždycky jsem však měl pocit své nekonečné slabosti..."<sup>20</sup> V takovémto světě může člověk jen přijmout svůj osud: hoří-li jeho dům, ponechat vše ohni (s. 229), má-li blízké, sloužit jim bez odmluvy a nastavit hlavu, když po něm vztáhne ruku smrt (s. 279-280).

Význam románu je shrnut v posledních dvou scénách. Služebnice Akumovna je náhodou uzavřena na půdě téměř opuštěného domu a pokouší se uniknout po střeše. Pohled "shora" na lidské hemžení má u Remizova stabilní sémantiku - je spjat s démonismem a touhou ovládat svět nebo se mu mstít. Podobný motiv se objevil už v jeho předchozím románu *Hodiny* (Časy, 1908), kde ponižovaný hodinářský učeň natahuje denně na věži Orloj, pozoruje hemžení na zemi a připravuje pomstu. V tomtož románě se vyskytuje snová scéna, v níž jedna z postav pohlíží z chrámové kupole na pohřeb a přitom se zřítí. V ruské literatuře nabyl tento motiv na významu u Puškina v tragédii *Boris Godunov*. Lžidimitrij (postava bezesporu démonická svou proměnlivostí) vypráví:

...ďábel mě zkoušel divným viděním.  
Zdálo se mi, že vystupuji na věž  
po strmých schodech, dole pode mnou  
je celá Moskva jako mraveniště,  
na náměstí se hustě hemží lid,  
s posměchem na mne ukazují vzhůru,  
já cítím stud a hrůzu, padám k zemi...<sup>21</sup>

U Remizova stejně jako u Puškina je pohled "shora" neoprávněný a končí pádem: povznesení se rovná zkáze. Služebnice boží Akumovna se však zachrání. - Vzápětí za tím umístil Remizov poslední scénu: Marakulin pozoruje z okna dvůr, nadešla půlnoc, je neděle (rusky "voskresenije"), zdá se, že dvůr je jako při lidových slavnostech pokryt březovými větvemi. Marakulin se nahne - a zřítí se na dlažbu. Odevzdal se osudu, přilnul k Zemi...

V románech "regionu" či "cesty ke kořenům" bylo naznačeno jiné pojetí lidské existence než v převládajících typech románu 18. a 19. století: člověk nemusí překonávat svým rozumem nebo mravní vůlí odpor prostředí, aby dosáhl předsevzatých cílů. Svět obsahuje řád, který člověku sám nabízí cíle i prostředky k jejich dosažení, nestojí proti člověku, ale nese jej v sobě (jako na Chagalloých obrazech nesou živé bytosti v sobě obraz celé vesnice), pevně jej třímá, omezuje jeho libovůli, ale zároveň mu ukazuje cestu. Romány tohoto typu navazovaly na ideu "dobré přírody" a žánr idyly,

na této ideji založený. Jakkoliv byl vztah k idyle ukryt velmi hluboko v jejich konstitutivních principech, prozrazuje se v příznačném rysu jejich výstavby, v preferenci určitého "místa". Hegel hovoří v souvislosti s idylickým eposem o "úzkých mezích domácích osudů na venkově a v malých městech", neboť jenom zde je možno nalézt "látku, která se hodí k epickému líčení".<sup>22</sup> Patrně by však bylo přiměřenější hovořit nikoliv o krajně omezeném prostoru, ale o "posvátnosti" určitých míst, která si uchovávají schopnost rozvrhovat harmonicky přírodní i společenský život, přirozeně impulzivní i rozumově regulované jednání. V různých obdobích a v různých literárních směrech se objevují rozličná sakrální místa: může jím být rodina, venkov, přírodní národy, divočina, prales, tajga, moře, minulost.

Román "životního zvratu" nastolil odvážnější paradox harmonického spojení dvou světů: jakékoliv místo je příhodné, záleží jenom na lidské schopnosti "prohlédnout", že život je zapuštěn do širšího rámce, než jaký je s to vyznačit horizont racionálních záměrů. Dostojevskij a po něm Remizov zvolili terén nejméně vhodný, Petrohrad, velkoměsto, odevždy arénu boje, střetů a tragédií. I tam může být lidským domovem "blízkost k bytí",<sup>23</sup> celku života.

Z takového postoje vyplývá ovšem i snaha po obnovení mýtu, jehož základním rysem není "opakování",<sup>24</sup> ale jednota dění přírodního (kosmického) a lidského: "Kladl jsem si za cíl vzkřísit náš národní mýtus, což může splnit jen kolektivní a na sebe navazující tvorba ne jediné, ale mnoha generací...", napsal Remizov. "Jedině tak... se nám může otevřít cesta k plodné a významuplné práci, vedoucí pryč od zdivočelé a mučivé osamělé tvorby, která chce pracovat bez opory v minulosti, jak se dá, svými vlastními prostředky, ze sebe sama."<sup>25</sup>

#### Poznámky

<sup>1</sup> *Dílo Karla Hynka Máchy*, sv. 1, Praha, Fr. Borový 1948, s. 123.

- <sup>2</sup> B. Gracián, *Kritikon*, Praha, Odeon 1984, s. 511.
- <sup>3</sup> B. Pascal, *Myšlenky*, Praha, Odeon 1973, s. 109.
- <sup>4</sup> I. Kant, *Základy metafyziky mravů*, Praha, Svoboda 1976, s. 119.
- <sup>5</sup> F. Schiller, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Berlin, Aufbau Verlag 1955, s. 569 - 570.
- <sup>6</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger 1935, s. 237 - 238.
- <sup>7</sup> G. V. F. Hegel, *Fenomenologie ducha*, Praha, Academia 1960, s. 256 - 257.
- <sup>8</sup> Srv. I. Pospíšil, "Michail Bachtin a tzv. výchovný román", in: *Bachtinové inspirácie*, Bratislava, Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie 1989, s. 75 - 86.
- <sup>9</sup> Srv. V. Svatoň, "Teorie románu a historická poetika", *Estetika* (1990), č. 1, s. 43 - 53.
- <sup>10</sup> A. Grigorjev, *Literaturnaja kritika*, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1967, s. 185.
- <sup>11</sup> J. M. Lotman, "Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda", in: *Trudy po znakovym sistemam*, t. 18, Tartu, Izdatelstvo Tartuskogo gos. universiteta 1984, s. 30 - 45.
- <sup>12</sup> Cit. N. J. Berkovskij, *O mirovom značeniji ruskij literatury*, Leningrad, Nauka 1975, s. 70.
- <sup>13</sup> F. Sologub, *Svet i teni. Mastackaja literatura*, Minsk 1988, s. 330.
- <sup>14</sup> A. M. Remizov, *Besnovatyje*, Paris 1951, s. 7.



15 A. M. Remizov, "Savva Grudcyn", *Russkaja literatura* (1988), č. 3, s. 134.

16 W. Kayser, *Das Groteske in der Malerei und Dichtung*, München, Rowohlt 1960.

17 A. M. Remizov, *Izbrannoje*, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1978, s. 222. Nadále citáty z tohoto vydání přímo v textu.

18 W. Kayser, *c. d.*, s. 138 - 140.

19 Motiv zjevujících se, ale nedostupných věží připomíná podobné motivy v Kafkově *Zámku*. Celkové rozvržení syžetu v *Křížových sestřích* je blízké Kafkovu *Procesu*: v "půli života", t.j. kolem třiceti let, je hrdina vytržen z rutinní existence a uvržen do groteskního, nicméně kompaktního světa, kypícího primitivním zápasem o živobytí. "Proces vtahování" do tohoto světa je provázen "prohlédnutím", že se tu odehrává cosi podstatnějšího než v bývalém rutinním životě, a vede nakonec k úplnému "odevzdání", "nastavení hlavy", rozplynutí, což je cesta všeho těla. Čekání na soud u Remizova nebo podobenství kněze v chrámu u Kafky má shodný smysl: život nemá soudce, nikde není uložena definitivní pravda, je možno jen hledat životní cestu, mýlit se, žít a zemřít. Zmiňuji tuto analogii jen proto, aby bylo zřejmo, že vypreparování určitých topoi z literatury téže epochy zpřesňuje vhléd do jejího smyslu: nejde o psychologický fakt Remizovova (nebo Kafkova) tvůrčího záměru, ale o významové schéma, fakt sémiologický. Ostatně novela L. N. Tolstého *Smrt Ivana Iljiče* (1886) je koncipována v principu týmž způsobem.

20 V. V. Rozanov, *Nesovmestimyje kontrasty žitija*, Moskva, Iskusstvo 1990, s. 513.

21 A. S. Puškin, *Boris Godunov*, Praha, Odeon 1980, s. 43.

22 G. V. F. Hegel, *Estetika*, sv. 2, Praha, Odeon 1966, s. 295.

23 M. Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den Humanismus*, Bern 1947, s. 85 - 86.

24 M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris 1949.

25 A. M. Remizov, "Pis'mo v redakciju", *Zolotoje runo* (1909), č. 7 - 9, s. 147.