

Miroslav Drozda

Vypravěčské umění Jevgenie Zamjatina

Próza Jevgenije Zamjatina spadá převážně do druhého desetiletí našeho věku. Jeho hlavní díla vznikla mezi léty 1912 a 1920. Předchůdce měl v Andreji Bělem, Alexeji Remizovovi, zčásti v Maximu Gorkém. Lze jej zaředit na rozmezí moderny a avantgardy. Viktor Šklovskij ho měl za "epigona Andreje Bělého"¹. Spisovatel sám charakterizoval základní směřování své tvorby jako syntézu realismu a symbolismu, "formální experimenty syntetické povahy, syntetický obraz v symbolice, syntetizované mravy, syntézu fantastiky a mravů, pokus o syntézu umělecko-filozofickou". Měl to být současně "mikroskop realismu a teleskopická, do nekonečna mířící skla symbolismu"².

Pro prózu moderny bylo příznačné pojetí reality jako dvouvrstevné: její jevový povrch v sobě skrýval poukaz k rovině kosmicky univerzální. To vtiskovalo specifickou podobu i syžetu prózy.

Podle J.M. Lotmana "syžetové texty vždy předvádějí 'případ', událost... - to, co se dosud nestávalo nebo nemělo stát.

Syžetový text, toť zápas mezi určitým řádem, klasifikací, modelem světa a jejich porušením. Jedna vrstva takové struktury je budována na nemožnosti porušit, kdežto druhá na nemožnosti neporušit zavedený systém. ...

Syžet je posloupnost příznakových prvků textu, dynamicky konfrontovaných s jeho klasifikačním řádem."³

V próze moderny nabývá tento zápas takovéto podoby: pětátný řád každodenní reality je zde konfrontován s řádem vyšším, který se skrývá pod povrchem jevů, a to tak, že konfrontace odhaluje ve výchozím řádu absenci samostatného, imanentního smyslu (tedy rozpad řádu, chaos) a proměňuje jevovou realitu v materiál znaku, symbolu. Ten pak poukazuje k řádu vyššímu, univerzálně platnému, který se ovšem koneckonců manifestuje znovu jako chaos - tentokrát však všesvětový, jako světové zlo. Chování postav v první rovině je bezsyžetové, je to jednání v souladu s danou klasifikací, dyným řádem. Avšak v druhé rovině tímto chováním vzniká syžet, totiž prosazuje se "to, co se dosud nestávalo nebo nemělo stát": momenty chování postav se zde skládají ve výslednou událost, která posléze prakticky ovlivní rovinu první, zasáhne do ní jako její destrukce a zároveň její potvrzení chaotičnosti (absence smyslu).

Také Gorkij - současník moderny - stavěl vyprávění na určitém překonání skutečnosti, zbavené vlastního smyslu a řádu. Každodennost však neproměňuje v materiál kosmicky existenciální symboliky, nýbrž konfrontuje ji s protikladnými ideologickými gesty postav, s volnými stavy hrdinů, které jsou postuláty smysluplného budoucího řádu. Proto jsou jeho figury tak často přímo ideology svého konfliktu s nesmyslným světem a syžet se buduje jako cesta k uvědomění všeobecné, "světové" platnosti této srážky.

Gorkého svět proto není dvouvrstevný jako u modernistů, ale dichotomický. Co je u symbolistů druhým, "pravým" významem, je u něho ideou proti skutečnosti.

Také svět Zamjatinův je dichotomický, rozpolcený, sestavený ze dvou rovnoprávných a nezaměnitelných zdrojů;

avšak oba jsou nadány stejně vlastním smyslem. Zamjatinova dichotomie není založena na principu ideologického překonání skutečnosti.

Svou filozofickou a estetickou koncepcí vyjádřil Zamjatin v článku O literatuře, revoluci, entropii a jiném. Napsal tam: "Revoluce je všude, ve všem; je nekonečná, neexistuje poslední revoluce, jako neexistuje poslední číslo. Revoluce sociální je jen jedno z nesčetných čísel: zákon revoluce není sociální, ale neskonale víc kosmický, univerzální (universum) - stejně jako zákon zachování energie, degenerace energie (entropie)." Když ohnivá vroucí sféra (ve vědě, náboženství, sociálním životě, umění) chladne, žhavé magma se potahuje dogmatem - tvrdou, ztuhlou, nehybnou kůrou. Dogmatizace ve vědě, náboženství, sociálním životě, umění, toť entropie myšlenky; co je zdogmatizováno, to už nepálí, to hřeje, je to teplé, je to chladivé. Aťsi plamen zhasne zítra nebo pozítří - někdo to přece musí vidět už dnes a už dnes musí kacířsky mluvit o zítřku. "Kacíři jsou jediný (hořký) lék proti entropii lidské myšlenky." Každý dnešek, každá evoluce musí kacíře pronásledovat a hubit; jsou pro ni škodliví, neboť bez rozmyslu, hloupě vskakují do dneška ze zítřka, jsou to romantici.⁴

V Zamjatinově pojetí je tedy svět utvářen vztahem, zápasem dvou principů stejně zásadních, které si činí stejný nárok na univerzální platnost. Rozdíl mezi nimi je v tom, že entropický stav světa je právě "řád, klasifikace, model", norma, to, co platí oficiálně, kdežto revoltující energie je neoficiální, abnormální, je v menšině, je zdrojem "případů" - syžetů.

Syžety založené na takovém pojetí světa jsou pak fabulačně mnohem celistvější a vyhraněnější než syžety modernistů nebo Gorkého. Jsou "dějovější". To proto, že oba póly děje - řád i změna - jsou tak vyhraněné. Tváří v tvář nositelům změny zde danost (při vší své "entropičnosti") neztrácí charakter řádu, klasifikace, ba naopak chová se právě jako systém, aktivně vyjevuje své vlastnosti, svou podstatu. A představitelé revoltující energie, Zamjatinovi hrdinové, se s ní dostávají do tragických konfliktů bez odstínů komiky.

Umělecká realizace tohoto postoje, tj. jeho narativní podoba, je však složitější než jeho teoretická formulace. Zamjatin volí v zásadě jednu základní výpravnou pozici. Je podána jako opak autorského stanoviska; je založena na převzetí oficiálního, "entropického" pohledu na skutečnost. Kdežto autorská pozice zní

zdánlivý klad = skutečný zápor,

zdánlivý zápor = skutečný klad,

vypravěčovo stanovisko říká, že

zdánlivý klad = skutečný klad,

zdánlivý zápor = skutečný zápor.

Protikladnost pozic formálního mluvčího (vypravěče) a mluvčího reálného (autora) znamená, že Zamjatinova próza je založena na ironii.

Z hlediska autora, v ironickém klíči textu se ovšem vypravěč jakožto mluvčí oficiální podoby světa prezentuje jako nekompetentní, "hloupý". Ale vypravěč sám zase vnímá jako nenáležitě a rovněž hloupé (nebo naivní, bláznovské ap.), nesrozumitelné všechno, co se neshoduje s rutinním oficiálním

názorem (a co se tedy blíží stanovisku autora). Z toho plyne, že syžet a postavy reprezentující autorův ideál (jeho buřiči a kacíři) jsou podány způsobem, v němž právě smysl událostí zůstává nepochopen a je deformován.

Literární text je tedy stylizován jako sdělení, jehož explicitní informační hodnota je nízká nebo dokonce falešná, kdežto implicitní je naopak vysoká, avšak vyžaduje interpretační aktivity čtenáře. Toho se dosahuje tím, že text počítá s určitým napětím mezi formálním a reálným vnímatelem.

V každém textu je in nuce obsažen určitý "obraz auditoria". Umělecký text se však vyznačuje tím, že "zpravidla není vnímán tím, komu je adresován: milostná báseň se zveřejňuje, intimní deník nebo epistolární próza se uvádějí v obecnou známost. Za jeden z pracovních příznaků uměleckého textu lze považovat rozdíl mezi formálním a reálným adresátem. "Orientace na auditorium, na určitý typ kolektivní paměti v uměleckém díle "přestává být automaticky implikována v textu a stává se příznakovým (tj. svobodným) uměleckým prvkem, který může vstupovat s textem do herních vztahů⁵."

Zamjatin využívá této možnosti velmi hojně a promyšleně. Jeho prózy jsou často formálně adresovány nikoli reálnému čtenáři, nýbrž specifickému publiku, které se s vypravěčem názorově shoduje, takže mnoho věcí se mu nemusí vysvětlovat, a ty, které se vymykají z vypravěčova hodnotového světa, se i jemu jeví jako nesmyslné a "hloupé". Syžet se v jeho podání realizuje jako sled chyb a hloupostí, postrádajících vlastního vnitřního smyslu.

Názorným příkladem diskrepance mezi formálním a faktickým adresátem je forma deníku, které Zamjatin použil v románě

My. Deník je forma promluvy určené pro úzce vymezené obecenstvo, totiž pro sebe; subjekt textu je sám sobě publikem a komunikace se odehrává zcela ve sféře individuálního a soukromého horizontu. Rozdíl mezi mluvčím a adresátem je v podstatě rozdíl mezi časem vzniku a časem vnímání informace (deníkový záznam je určen sobě samému, ale pro čtení později, v budoucnosti). V románě My vystupuje pisatel deníku jako mluvčí totálně entropické společenské struktury budoucnosti a "nechápatě" zaznamenává všechny anti-entropické projevy, pocházející ze svobodnější minulosti, která je - přítomností čtenáře. Diskrepance mezi formálním a reálným adresátem je zde obnažena.

Zvlášť často Zamjatin sahá po skazu. Skaz je vyprávění stylizované jako ústní projev příslušníka určité jazykové i myšlenkové a zkušenostně vymezené pospolitosti. "Signály hovorové mluvenosti", kterých se v něm užívá, signalizují zároveň přítomnost posluchačstva, tedy adresáta evidentně odlišného od čtenáře. Jako hlas specifického skazového prostředí má toto vyprávění pečeť lokalizovanosti, tj. omezené kompetentnosti. Zamjatin důsledně využívá právě tohoto rysu skazu a jeho skazový vypravěč prezentuje děj z hlediska axiologie rutinní každodennosti kulturně zaostalého prostředí.

Například v novele Sever se jako samozřejmé popisuje chlípné chování bohatého kupce Kortomy, jemuž musí být za jeho peníze a dárky po vůli každá žena, kterou si vybere. A jestliže se nechá svést i Pelka, žena hlavního hrdiny Mareje, z hlediska vypravěče je to případ v zásadě stejný

jako všechny ostatní, odlišný pouze v tom, že Pelka "z hlouposti" dlouho vzdorovala a hned neocenila, jak dobře jí chce Kortoma Zaplatit. Skutečné motivy Pelčiny nevěry jsou ovšem jiné, totiž žárlivost na to, že Mareje posedla touha vykonat velký čin pro svůj kraj, takže láska k ženě v jeho vědomí ustoupila do pozadí; nevěra ho má vyburcovat z této posedlosti. Vypravěč to ovšem "nepostřehne", motivy Pelčina chování leží mimo jeho hodnotový horizont. Stejně rutinně chápe i chování Marejovo, jeho touhu sestrojít velkou petrolejovou lampu, která by v polární noci osvětila celý kraj. Vypravěč sdílí jen hrdinovu primitivnost, nevědomost (tedy to, čím se neliší od svého prostředí), například představu, že má-li Petrohrad "asi čtyřicet ulic, a možná že i padesát", "jakpak tam v těch ulicích nezabloudit?" Ideu té lampy chápe pouze jako technickou myšlenku bez pochybností o její proveditelnosti, ale také bez nejmenší potuchy o jejím mravním smyslu. Proto také se mu Marejova nevšimavost k Pelce jeví jako hloupá.

Skaz se zvlášť hodil ke konstrukci vědomí intelektuálně a mravně omezené pospolitosti. Ale efektu této omezenosti uměl Zamjatin dosáhnout i v rámci tzv. autorského vyprávění, například v satíře na anglické puritánské a farizejské měšťáky Ostrované. Její první věta zní: "Vikář Dewley byl přece právě ten Dewley (podtrhl M.D.), kterým se pyšnil Jessmond a který napsal knihu Zákon Nucené Spásy." Zde se figura prezentuje jako určitý jedinec známý adresátovi jakožto vypravěčovu krajanovi, tedy specifickému publiku, jehož obzor je vymezen touto společnou zkušeností, která nemůže být zkušeností reálného čtenáře; ten přece nemusí a

nemůže znát data o hrdinovi z doby ještě před začátkem děje.

Vyprávění však může být také (ironicky) poetizováno, tj. chování postav se popisuje s příděchem sentimentálního obdivu vůči entropickým rysům a naivní nechápavosti vůči projevům porušujícím entropický řád. Tak je tomu třeba v satirické povídce z anglického prostředí Rybář duší (o ochránci mravopočestnosti, ve skutečnosti člověku, který špehuje a vydírá milenecké dvojice). Takové vyprávění v sobě nese obraz banálně literátského publika, orientovaného na sentimentální klišé, a tedy stejně omezeného jako vypravěč a postavy, s nimiž sympatizuje.

V masce poetizující nadsázky zvlášť názorně vynikne jeden klíčový aspekt Zamjatinovy prózy, totiž kontrast mezi vyprávěním a jeho předmětem. Princip omezeného horizontu, který určuje profil vypravěče, si jako svůj protipól vynucuje výmluvná věcná fakta. Postavy jsou viděny převážně ve svých vnějších projevech - vypravěč je vlastně pro svůj úkol psychologicky a esteticky "nekvalifikovaný". Proto referuje o událostech pouze tak, jak se mu jeví, bez komentáře, který by vyložil jejich smysl. Soustřeďuje se na chování postav, zaznamenává přitom i jejich výroky, ale nepopisuje soustavněji jejich vědomí. Vnitřní řeč předvádí pouze jako moment jejich praktického jednání; ta pak nemá introvertní ráz a je vždy stručná.

Jen ve skazech se hojněji vyskytuje vnitřní řeč jako hlas splývající s hlasem vypravěče. Tento postup však neznamena proniknutí do nitra figury, nýbrž působí jako splývání horizontu vypravěče s horizontem hrdiny, tj. jako posílení dojmu, že vypravěč do věci nevidí o nic víc než hrdina.

V narativní struktuře omezeného horizontu je tedy úloha vypravěčova protihráče svěřena určitým způsobem uspořádané věcné podobě reality: ta je na jedné straně přístupná intelektuální a morální úrovni vypravěče a na druhé je dostatečně určitá, aby si ji po svém mohl interpretovat čtenář. Specifické zvěcnění syžetu vytváří oporu pro rekonstrukci autorovy ironie a skrze ni jeho axiologie.

Proto hraje u Zamjatina tak důležitou roli tzv. vizuální leitmotiv (výrez autorův) neboli "průběžný obraz" (v terminologii V. Šklovského). Šklovskij jej popsal takto:

"Tento postup záleží v tom, že určitá charakteristika, něco na způsob rozvinutého epiteta, provází hrdinu celou věcí, hrdina je čtenáři předváděn pouze z této stránky. Je-li třeba změnit hrdinu, je tato změna prezentována v rovině téže výchozí charakteristiky.

Hrdina je například definován jako traktor; rozzuří-li se, je srovnáván s traktorem bez volantů. Někdy se místo charakteristiky hrdiny uvádějí jeho atributy, například cvikr, a pak se dá charakter změnit, jen když se z něho sejme cvikr.

Jednou zavedený obraz Zamjatinovi plně nahrazuje předmět a jaksi jedná místo něho.

Zamjatin tak kanonizuje průběžné obrazy.

Obraz u něho vede samostatný život a začíná se vyvíjet podle zákonů své řady."⁶

Šklovskij vystihl, že tyto "průběžné obrazy" postavu nejen reprezentují, ale dokonce jako by určovaly její chování, tj. zástupný detail se vůči postavě do jisté míry osamostatňuje a ve struktuře díla se s ní vlastně ocitá v jedné rovině.

Vyvázení vizuálního leitmotivu z mravoličného popisu prostředí a z podřazenosti hrdinova portrétu, jeho opakované uvádění až do refrénovosti a tím povýšení na přímého nositele ideového smyslu, to všechno najdeme už v próze ruské moderny, zejména u Andreje Bělého a Remizova. V modernistickém textu je však uvolnění detailu z mravoličnosti podmíněno pojetím jevové reality jako zbavené vlastního smyslu a proměněné v materiál znaků poukazujících k řádu jiné roviny světa. Zamjatin využil tohoto objevu jinak. Jeho vizuální leitmotivy netvoří zvláštní symbolickou rovinu, ale zastupují každý několik aspektů postavy - portrét, charakter i ústřední životní ideu; jsou proto k postavě připoutány i tehdy, když jakoby působí samy ze sebe. Jejich zástupnost nepřechází v groteskní záměnnost. Protože hrdinův osud se podává skrze jejich opakovaný výskyt a protože opakování až monotónní jim dodává vyhraněnosti, tvoří jejich sled bezpečný podklad pro reinterpretaci vyprávěného, kterou koná čtenář.

Formálním účastníkům komunikace je vyprávění adresováno jakoby s nárokem plné informační hodnoty. Čtenáři se jeho explicitní podoba jeví jako neuspokojivá, mylná, hloupá. Avšak sdělení, kterého se mu výslovně dostává od vypravěče, není ani zdaleka celým sdělením autorovým. Základní ironické gesto textu, opřené o evidentní podobu a sled vizuálních leitmotivů, totiž působí tak, že zároveň s vyslovením jakéhokoli tvrzení se aktualizuje jeho implicitní, nevyslovený protiklad. A sled těchto implicitních prvků tvoří vlastní "antientropický" smysl textu.

Vypravěč tento smysl pomíjí, není s to jej vyložit,

ba ani o něm neví - osudové prohře osamělé hrdinovy revolty odpovídá osudové neporozumění vypravěče tomu, co vypráví. Protože však přitom jde o klíčové mravní hodnoty, dodává to rovině nevysloveného smyslu tragického zabarvení.

Tragičtí hrdinové, "nepochopení" vypravěčem, ztělesnili kladnou složku Zamjatinova ideového světa a tak vyvážili jeho ironii. Zamjatin byl satirik v plném smyslu toho termínu, jak ho užívá M.M. Bachtin. V knize o Rabelaisovi Bachtin napsal: "Čistý satirik, který zná jen negující smích, staví sám sebe mimojev, přemůže se vysmívá, staví sám sebe do kontrastu s ním; to rozbíjí celistvost smíchového aspektu světa, směšné (záporné) se stává dílčím jevem. Naproti tomu lidový ambivalentní smích vyjadřuje hledisko rodícího se celého světa, do něhož patří i sám ten, kdo se směje."⁷

Zamjatinovy prózy nejsou groteskní, nýbrž právě satirické. Jejich postavy postrádají ambivalenci, nejsou dány v metamorfóze, nýbrž v opakovaném výskytu jediné vlastnosti. Zamjatinova satira demaskuje vládnoucí představy o světě, nikoli aby vyjevila jejich relativnost a omezenost, nýbrž aby odhalila jejich absolutní protikladnost vůči autorovu ideálu. Zamjatinovi hrdinové jsou lidé "bez bázně a hany", avšak jejich srážka s entropickým světem neproměňuje ten svět ve "veselého strašáka", jako je tomu v klasické grotesce, spíš naopak: vyjevuje jeho hrůznou podstatu, demaskujíc jen její negativní mravní stránku.

Pro literárněhistorické zařazení Zamjatinovy prózy by se snad nejlépe hodil výraz symbolický realismus. Vizuální leitmotivy, vyvážané z mravoličné funkce, zatížené charakterizačním a ideografickým významem, jsou použity symbolicky,

tj. vyjedrují smysl, který přesahuje jejich běžný předmětný význam. Avšak tato symbolika nepřetváří svět v hierarchii nízké nesmyslné každodennosti a vysokého nadjevového smyslu, nýbrž buduje jej jako arénu zkratkovitých, na jedinou vlastnost omezených a v ní krajně vyhraněných typů - reprezentantů zápasu dvou univerzálních životních principů.

Odporem proti klasické realistické mravoličné typizaci a psychologismu předjímal Zamjatin avantgardní prózu. Jeho tvorba má něco z oné "věčnosti", kterou proklamovala avantgarda. Nedospěl však k avantgardní juxtapozici strukturních složek, k dehierarchizaci světa. Má vlastní přísnou hierarchii, založenou na důsledném převrácení hodnot oficiální axiologie. Proti analytičnosti, obnaženému experimentátorství avantgardy stojí jeho syntetičnost, proti fragmentáronosti celostnost, úsilí o ukončenost a sevřenost příběhu. Proti optimistické utopičnosti něco jako skeptická revolta, tragické vidění lidského údělu. Proti pojetí umělecké struktury jako svébytného světa, svobodně přebudovatelného, proti formální hravosti stojí vážnost moralisty, zvolivšího masku satirika.

Poznámky

- 1) Srv. jeho knihu Pjat' čelovek znakomych (Zakkniga, 1927), s. 43 n.
- 2) Srv. Je. Zamjatin, Lica (New York, 1955), s. 210
- 3) Ju. M. Lotman, Semiotika kino i problemy kinoestetiki (Tallin, 1973), s. 85-86.
- 4) Srv. Pisateli ob iskusstve i o sebe, No + (Moskva-Leningrad, 1924), s. 67-69.
- 5) Ju. M. Lotman, Tekst i struktura auditorii, in: Tartu Rükliku Ülikooli toimetised, Trudy po znakovym sistemem IX (Tartu, 1977), s. 55, 61, 58.
- 6) V. Šklovskij, op. cit., s. 50. Výrazem "průběžný obraz" překládáme ruské formule "prochodjaščij obraz" a proteka-juščij obraz", kterých Šklovskij užívá jako synonym. Srv. tamtéž, s. 50, 53,
- 7) M. Bachtin, Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa (Moskva, 1965), s. 15-16.