

NARATIVNÍ MASKY ZRALÉHO ČECHOVA

Zralý Čechov vypráví velmi nenápadně - jako kdyby způsob, jakým podává děj, ani nebyl důležitý. "... snaží se skrýt postupy, jimiž se vytváří literární dílo." (Vi-
dueckaja 1974: 283.)

V raném období tomu bylo jinak; řada povídek o sobě například v podtitulu tvrdila, že patří k jinému žánru ("malý román", "román o jednom díle s epilogem", "psyche-
logická studie", "protokol" atp.); v mnoha se vypravěč výslovně obracel k čtenáři a pohrával si s vlastní před-
stavou o jeho názorech atd. Tím vším se akcentovala prá-
vě literární příslušnost textu.

Pozdější Čechov se všeho toho vzdává. To ovšem ne-
znamená, že způsob jeho vyprávění není důležitý. Cílem
tohoto příspěvku je předvést, jak je utvářeno, a proká-
zat, že narativní masky, které si Čechov nasazuje, se
podstatně podílejí na osobitosti umělecké struktury jeho
novelistiky.

Budeme se zabývat narativní situací Čechovových poví-
dek, totiž tím, s jakým auditoriem počítá jejich vypra-
věč a jak sám sebe situuje vůči předmětu vyprávění.

1

Umělecké vyprávění je založeno na napětí mezi dvojím
auditoriem, fiktivním a reálným. V některých druzích tex-
tů je rozpor mezi nimi zdůrazněn a obnažen, jako napří-
klad ve skazu: ten je stylizován jako ústní rozprávění
určené sociálně, případně i jazykově vyhraněnému poslu-
chačstvu, kdežto ve skutečnosti jde o text psaný a urče-
ný ke čtení, pro čtenáře vůbec.

Pro Čechova je příznačné, že skazové formy neužívá.
V jeho povídkách jako by napětí mezi fiktivní a reálnou
komunikační dvojicí neexistovalo - autor jako by adreso-
val vyprávění jedinému, tj. skutečnému, nesmyslnému
auditoriu a sám jako by si nenasazoval žádnou masku. Po-
kud pak vypráví příběh v první osobě, odliší sice zře-
telně vypravěče od autora (v podtitulu uvede například
"vyprávění malíře", "vyprávění mého přítele" atp.), ale

vyprávění svěří intelektuálovvi, který se slohově pohybuje v mezích spisovné normy (viz Vidueckaja 1974: 293), takže jeho hlas se přinejmenším v tomto ohledu nijak zřetelně neliší od "autorského" hlasu vypravěče, který vypráví v třetí osobě.

Avšak právě zastírání rozdílu mezi fiktivním a reálným subjektem i fiktivním a reálným adresátem textu je projev určité narativní hry.

Prozaické vyprávění, jak bylo propracováno zejména v realismu, je budováno na představě, že čtenář se orientuje v čase a prostoru shodně s vypravěčem a že jejich společné hledisko je homogenní se strukturou zobrazeného světa. Začneme-li například Turgeněv povídku Zátíší větou "Bylo to ve vsi Sasové -ého okresu v T-é gubernii", předpokládá, že čtenář má shodné vědomosti o zemi členěné na okresy a gubernie, s místními jmény typu Sasové, tj. o Rusku. Na základě tohoto konsensu se pak předvádí příběh jako to, co je pro čtenáře nové, ale co probíhá v prostoru žitém společně s vypravěčem. Obdobně počítá vyprávění s konsensem temporálním. Vypravěč tedy předpokládá, že čtenář sleduje děj ze stejného stanoviska jako on sám. Toto stanovisko je ovšem pouze zdánlivě určité, ve skutečnosti se nedá identifikovat. Simulace této časoprostorové určitosti je narativní hra.

Čechov také využil časoprostorového konsensu vypravěče s čtenářem, ale šel v tom dál než jeho předchůdci. Vystupňoval toto porozumění až do iluze, že daný text je pouze úryvek z vyprávění, jehož byl čtenář účasten ještě před začátkem textu, takže děj je vlastně jen úsek ze společně sledovaného narativně ztvárněného každodenního proudu života.

Dáma s psíčkem začíná takto: "Povídalo se, že na ná-
břeží se vyskytla nová tvář: dáma s psíčkem. Dmitrij
Dmitrič Gurov, který už strávil v Jaltě čtrnáct dní a
zvykl si tu, se také začal zajímat o nové tváře."

Toto sdělení bychom mohli přestavět do následující podoby: "Dmitrij Dmitrič Gurov už strávil v Jaltě čtrnáct dní a zvykl si tu. Povídalo se, že na ná-
břeží se vyskytla nová tvář: dáma s psíčkem. Gurov se také začal zajímat

o nové tváře."

V změněném znění je nejprve představen hrdina, poté následují ostatní údaje o začátku děje. V Čechovově podání se napřed uvede údaj nezávislý na hrdinovi, vzatý jakoby zprostředka nějakého vypravěči i čtenáři známého dění, a pak se dodatečně přiřadí k hrdinovi nebo spíš hrdina k němu.

Povídka *Student* začíná: "Počasí bylo zprvu pěkné, tiché. Hvízdali kosové a vedle v bažinách něco živého kvílivě houkalo, jako když se fouká do prázdné lahve." Atd. V tomto duchu se vine celý první odstavec. Teprve v druhém je představen hrdina: "Ivan Velikopolskij, student bohosloví, syn dáčkův, se vracel domů z lovu..." atd.

Začátek povídky je udělán tak, jako kdyby čtenář byl už předtím (tedy před začátkem textu!) informován o ději a prvním odstavcem jako kdyby se jen pokračovalo v jeho popisu. Teprve druhý odstavec pak přinese potřebné informace o tom, co se podle prvního zdálo být předem samozřejmé a známé.

První věta *Černého mnicha*: "Andrej Vasiljič Kovrin, magistr, se vyčerpal a poničil si nervy." Mohla by ale znít také takto: "Magistr Andrej Vasiljič Kovrin se vyčerpal" atd. První znění je utvořeno tak, jako kdyby hrdinu nebylo třeba představovat, slovo "magistr" je připojeno dodatečně jako upřesnění, aby nebylo pochyb o identitě postavy, o níž čtenář jakoby už aspon někdy slyšel, takže teď se o ní vypráví na podkladě jistého širšího společného povědomí. Ve změněné podobě věty se takový konsensus mluvčího a adresáta nepředpokládá; hrdina je spíš představován než připomínán, tj. není před textem součástí společného časoprostoru vyprávění, ale vstupuje do něho nově. Takto vypráví například Turgenev v zmíněné povídce *Zátiší*: nejprve uvede místo děje s širším geografickým zařazením, pak představí hrdinu ("mladý muž ve svrchníku") a jeho chování v daném interiéru atd. Všechno je "nové", daný, známý je jen obecný sociálně geografický prostor, před začátkem textu se nevyprávělo

nic. U Čechova je konvence homogenního časoprostoru využita ke konstrukci vyprávění jako komunikačního dění, které má začátek mimo text.

Samozřejmě jde o určitou fikci takové komunikační situace; vypravěč si vždy poté, když ji vyvolal, najde místo, aby dodatečně představil hrdinu a okolnosti děje v míře, kterou potřebuje nikoli "plně" zasvěcené fiktivní auditorium, ale reálný, nezasvěcený čtenář.

Napětí mezi fiktivním a reálným adresátem tedy nezmiželo, je dokonce předmětem určité hry. Je to však hra nikoli na jeho zdůraznění, nýbrž na zastření. Jejím výsledným efektem je pocit samozřejmého pohroužení do toku života, pohroužení, které není předmětem ideové reflexe nebo apelu ze strany vypravěče, ale společného prožitku obou účastníků vyprávění.

Zvlášt' názorně se dá poetika Čechovovy narativní situace předvést na příbězích vyprávěných v první osobě a určených (ve fiktivní rovině) určitým konkrétním posluchačům. Máme na mysli povídkový triptych Člověk ve futrálu, Angrešt a O lásce.

Účastníci narativní situace se postupně střídají v roli vypravěčů a posluchačů. Čechov vždy popíše prostředí a účastníky vyprávění a k takto popsané situaci, k jejím jednotlivým komponentům se vrací - zejména v závěru textu, po skončení příběhu.

Na první pohled je to běžné rámování ich-formy, jaké známe například z Tolstého Keutzerovy sonáty nebo z Turgeněvovy První lásky. Jenže v případě obou Čechovových předchůdců zůstává narativní situace opravdu pouze rámcem vyprávění, je vůči vyprávěnému příběhu pasivní. Zato Čechov ji uvedl vůči němu v mnohonásobně aktivní vztah.

Například v povídce O lásce se nejprve dozvíme o tíživém milostném svazku krásné služebné Pelageje (která obsluhuje společnost, v níž se vypráví) se zbožným opilcem kuchařem. Z toho vznikne debata o záhadách lásky; odtud se přejde k vlastnímu příběhu, který je tedy prezentován jako příklad k osvětlení problému vyvstalého "v životě". A aby ponoření děje do každodennosti bylo

opravdu úplně, po vyslechnutí příběhu následuje epilog, který jej "překládá" do jazyka všednodenního vědomí: oba posluchači se rozpomenou, že vidali hrdinku té historie ve městě, ba jeden z nich že se s ní dokonce znal a "považoval ji za hezkou"; tento výrok vyznívá střízlivěji než zmínky o kráse služebné Pelageje. Tón poslední věty povídky koriguje nadsazený citový doprovod vyprávění, ale zároveň potvrzuje určitou jeho "reálnou" podloženost. Podobně se motiv "člověka ve futrálu" vyskytne v stejnojmenné povídce nejprve jako součást narativní situace - v postřezích účastníků vyprávění Burkina a Ivana Ivanoviče o ženě starosty, v jehož kůlně nocují; tato Mavra, "žena zdravá a vůbec ne hloupá, se v životě nedostala z rodné vsi, nikdy neviděla město ani železnici..." atd. A příběh Golikova pak Burkin vypráví jako paralelu k osudu Mavry, která se v závěru povídky znovu připomene.

Také téma "angreštu", rozvinuté v prostřední povídce triptychu, má obdobu v účastníku narativní situace; totiž v hostiteli Aljochinovi a jeho sedlačení.

Motiv rozvinutý ve vyprávěném příběhu je vždy vzat z každodennosti obklopující účastníky vyprávění; ve dvou případech (Mavra, Pelageja) pochází ze sféry sociálně nižší, než v jaké se odehrává centrální příběh. Tím plní narativní situace důležitou funkci. Každý vyprávějíci má totiž aspoň do jisté míry potřebu včlenit událost do určité ideové koncepce, zdůraznit její reprezentativnost, jaksi ji "zideologizovat" (mezzřetelněji se tak projevuje Ivan Ivanyč ve vyprávění o "angreštu"); obdobný motiv z narativní situace ji zbavuje této intelektuální ideologičnosti a literární tradičnosti a tím jí propůjčuje větší "životnost". I. P. Vidueckaja (1974: 290) konstatuje, že v těchto Čechovových povídkách "není 'rámec' tak zřejmý jako u jiných spisovatelů". "Postrádá přímo vyjádřenou služebnost a tíhne k zrovnoprávnění s vyprávěním v něm obsaženým."

Ve všech třech povídkách je také příznačně čechovovsky pojat vztah mezi fiktivním a reálným auditoriem příběhu. Burkin je gymnaziální profesor, Ivan Ivanyč

zvěrolékař, Aljochin statkář s vysokoškolským vzděláním. Jejich komunikace tedy stále probíhá v běžném intelektuálním prostředí - fiktivní auditorium je co do kulturního a sociálního profilu shodné s reálnou čtenářskou obcí.

V ostatních povídkách zralého Čechova, vyprávěných v první osobě, ale bez popisu rámuující narativní situace, je vyprávění rovněž svěřeno intelektuálům - profesorovi medicíny (Nudná historie), malíři (Dům s mezaninem), mladíku z rodiny stavitele (Můj život), mladému revolučnímu nářní (Vyprávění neznámého člověka). A je příznačné, že tito vypravěči se ani náznakem neobracejí k nějakému "svému", určitému publiku. Vyprávějí "vůbec", pro každého, a proto i oni sami působí téměř až anonymně; viz charakteristický název povídky Vyprávění neznámého člověka, neurčité označení vypravěče v podtitulech jako "starého muže" (Nudná historie), "mého přítele" (Strach), "malíře" (Dům s mezaninem), "provinciála" (Můj život).

Zato Čechov nesvěřuje vyprávění lidovým postavám, třebaže v ději v přímé řeči příslušných hrdinů reprodukuje lidovou mluvu. Ale svěřit příběh takovému vypravěči by znamenalo vyhrotit napětí mezi fiktivní a reálnou rovinou umělecké komunikace, kdežto spisovatel usiloval o jeho zastření.

Jak upozorňuje I. P. Vidueckaja (1974: 287-288), Čechov téměř vůbec neužívá mott, která znamenají "napřážený autorský ukazováček" a ruší "iluzi samostatného toku života v díle"; v textu svých povídek nemá citáty z jiných spisovatelů a sám tam nikdy nefiguruje jako reálná osoba.

2

Druhý aspekt narativní situace je epická kompetence vypravěče. Ten je nadřazen předmětu vyprávění, v každém okamžiku zná jeho minulost i budoucnost, motivy chování hrdinů atd. Zaujímá tedy stanoviště mimo časoprostor příběhu.

Vývoj světové prózy od 18. století směřoval k zastření tohoto protikladu mezi epickým hlediskem textu a časo-

prostorem děje, tj. k vytvoření iluze, že stanoviště, z něhož se vede vyprávění, je homogenně situováno do světa syžetu. Zprvu se tento úkol jevil jako autentičnost vyprávějícího subjektu; odtud memoárová, epistolární, deníková a pod. stylizace vyprávění, později podřízení vyprávěče hledisku jednoho hrdiny (viz Gukovskij 1959: 202 n.). Ve všech těchto případech je skutečnost viděna pouze v složkách, které je s to obsáhnout vyprávěčovo vědomí ze stanoviště v zobrazeném světě samém. Je to princip omezeného narativního horizontu.

Během 19. století, když se rozvinul a vyzrál realismus, byla otázka autenticity vyprávějícího subjektu do jisté míry odsunuta do pozadí, zastíněna mimetickou reprezentativností zobrazeného světa; proto se "spisovatel cítí stále jistější ve vlastní literární sféře a už nevidí nutnost vydávat svět zobrazený v díle za něco, co se skutečně stalo. Pro důkazy o autenticitě zobrazení už není zapotřebí pozice svědka událostí." (Vidueckaja 1974: 280.)

Čechova přestala tato realistická konvence uspokojovat. Vytvořil novou výpravnou metodu, v níž svérázně využil principu omezeného horizontu. Tato metoda nejen redukuje obzor vyprávějícího subjektu na obzor zobrazeného světa, ale nadto mu nasazuje zvláštní masku epické nejistoty. Úsilí o tento efekt mělo dvě fáze (1889-1894, 1895-1904). Jejich slohová problematika je podrobně popsána v monografii A. P. Čudakova Poetika Čechova.

V první fázi dominuje "prostorově psychologické zobrazení v aspektu ústředního hrdiny" (Čudakov 1971: 62); horizont vyprávění je dán tím, co vnímá a reflektuje příslušná postava, jejíž "hlas" (hlavně v podobě nevlastní přímé řeči) jakoby přejímá vyprávěč. Je to tzv. personální vyprávění (Čudakov mu říká objektivní, protože je z něho vyloučena subjektivita vyprávěče).

V personálním vyprávění vyprávěč "neví" víc, než kolik ví hrdina. To je ovšem maska: vždyť už to, že do hrdiny "vidí", svědčí o stanovišti nadřazeném hrdinovu světu. Nicméně stylizace vyprávění v klíči hrdinova vědomí bez explicitního vyjádření vyprávěčova stanoviska budí dojem, že vyprávějící subjekt se podřizuje svému

předmětu.

Tento způsob vyprávění však postupně přestal Čechova uspokojovat. Od poloviny devadesátých let se ho vzdává a začíná stavět na vypravěči, který uplatňuje vlastní hledisko, nereprodukuje individuální hlas hrdiny, nýbrž pouze obecné opřisy jeho životního postoje (v slohové rovině tomu odpovídá úbytek nevlastní přímé řeči a vzrůstající frekvence řeči nepřímé atd.). Vyprávění se teď "vyhýbá slovu hrdiny", vypravěč zanechává někdejší "neutrality", vystupuje s vlastními soudy, které vpadají do hrdinova hlediska a korigují je atp. (Viz Čudakov 1971: 90-91, 92, 98-100.)

Rozchod s personálním vyprávěním však neznamenal opuštění omezeného epického horizontu; Čechov dokonce iluzi epické nejistoty svým způsobem ještě vystupňoval. Vytváří ji teď však novým způsobem. Je to metoda proměnlivého horizontu. Předvedeme ji na povídce Jonýč.

V tomto vyprávění o mladém lékaři, jeho zhrzené lásce, dívčině pozdním pokání a hrdinově stárnutí a lakotě se hojně vyskytují obraty typu "jednou", "bůhvíproč", "kamsí", "zdálo se", "zřejmě", "pravděpodobně", "něco", "jakýsi", "asi", "jakoby", vyjadřující nejistotu o čase události nebo o motivech chování hrdiny, o jeho mravních kvalitách, budoucích možnostech atp. Tyto výrazy se někdy dají přisoudit postoji hrdiny, někdy je nejisté, zda patří jemu nebo vypravěči, jindy zřetelně spadají na vrub vypravěčova postoje k vyprávěnému. Přitom v řadě případů by se daly vynechat, zdánlivě bez újmy na významu daného úseku textu. Uvedeme několik vět, v nichž je výraz nejistoty, který by se dal vypustit, podtržen; v závorce za citátem uvádíme zkratkou V = vypravěč, H = hrdina, čí hledisko je podtrženým výrazem vyjádřeno:

"A jeden host, který poslouchal a nechal se v myšlenkách unést kamsí velmi a velmi daleko, řekl..." (V)

Po výroku hostitelky, že své amatérské romány netiskne, protože je dost zámožná: "A všichni si bůhvíproč povzdechli." (V)

"Po zimě strávené v Đaliži /.../ hlédět na tuto mladou, elegantní a zřejmě čistou bytost /.../ bylo tak pří-

jemné..." (H)

"Nachodil devět verst a když pak šel spát, necítil se ani trochu unavený, naopak se mu zdálo, že by s chutí ušel těch verst třeba ještě dvacet." (V)

"A zároveň navzdory té naivitě se mu zdála (byla, M.D./ velice rozumná a na svůj věk vyspělá." (V)

"Zprvu Starceva překvapilo, co teď viděl poprvé v životě a co asi už víckrát neuvidí..." (V nebo H)

"A přišlo mu líto vlastního citu, té jeho lásky, tak líto, že zdá se by se rozvzlykal nebo by ze vší síly praštil deštníkem do širokých Pantělejmonových zad." (V nebo H; větný kontext podtrženého výrazu je i bez něho kondičionální!)

"Asi tím, že mu hrdlo ztučnělo, změnil se mu hlas..." (V)

"Za celou tu dobu, co bydlí v Ďaliži, byla láska k Mourkovi jeho jedinou a asi poslední radostí." (V)

Tam, kde podobné výrazy vyjadřují nejistotu nebo zdání hrdiny, vypravěč neuvádí, jak se věci měly doopravdy, takže sice na zdání upozorní, ale sám je nevyvrátí ani neopraví. Proto se atmosféra omezeného obzoru hrdiny plynule včleňuje do horizontu vypravěče, který sice ví, kdy a kde je hrdina nejistý a v tomto smyslu je "nad ním", ale sám za něho žádnou svou konečnou jistotu explicitě nevysloví. I jeho horizont tedy zůstal omezený, příbuzný horizontu děje, jenže - na rozdíl od vlastního personálního vyprávění - tak, že jednou s ním splývá, kdežto jindy se nad něj do určité míry pozvedá.

Ve srovnání s povídkami založenými na personálním vyprávění je teď narativní prostor Čechovy prózy složitější. Výpravné hledisko je pružnější, pohyblivější; přítomnost vypravěče je znát jako zorný úhel nenápadně, ale permanentně přítomný, souběžný s proměnami vědomí postav.

Epická "nejistota" vystupňovala iluzi homogenosti narativní situace se zobrazeným světem; neznamenal však, že by tento svět z Čechovových povídek vyvstával nezřetelný. Pod maskou nejistoty se tají určité zřetelné hledisko, které se však nevnučuje jako něco nadřazeného,

ale působí jako logika skutečnosti samé.

Už v personálním vyprávění se skrývá složitý vztah souladu a napětí. Vypravěč sice omezil vlastní obzor podle hrdiny, ale tím, že převzal jeho hledisko a převedl je do "třetí osoby", zbavil je uzavřenosti do osobního časoprostoru a propůjčil mu nárok na obecnou platnost, zejména když je žádným svým explicitním výrokem nekoriguje. Na druhé straně však pro něho hrdina při vši příbuznosti nepřestal být předmětem sdělení, takže už z toho plyne odlišení a odstup; svět, jak jej vidí hrdina, tedy nemůže být ve všem všudy světem vypravěčovým.

To se odhaluje dějem. Čechov s oblibou vede personální vyprávění od jednoho stavu nebo postoje hrdiny k jinému, protikladnému. Například v povídce Student prokřehlý a hladový hrdina vnímá svět zprvu zcela pesimisticky; pak se však zahřeje u ohně a rozcitliví a rozveselí účinkem vlastního vyprávění o Kristovi v zahradě Getsemanské a dospěje k názoru zcela opačnému (svět řídí pravda a krása); a vypravěč na závěr koriguje platnost jeho radostného rozpoložení zmínkou, že student byl mladý a zdravý. Takže i druhý duševní stav je popřen resp. aspoň korigován, a proto není jisté, zda na prvním, pesimistickém postoji přece jen také není kus pravdy.

Ve vyprávění s proměnlivým horizontem pak hraje tuto korigující, namítající úlohu permanentní přítomnost vypravěčova zorného úhlu, množujícího zorné úhly postav. Vypravěč, jak jsme viděli, třeba hrdinu výslovně nevyvrátí nebo neopraví, nicméně naznačením, že hrdina se může mýlit nebo že stanovisko, k němuž dospěl, nemusí být definitivní, vytváří vůči němu zřetelnou distanci.

Uveďme si na doplnění rozboru Jonyče příklad z povídky Nevěsta, příběhu dívky, která se dokázala rozejít se starým maloměšťáckým domovem. Poslední věta povídky zní: "Šla si pak k sobě nahoru zabalit věci a druhý den ráno se rozloučila se svými milými a živá, veselá opusťtila město, jak si myslela navždy." (Podtrhl M.D.)

Chce tím snad vypravěč říci, že se hrdinka mýlila? Praví jen, co se domnívala - a domnění se přece také může splnit. Nicméně nádech nejistoty - jako pointa! -

zabarvil právě dominantní dějovou linku celého textu! (O tzv. vidové, aspektuální stránce Čechovova vyprávění, o převaze imperfektivnosti viz Jensen 1984 a, b; o závěru Nevěsty 1984b: 293-295.)

Tato výstavba vyprávění má ještě jednu závažnou stránku. Nejistota o tom, zda hrdinův život za hranicemi textu určitě proběhne podle výsledné ideové dominanty jeho charakteru, jak je zaznamenána textem, simuluje neukončenost příběhu, jeho otevřenost do sféry, kterou lze pojmenovat slovy "možná", "snad". Co když se hrdina Nevěsty vrátí? Co když láska k Mourkovi nebyla poslední Jonyčovou radostí? Čechovovo narativní hledisko takto utváří zároveň s proměnlivým horizontem také neukončený čas děje a neukončený čas vyprávění. Jako jeho povídky začínají jakoby "po začátku textu", tak také končí jakoby před jeho koncem. Masky epické nejistoty je i po této stránce hrou na identifikaci textu s mimotextovou skutečností.

Tato maska také vtiskuje Čechovovým povídkám pečeť stálého vnitřního napětí, vytváří v nich atmosféru latentního protiřečení všemu jednoznačnému nebo jednosměrnému. E. A. Polockaja (1969: 441) mluví o Čechovově "vnitřní ironii", "vyjádřené nikoli v jednotlivých slovech a větách, nýbrž v kontextu celého díla"; vnímáme ji "ne jako autorovo hodnocení", ale "působí na nás jako úsměšek života samého, vševidoucího a vševědoucího". A. V. Čičerin (1968: 316) zjistil, že styl Čechovových povídek je přímo prostoupen "odporovací intonací".

A. P. Čudakovovi (1971: 160) se problém Čechovových protiřečení jeví jako otázka "adogmatického modelu světa", vytvořeného tak, že spisovatel vnesl do tradičního realistického zobrazení princip náhodnosti (slučajnostnost').

Všechny tyto soudy směřují k otázce po povaze a vývojovém významu Čechovova realismu.

3

Než se pokusíme dát na ni vlastní odpověď, všimneme si ještě jednoho pro její zodpovězení důležitého problému, totiž toho, jaký je u zralého Čechova vztah mezi vyprávěním a vědomím nebo sebeprojekcí hrdinů.

Pokud Čechov vypráví v třetí osobě, nikdy se jeho vypravěč nepouští do nějaké rozsáhlé reflexe nebo programové tirády; zato hrdiny nechá vymluvit dosyta. A stejně mnohomluvně si počínají hrdinové-vypravěči textů psaných v první osobě. Zdrželivost "autorského" postoje tak kontrastuje s jejich mnohomluvností a tím omezuje, modifikuje platnost jejich ideových postojů. Hrdinové nemluví "za autora" dokonce ani tenkrát, když mu jejich názory evidentně mohou být velice blízké.

Velmi charakteristické je, jak je tento adverzativní vztah autora a seberefektujícího hrdiny vytvářen v povídkách vyprávěných v první osobě bez rámuující narativní situace. V těchto případech Čechov doprovodí název povídky (Nudná historie, Strach, Dům s mezaninem, Můj život) podtitulem (Za zápisků starého muže, Vyprávění mého známého, Vyprávění malíře, Vyprávění provinciálovo). Tím vytváří dvojí klíč, v němž má být daný text vnímán: autor ruší za název, hrdina -vypravěč za vlastní vyprávění. A kdyby hrdinovy názory byly sebesympatičtější (podobně jako třeba názory hrdiny Mého života), mezi ně a autora je vloženo právě ono "jiné" vědomí, které je zbavuje nároku na univerzální platnost a přidává k nim aspoň potenciálně nějaké odporovací "ale". A čím otevřenější a mnohomluvnější je vyprávějí hrdina, tím výmluvnější je zde zdrželivost autora, vystupňovaná téměř do úplného mlčení: omezil se právě jen na své jméno, název a podtitul!

Přitom ovšem není v textu pouze takto "vytčen před závorku", ale je v něm skrytě přítomen ještě jednou adverzativní vazbou. Ukážeme si ji na příkladu povídek Dům s mezaninem a Můj život. A. P. Čudakov (1971: 95) zjistil, že u pozdního Čechova "ve vyprávění v první osobě se přechází od řeči vypravěče jakožto reálné osoby s individuálními vlastnostmi k jazyku vypravěče konvencionálního", který "nejen zobrazuje, co viděl bezprostředně na vlastní oči, ale přesně reprodukuje rozmluvy, u nichž nebyl, myšlenky hrdinů, které nemohl znát". I. P. Vidueckaja (1974: 293) zaznamenala v Čechovově zralé tvorbě sbližování výpravného slohu první a třetí osoby.

To je zvláštní situace: Názvem díla se hlásí autor,

podtitulem se stanoví kompetence a odpovědnost vypravěče, ale ten vypráví "jako autor" a oslovuje nikoli nějaké "své" publikum, nýbrž čtenáře vůbec, takže text se zpětně zase jaksi přes jeho hlavu přiřazuje přímo k autorovi. Navenek je všechno krajně prosté, epická kompetence je zřetelně vymezena, a přece je zároveň jakoby zrušena, mezi autorem a vypravěčem tušíme adverzativní mezeru, nějaké "ale", třebaže (opět adverzace) možná nikoli zásadní. Všechno je "samozřejmé" - a nic není samozřejmé.

Takto utvářená adverzativnost povídek v ich-formě odpovídá principu proměnlivého horizontu textů v třetí osobě, tj. druhé fázi zralého Čechova.

Jinak je budováno vyprávění v Nudné historii (1889), která spadá do fáze první, v níž domnuje personální vyprávění. Zde -analogicky právě k němu - zcela převládá "hlas" hrdiny (se syntaktickými a frazeologickými signály jeho bezprostředního "znění" i s prostředky kompozice nadvětných celků v duchu žánrů soukromých "zápisků starého muže"). Jestliže však adverzativnost personálního vyprávění v třetí osobě záleží v posloupných proměnách vzájemně si protiřečících stavů hrdinova vědomí, v Nudné historii se vytváří jinak: vědomí vypravěče bloudí v kruzích, v ustavičném opakování téhož negativního stavu; tomu odporují jednak jeho vlastní údaje o mladších letech, kdy byl jiný, tedy o stavech před přítomnou iterativní nehybností, jednak činy hrdinky (Káti), která se vůči němu chová podle jeho pozitivní minulosti a tím vnáší do jeho zdánlivého pohybu (pohybu v kruhu) pohyb skutečný, změnu. Z hlediska vypravěče probíhá vyprávění jako "nudná historie" ustavičně stejného duchovního prázdna, ale syžet působí jako narušení tohoto sebeklamu praktickou možností opačného, tj. smysluplného konání. I když se tato možnost také promarní, i když tedy hrdinovo zoufalství neztrácí nic na své oprávněnosti, jako nepřestává být truchlivá ani postava hrdinky, několikrát ztroskotavší, a naposledy právě vinou definitivně rezignujícího hrdiny, napětí mezi jeho vědomím a dějem odhaluje živoucí alternativnost dokonce i v tomto defilé všeobecné marnosti a ztroskotanosti.

Jiný korektiv "života" k hrdinovu ideovému gestu najdeme v povídce Profesor literatury, napsané v třetí osobě v klíči personálního vyprávění. Její hrdina dospívá od vstupní zamilovanosti a nadšení k výslednému zoufalství, vyjádřenému závěrečným zvoláním: "Utéct odtud, utéct ještě dnes, nebo zešílím!" Tím také končí povídka - před zjištěním, zda hrdina ten převratný čin, který si předsevzal, opravdu vykonal. Skutečná hodnota jeho mravní osobnosti zůstává neověřena - mimo text. Co když zůstalo jen u tohoto výroku? Pak se ale hrdina v podstatě neliší od prostředí, které chce opustit! A jestliže se s ním opravdu rozešel, co se z něho stalo jinde, když dosud se sebou nedokázal nic pořádného udělat (viz opakovaný motiv Lessinga, kterého nečetl, ačkoli je přece "profesor literatury")? Přitom pochyby o hrdinovi nemění nic na pravdivosti jeho vývodů z toho, co prožil. Hrdinova ideová sebeprojekce se tedy odkázáním praxe z ní vyplývající mimo text zbavuje jednoznačnosti, včlenuje se do alternativnosti "života".

V 1. kapitole tohoto příspěvku jsme už uvedli, jak v povídkovém triptychu (Člověk ve futrálu atd.) fungují motivy z narativní situace, které jsou tematickým podnětem a obdobou vyprávěného příběhu, totiž že korigují ideologizující tendenci jednotlivých fiktivních vypravěčů, obklopují reprezentativně míněný příběh jeho "reálnými" všednodenními alternativami. Tato adverzativnost určuje i fungování detailů, které by z hlediska A. P. Čudakova byly pouze "náhodné". Když v Angreštu Ivan Ivanyč, bezpochyby nejideologičtější založený ze tří vypravěčů cyklu, skončí příběh svého bratra ideovým apelem (aby hostitel konal své praktické ušlechtilé životní dílo v opačném duchu než vypravěčův bratr), nejen že jeho posluchači nebyli spokojeni s tím, co slyšeli (to je samozřejmě také typicky čechovovské protiřečení: nejde o nesouhlas s vypravěčovým postojem, ale s námětem, který je podle nich nudný), nýbrž navíc, když už vyprávění odeznělo a šlo se spát, rámuující vypravěč podotkne, že jeden z po-

sluchačů (Burkin) nemohl usnout, protože ze stolu ošklivě čpěla dýmka Ivana Ivanyče. Tento detail zní jako ironická pointa každodennosti k ideovému horování postavy, aniž snad přitom hrdinu usvědčuje z nepravdy nebo neupřímnosti.

Podobný korektiv najdeme v rámuující narativní situaci povídky Vyprávění vrchního zahradníka. Je to zmínka, že tento muž si nechal říkat vrchní zahradník, ačkoli pod sebou neměl žádného nižšího, že se vždy tvářil neobyčejně důležitě a povýšeně, nesnášel námitky a vyžadoval od svých posluchačů vážnost a pozornost. Rámuující vypravěč to sice označuje za "slabiny, ale bezvýznamné", avšak celé zahradníkovy vyprávění, velice patetické, jednostrunné a didaktické jako biblické podobenství, je tím uvedeno do kontextu "obyčejného" života, prostšího a zároveň složitějšího než vyprávěný příběh.

4

Všechny tyto osobitosti Čechovova vyprávění mají společný jmenovatel. Týkají se ústředního problému realismu, totiž typizace, reprezentativního pojetí vztahu mezi uměleckým zobrazením a skutečností. Čechovova proza sice reprezentativní princip realismu neruší, ale radikálně omezuje jeho strukturní roli. Svět se už neskládá pouze z "typických charakterů v typických okolnostech". Nic typického není beze zbytku reprezentativní, každý typ nebo typický příběh má vždy alternativu, nějaké adverzativní "ale", každý ideový autoprojekt hrdiny je korigován vnitřní ironií kontextu. Čechov zbavuje typično literárnosti, tj. "vybranosti", izolovanosti do reprezentativní funkce; dosahuje toho tím, že je noří do proudu jeho vlastních adverzativně souřadných aspektů. To působilo jako nové pohroužení umění do "života".

Bylo věru zapotřebí velkého talentu a odvahy k takové operaci na umělecké soustavě, která vládla právě pod praporem mimetické reprezentace! Čechov ji vlastně svou tichou revoltou usvědčoval z klamu, z toho, že její selektivnost jí brání plnit její vlastní základní devizu, totiž být

"uměním skutečností". V tomto smyslu měl pravdu Gorkij v proslulém výroku (v dopisu Čechovovi po přečtení Dámy s psíčkem, viz M. Gor'kij i A. Čechov 1951: 61): "Víte Vy, co tropíte? Zabíjíte realismus... Dál než Vy se už po této stezce nemůže pustit nikdo..."

Čechov ovšem realistou zůstal, ale klasický realismus už ho neuspokojoval. A nebyl sám, kdo pociťoval krizi této velké umělecké soustavy. Reagoval na ni například i Lev Tolstoj, jak svědčí jeho pozdní tvorba, například román Vzkříšení. Tolstoj se také pokouší vymanit ze zaje-
tí realistické typizující fikce a včlenit umělecký text přímo do "života". Dělá to však jinak než Čechov: zdvojuje epické hledisko hlediskem moralistického odsudku a apelu, takže všechno je zároveň smyšlenka i mravní naučení pro každodenní praxi. (Srv. o tom Drozda 1984.) Podobnou tendenci - okázalou didaktičnost, obnažování "pomocné úlohy zobrazení, které má prokazovat autorovu myšlenku", dále rezignaci na fiktivní narativní masku, vystupování v díle přímo pod vlastním autorským jménem zjistila I. P. Vidueckaja (1974: 287, 284) u Leskova.

Čechovovi bylo ovšem takové služebné, ilustrativní pojetí umění úplně cizí. Ve srovnání s moralistickou ilustrativností Tolstého působí málem jako mluvčí "čistého umění". Ale to jen proto, že svou hlubokou adverzativností "uzemnil" a zrelativizoval ideologicky selektivní přístup tradiční typizace ke skutečnosti. Byl "jenom umělec" - a překonání typizující redukce světa se jevilo jako nové rozevření uměleckého textu do skutečnosti.

Čechovova umělecká revolta však nebyla jen účtováním s klasickou realistickou minulostí. Jeho neutuchající aktuálnost na sklonku dvacátého století svědčí o tom, že tvorba tohoto bytostně neprofetického autora je určitým svým základním postojem otevřena do budoucnosti celého věku, na jehož prahu zemřel.

Je příznačné, že se k němu hlásili takoví opovědní odpůrci realismu a mluvčí postrealistického umění jako Andrej Bělyj a Majakovskij. V raném Majakovského článku Dva Čechovové (1914) je Čechov stavěn proti klasickým

realistům jako pravý umělecký profesionál proti služební-
kům mimouměleckých idejí; to je výraz avantgardního odporu
právě proti typizaci jakožto prý neorganickému a kamuflá-
jícímu mísení dvou možných, ale neslučitelných funkcí
faktu - protokolární a proklamační. (Srv. Drozda 1967: 13.)
V Čechovově adverzativně stavěném vyprávění jsou opravdu
tyto dvě funkce rozlišeny.

Avšak Čechov je vůči dnešku odevřen dokonce i přes ho-
rizonty umělecké avantgardy. V jeho tvorbě je totiž obraz
světa sice velice zřetelný a jeho složky jsou bezpečně
rozlišeny, avšak žádná nezůstává obnaženě osamělá, všech-
ny jsou kontextem vztaženy ke svým alternativám. Avantgarda
táhla k "obnažování" věcí a postupů a v tomto smyslu byla
vlastně protikontextuální; proto jak "fakta", tak ideje
měly až plakátově trčet. To ladilo se silnou utopičností.

To všechno je ovšem bytostně cizí Čechovovu odkazu.
Otázka po příčinách trvalé jeho působivosti nás znovu
přivádí k proměnlivým horizontům jeho vyprávění a k hlu-
binným perspektivám jeho základního smyslu pro alternativu
každé reprezentativně pojaté tendence, k jeho ironii vůči
každé jednosměrně kategorizující tirádě. Jde, myslíme si,
nejen o to, čím Čechov překlenul nebo zaplnil proluky me-
zi "typickými charaktery", nýbrž také - a pro dnešek jis-
tě především - o to, že každá jeho povídka jako by uvá-
děla do přirozeného světa, který se ze své podstaty
vzpírá manipulaci realitý ve jménu teze o jediném směru
a smyslu. V století hromadných vražedných manipulací,
jimiž se do sociální praxe převtěluje ideologická redukce
a selekce života, se uchylujeme do umělecké galerie Čecho-
vových zmarněných osudů jako do říše svobody.

LITERATURA

- ČIČERIN, A. V.
1968 Rol' protivitel'noj intonacii v proze Čechova--
In: A. V. Č., Idei i stil'. Izd. 2-je, dop.
Moskva, s. 314-320.
- ČUDAKOV, A. P.
1971 Poetika Čechova. Moskva.
- DROZDA, M.
1967 Osip Brik jako kritik. - In: Československá
rusistika XII, s. 11-17.
- DROZDA, M.
1980 Chudožestvenno-kommunikativnaja maska skaza. -
In: Zbornik za slavistiku XII. S. 267-282.

- DROZDA, M.
1982 Narrativnaja maska v chudožestvennoj proze. -
In: Russian Literature XII. S. 267-282.
- DROZDA, M.
1984 The Narrative Structure of Tolstoj's "Resurrection". - In: We and They. National Identity as a Theme in Slavic Cultures. Donum Stiefanum. Copenhagen. P. 108-117.
- GOR'KIJ, M.
1951 M. Gor'kij i A. Čechov. Perepiska. Stat'ji. Vyskazyvanija. Moskva.
- GUKOVSKIJ, G. A.
1959 Rasskazčik v "Mirgorode". - In: G. A. G., Realizm Gogolja. Moskva-Leningrad. S. 199-235.
- JENSEN, P. A.
1984a Imperfektives Erzählen: zum Problem des Aspekts in der späten Prosa Čechovs. - In: Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. /Amsterdam/ S. 261-279.
- JENSEN, P. A.
1984b Zwischen "Tick-Tack" und "Tack... Tick": Die aspektuelle Konvergenz in der späten Prosa Čechovs. - In: Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag. München. S. 291-308.
- POLOCKAJA, E. A.
1969 Vnutrennjaja ironija v rasskazach i povestjach Čechova. - In: Masterstvo russkich klassikov. Moskva. S. 438-493.
- VIDUECKAJA, I. P.
1974 Sposoby sozdanija illjuzii real'nosti v proze zrelogo Čechova. - In: V tvorčeskoj laboratorii Čechova. Moskva. S. 279-295.