

Miroslav Drozda

Výpravná struktura Hrdiny naší doby

Narativní struktura Lermontovova románu vzbudila pozornost hned při jeho prvním vydání (v proslulé recenzi Bělinského) a od té doby byla podrobena rozboru už mnohokrát. Na výpravnou stránku díla upozorňovala sama jeho geneze, totiž nejprve uveřejnění několika kapitol jako samostatných novel a teprve potom jejich zkomponování do románového celku. Velmi nápadná byla kompoziční hra, která uspořádala kapitoly v protikladu k chronologickému sledu vyprávěných událostí. A stejně působilo střídání narativních masek i fiktivních slovesných žánrů.

Vypravěči byli hned tři: autor, Maxim Maximyč a sám titulní hrdina. Ani "autor" však nebyl jediná neměnná maska, ale vlastně masek několik. Nejprve promluvil jako teoretik literatury a literární kritik (v předmluvě k románu). Potom se představil jako cestovatel a v rámci cestopisu dal slovo svědkovi jednoho příběhu hlavního hrdiny ("Bela"). Nato vystoupil ve filantropické črtě jako pozorovatel nerovného vztahu mezi tímto svědkem a Pečorinem, kterého při tom vyportrétoval ("Maxim Maximyč"). Potom ještě sehrál úlohu vydavatele cizího rukopisu (v předmluvě k Pečorinovu deníku). Mezi těmito "autorskými" rolemi jsou značné rozdíly, některé jejich stránky se vlastně navzájem vylučují: Například předmluva k románu prezentuje Pečorina jednoznačně jako postavu smyšlenou, ale cestopisná stylizace "Bely" zdůrazňuje jeho reálnou existenci. Jako cestovatel autor neskrývá zálibu v lyrickém líčení exotické kavkazské krajiny a tou-

hu po exotických příbězích, staví na odiv přísnou chronologičnost cestopisného vyprávění, ale jako vypravěč kapitoly "Maxim Maximyč", tj. stále ještě v situaci "na cestách", najednou s břitkou ironií odmítá respektovat pravidla cestopisného žánru. V předmluvě k románu se autor představuje jako přímý tvůrce díla, v předmluvě k Pečorinovu deníku jen jako editor, tj. jako ten, kdo do textu zasáhl minimálně: pouze se odvážil dát před cizí výtvor své jméno a pozměnit jména skutečných osob.

Celá tato galerie vypravěčů má také různé adresáty: Maxim Maximyč vypráví autorovi, autor-cestopisec se obrací k čtenáři cestopisné literatury, Pečorin píše deník výhradně pro sebe (autor výslovně zdůrazňuje, že tím se jeho hrdina liší od hrdiny Rousseauových Vyznání, která počítala s publikem). Ale autor také napořád oslovuje dalšího fiktivního, ne zcela určitého "čtenáře", totiž vnímatele, kterému místy přisuzuje konvenční názory, nepochopení svého záměru. Ironie vůči fiktivnímu vnímateli vlastně postuluje nejmenovaného čtenáře reálného, který zaujímá k vyprávěnému ději a prostředí stejný postoj jako autor. Tak je zde vyprávění mnohonásobně ozvláštněno.

Ale tato narativní hra neobrací pozornost pouze na způsob vyprávění, tj. na subjekt textu, nýbrž týká se právě tak jeho předmětu, především děje románu. Syžet není jen soubor událostí, ale také určitý smysl, totiž vztah toho, co se děje, k systému životních norem platných pro vypravěče resp. posluchače. Jde o to, jakou normu z hlediska mluvčího nebo adresáta děj porušuje. Z hlediska vypravěče

může mít tatáž událost zcela jiný syžetový smysl než z hlediska jeho posluchače. A co mají za syžet fiktivní účastníci vyprávění, nemusí mít stejnou platnost pro účastníky reálné.

Tyto vztahy mezi dějem a narativními postoji v Hrdinovi naší doby jsou předmětem našeho příspěvku.

1

Na rozporu mezi postojem fiktivního vypravěče a fiktivního posluchače k ději je založeno vyprávění v kapitole "Bele". Ta se obvykle vykládá jako cestopis s vloženou skazovou povídkou. Posluchačem povídky, kterou vypráví Maxim Maximyč, je cestovatel-autor. Kdyby jeho funkce vůči vyprávěnému příběhu byla pouze rámuující, mohl by zůstat pasivní. Ale cestovatel reaguje na příběh Bely aktivně, vlastními soudy o jeho dominantách a smyslu. Vyprávění co chvíli přerůstá ve spor o tento smysl.

Autor v "Bele" je pojat jako cestovatel, který očekává exotické zážitky. Tento vztah zaujímá ke krajině, obyvatelstvu i k vyprávěnému příběhu. Maxim Maximyč jako "Kavkazan" reprezentuje ruské starousedlíky, kteří mají ke kavkazskému prostředí vztah zcela odlišný: zčásti sdílejí jeho životní pravidla, zčásti ne (například se neřídí zákonem rodové msty, nezískávají nevěstu únosem ap.), ale vcelku se na ně dívají jako na skutečnost zásadně všední, neexotickou, ba dokonce nižší, než je jejich vlastní každodenní život.

Z rozdílných postojů cestovatele a starousedlíka vyplývají hodnotící i slohové rozdíly v reakci obou vypravěčů

"Bely" na stejné skutečnosti. Pro autora jako cestovatele je příznačná nezasvěcenost, pouze letmá obeznámenost, nai-vita, přístup k realitě ovlivněný nikoli praktickou zkušeností, nýbrž romantickou literaturou a z toho plynoucí sklon k poetizaci jevů, které jsou pro Maxima Maximyče něčím úplně všedním. Maxim Maximyč v dialogu s cestovatelem znovu a znovu odmítá a "prozaizuje" jeho poetické představy. Například když autor vysloví předpoklad, že Bela snad u Pečorina "se umořila v zajetí touhou po domově", Maxim Maximyč ho okamžitě zchladí replikou: "Co vás napadá, jakápak touha po domově? Z pevnosti bylo vidět tytéž hory jako z aulu a to těm divochům stačí." Podobných omylů, které musí Maxim Maximyč uvádět na pravou míru, se autor dopouští i v názorech na kavkazské počasí i v jednání s horaly. Vcelku se dá říci, že cestovatel stále vykládá skutečnost v duchu romantických klišé a Maxim Maximyč že jeho postoj vyvrací střízlivou praktickou interpretací.

S romantickou šablonou pak autor přistupuje i k předpokládaným kavkazským zážitkům Maxima Maximyče: "Byl jsem hrozně dychtiv vylákat z něho nějaký ten příběh, jako všichni cestující, kteří se pouštějí do spisování. ...V okolí je divoký, zajímavý lid, každý den číhá nebezpečí; stávají se podivné případy..."

Proto je pro něho v příběhu Bely hybnou silou děje jiný hrdina než pro Maxima Maximyče. Ten se od začátku vyprávění zaměřuje na Pečorina, na jeho "podivínství". Pro Maxima Maximyče je Pečorin jediným viníkem Belina neštěstí a až do posledka pro něho zůstává tajemstvím. Proto když vypráví,

jak mu vytkl, že už nemá Belu rád, a uslyšel od něho celou autocharakteristiku zbytečného člověka, vyptává se cestovatele jako Petrohraďana na prostředí, které plodí takové lidi, aby konečně porozuměl Pečorinově povaze. V této problematice se cestovatel vyzná dobře, podá Maximu Maximyčovi příslušný (ale přece jen příliš stručný) výklad, ale ten ani po takovém vysvětlení Pečorinovo chování nechápe ("Štábní kapitán nepochopil tyto rozdíly") a dospívá k viditelně nepřipadnému, směšnému závěru, totiž že této mládeži byli vzorem Angličané, proslulí jako zapřísáhlí špilci. Pro Maxima Maximyče je Pečorin představitelem nevysvětlitelné cizí síly, která vpadá do řádu života, kam patří Bela, a plodí zlo.

Je příznačné, pod jakou podmínkou se Maxim Maximyč načas smířil s únosem Bely: totiž na základě "kavkazských" argumentů, které mu uvedl Pečorin: "... on mně odpověděl jen to, že divoká Čerkeska musí být šťastná, když má takového milého muže, jako je on, protože podle jejich obyčeje (podtrhl M.D.) on přece je jejím mužem, a že Kazbič je lupič, který zasluhuje potrestání." Maxim Maximyč to uznal: "Suďte sám, co jsem měl na to odpovědět?" Normy soužití platné mezi horaly vlastně podle tohoto výkladu porušeny nebyly. Z jejich hlediska únos ještě není syžet - je stejně běžný jako šťastné manželství, které po něm může následovat. Proto Maxim Maximyč v dalším zvědavě sleduje Pečorinovo úsilí o zlomení Belina odporu, dokonce se s ním vsadí o lhůtu, ve které se to má povést, jako kdyby přihlížel nějakému sportovnímu výkonu. A když Pečorin vyhraje a

nastane první, šťastné období jeho svazku s Belou, Maxim Maximyč to chápe jako přirozený, neproblematický konec příběhu, třebaže štěstí milostné dvojice bylo zapláceno životem Belina otce, psanectvím jejího bratra a velkým hořem Kazbiče. Teprve Pečorinovo pozdější chování, totiž ochladnutí k Bele, se vymyká jeho životním představám, teprve na to se začíná dívat jako na nevysvětlitelné porušení normy.

Zcela jinak přistupuje k příběhu jeho posluchač, cestovatel. Ten v něm hledá nikoli vliv něčeho nekavkazského, ale naopak právě kavkazskou exotiku, tj. působení sil, které jsou něco cizího, zvláštního z hlediska jeho metropolitního, "nepřirodního" povědomí. Ty síly se projevují v činech, jako je únos nebo pomsta za uraženou čest a hrdost. Proto je pro cestovatele hybnou silou Belina příběhu nikoli Pečorin, nýbrž Kazbič se svou exoticky zvláštní láskou ke koni, tak velkou, že by ho nevyměnil ani za nejkrásnější dívku; stejně literárně exotická je Kazbičova pomsta za křivdu, kterou mu způsobil Azamat krádeží koně a za kterou se Kazbič vražedně mstí celé jeho rodině.

Proto když cestovatel poslouchá Maxima Maximyče, ve všech uzlových místech děje hledá podíl kavkazského zbojníka a vyptává se na něj. Maxim Maximyč mu dává samé prozaické odpovědi, které Kazbičův podíl na ději snižují, stavějí jej do stínu Pečorina, třebaže jeho faktické činy nepopírají.

Příznačný je závěr epizody s rvačkou na kavkazské svatbě:

"A co Kazbič?" ptal jsem se netrpělivě štábního kapitána.

"Ti lotři mají z pekla štěstí!" odpověděl štábní kapi-

tán a dolil sklenici čaje, 'chlapík vyvázl.'

'A nezraněn?' zeptal jsem se.

'Ale bůhví! Tihle zbojníci mají tuhý život.' ..."

Pro Maxima Maximyče není důležité, jak dopadla epizoda pro Kazbiče, ale co z ní vinou jeho neprozřetelného vyprávění vyvodil Pečorin (dostal nápad dát unést Belu a vyměnit ji za Kazbičova koně): "Jednu věc si nikdy neodpustím: čert mi napískal, že jsem po příjezdu do pevnosti vyprávěl Pečorinovi vše, co jsem vyslechl, když jsem seděl za plotem..."

Ale cestovatele odlišný výklad Maxima Maximyče neodradí od zájmu o Kazbičovu roli. Když Maxim Maximyč dospěje k sdělení, že Bela a Pečorin po vzájemném vyznání lásky byli šťastni, je samozřejmě zklamán, protože rovnou "očekával tragické rozuzlení"; a hned také naznačuje odkud - totiž z událostí v Belině rodině ("A co otec... nedovtíпил se, že je Bela u vás v pevnosti?"). Když tím přiměje Maxima Maximyče, aby vyprávěl, jak Kazbič zavraždil Belina otce, vidí v tom látku pro závěry v duchu vlastní romantické, exotizující koncepce: "Vynahradil si ztrátu koně a pomstil se," řekl jsem, abych se dověděl mínění svého společníka." Maxim Maximyč sice s tímto soudem souhlasí, ale převádí fakt z nadnesené polohy (v originále voznagra-dil, otmstil) do polohy běžných životních pravidel: "Ovšem... podle jejich zvyku byl naprosto v právu..." (podtrhl M. D.), tj. nic mimořádného se tím nestalo.

Před vyprávěním druhé části příběhu se autor shodne s Maximem Maximyčem na zásadě, kterou sám vyjádřil větou:

"Co nezvykle začalo, musí i tak skončit." Ale každý zase spatřuje tu "neobyčejnost" v něčem jiném.

Cestovatel tuto druhou část vyprávění Maxima Maximyče dlouho nepřerušuje. Ochladnutí Pečorina a Belino trápení pro něho není nic mimořádného. Zato pro Maxima Maximyče je v tom jádro příběhu, a proto se sám začne svého posluchače vyptávat na poměry, které plodí takové povahy, jako je Pečorin. A ten mu odpovídá tak, že vlastně nic nevysvětluje, jen konstatuje rozšířenost jevu; necítí totiž potřebu opravdu porozumět Pečorinovu chování, protože tato postava pro něho není hybnou silou příběhu.

Tou je pro něho Kazbič a on nepřerušuje Maxima Maximyče také proto, že se kavkazský zbojník, z cestovatelova hlediska hlavní dynamická figura děje, znovu objevuje na scéně. Když pak vyprávění dospěje až k okamžiku, kdy Kazbič při pokusu o únos Belu smrtelně zraní, cestovatel se nejprve zeptá, zda se hrdinka uzdravila, a pak hned zas zamíří ke své oblíbené figuře: "A vysvětlete mi, jak ji mohl Kazbič unést?" A vzápětí: "Ale proč ji chtěl Kazbič unést?" Pro Maxima Maximyče to však ani teď není otázka podstatná, pro něho nemíří k žádnému mimořádnému faktu, který by byl spjat s vyššími hodnotovými atributy: "Prosím vás, vždyť tihle Čerkesové jsou známá zlodějská banda. Musí sebrat všechno, co leží po ruce. Leccos ani nepotřebují, ale všechno ukradnou. To už jim nesmíte mít za zlé. A mimoto, ona se mu dávno líbila." Tato odpověď zní ve srovnání s ideovými polohami, v jakých se pohybuje tazatel, skoro až cynicky; a je příznačné, že se v ní ani nemihne motiv, který cestovatel očekával především (protože pro něho byl páteří příběhu)

a který by zde byl dokonce zcela věrojatný, totiž motiv msty!

Ve vyprávění o tom, jak Bela zemřela, se Maxim Maximyč důsledně drží své koncepce: "Ne, to bylo pro ni štěstí, že umřela. Vždyť, co by se s ní bylo stalo, kdyby ji byl Grigorij Alexandrovič opustil! A bylo by k tomu dříve nebo později došlo." A v soustředění na neslučitelnost Pečorinova charakteru s hodnotovým světem vlastního prostředí dospívá Maxim Maximyč k poslednímu důkazu; vypráví o tom, jak Pečorin reagoval na jeho pokus utěšit jej: "On zvedl hlavu - a zasmál se. Šel po mně z toho jeho smíchu mráz."

Cestovatel se pak zeptá na další Pečorinovy osudy a vyslechne údaje epilogického rázu. Ale jemu to nestačí, po čase se k příběhu ještě jednou vrátí - ovšemže s tématem "Kazbič": "A neslyšel jste, co se stalo s Kazbičem?" Následuje příznačně lhostejná a neurčitá odpověď. Pro Maxima Maximyče nebyl Kazbič hrdinou ani jako vrah Bely!

Vyprávění v "Bele" je tedy konstruováno tak, že autor v masce cestovatele jako by nebyl s to rozpoznat hlavního hrdinu příběhu, ačkoli je to hlavní hrdina celého jeho románu! K tomu musí teprve dospět tím, jak se Pečorin jakoby sám, proti autorově vůli dostává do jeho zorného pole, až je ovládne úplně.

V tom vlastně autora do jisté míry předešel Maxim Maximyč, protože ten netrpí romantickými literárními předsudky dobových cestopisů, které odkazují děj mimo každodennost. Maxim Maximyč předvedl s neomylnou jistotou příběh Bely jako srážku dvou reálných, ale neslučitelných svě-

tů. Ovšem z nich chápal jen jeden, kdežto druhý pro něj zůstal až do konce tajemství.

Oba vypravěči "Bely", "autor" i Maxim Maximyč, jsou tedy v postoji k příběhu pouze částečně kompetentní, každý z něho rozumí jen určité stránce (Maxim Maximyč té "kavkazské", autor "petrohradské"); tím, jak jeden druhého svým postojem korigují a doplňují, nevytvářejí sice celistvý výklad tématu, ale odkazují ke skutečnosti širší a složitější, než jaká je zřejmá z jejich vlastního vyprávění.

Odhalit toto tajemství je pak úkolem dalších kapitol románu. Při rozvržení narativních postojů, na jakém byla založena "Bela", nebyl možný přímý přechod od masky cestovatele, kterého víc zajímá kavkazský zbojník než petrohradský dandy v důstojnické uniformě, k deníku tohoto hrdiny. Bylo zapotřebí vyprávění, v němž by Pečorin na sebe definitivně strhl autorovu pozornost a v němž by v cestě za jeho tajemstvím přestala čnít bariéra nesouměřitelnosti jeho ideového světa se zkušeností jiného sociálního prostředí. V tom spočívá syžetová a kompoziční role kapitoly "Maxim Maximyč".¹

Narativní hra, která problematizuje hrdinu v jeho klíčové roli v ději, nejen vytvořila dojem, že hlavní postava se dostala do středu vyprávění mimo vůli autora, z jakési mimo něj působící nutnosti. Zároveň také předvedla jakoby před zraky čtenáře vznik románu z nerománových složek, jako "sekundární" důsledek, který vyplynul ze shluhu nebelétřistických žánrů vynuceného samou skutečností. Toto žánrově sémantické gesto vykrytalizovalo v "Bele" tak zřetelně,

že ostatní kapitoly se mu snadno podrobily, třebaže jinými svými stránkami si někdy protiřečily, a tedy románovou celistvost textu popíraly.

2

Co do místa a času děje navazuje "Maxim Maximyč" bezprostředně na "Belu". Autor pokračuje v cestě po Kavkaze a při zastávce ve Vladikavkaze se jeho hlavním souputníkem stává znovu Maxim Maximyč. Ale ráz vyprávění se naprosto změnil, a to hned od prvního odstavce:

"Když jsem se rozloučil s Maximem Maximyčem, zčerstva jsem projel daňjalské a terecké údolí, obědval jsem v Kazbeku, svačil v Larse a k večeri jsem dorazil do Vladikavkazu. Ušetřím vás popisu hor, líčení, která nic nevyjadřují, obrazů, které nic neznázorňují, zejména těm, kteří tam nebyli, i statistických poznámek, které by už jistě nikdo nečetl."

Tento ironický vstupní akord kapitoly bezpochyby míří především proti tuctové sentimentální či romantické cestopisné literatuře. Ale zároveň je také rozchodem s vlastním autorovým vyprávěním v "Bele"! I tam se přece vyskytují ony žánrově příznačné "popisy hor", ba dokonce "líčení" (v originále "vozglasy" - "zvolání") a "obrazy", které sice u Lermontova vždy "vyjadřují" a "znázorňují" něco určitého, ale přesto mají slohové rysy poetizujícího lyrického popisu. V "Maximu Maximyči" po nich nezbylo ani stopy.

S tím souvisí další důležitý rozdíl. V "Bele" dominuje stylizace nezasvěcenosti a naivity. V "Maximu Maximyči" ji

autor úplně opouští a najednou vystupuje jako dobrý a samozřejmý znalec místních poměrů, dokonce nabízí nezasevěcenému čtenáři vysvětlení názvů místních reálií. Po této stránce je teď téměř partnerem Maxima Maximyče, jako kdyby od posledního setkání s ním neuplynuly pouhé dva dny, ale čas dlouhé "kavkazské" zkušenosti.

A navíc teď autora v poměru ke štábnímu kapitánovi úplně opustila zvědavost a zvědavost, příznačná pro "Belu" ("Byl jsem hrozně dychtiv vylákat z něho nějaký ten příběh..."). Teď konstatuje: "Mlčeli jsme. O čem jsme měli mluvit? On mně už pověděl o sobě všechno, co bylo zajímavé, a já jsem neměl co vyprávět."

V "Bele" byl autor vůči předmětu vyprávění méně kompetentní než Maxim Maximyč. Teď se vůči kavkazskému okolí chovají stejně, jsou v něm stejně "doma", ale autor kromě toho ještě prokazuje zasvěcenost do sféry, o níž Maxim Maximyč neví skoro nic, totiž do mentality velkosvětské petrohradské mládeže, mezi níž sám patří. Právě z této sféry přichází k Maximu Maximyči bolestné zklamání.

V "Bele" se text utvářel jako latentní spor dvou narativních postojů, romanticky exotizujícího a všednodenně domácího; proto co chvíli přecházel z monologu v dialog. Maxim Maximyč tam byl partnerem autora-cestovatele; v jeho vyprávění je nazýván "můj společník" nebo "můj spolucestující". V "Maximu Maximyči" už partnerem ve vyprávění není a místo dialogu dvou vypravěčů tu dominuje monolog jediného, autora.

V postoji autora k Maximu Maximyčovi se však změnilo

nejen to, že už od něho nečeká žádné historky. V "Bele" byl Maxim Maximyč pro autora napořád "štábní kapitán", tj. prostě nositel vojenské hodnosti bez dalších přívlastků, anebo "starý Kavkazan" či "starý voják", tedy muž zkušený a podle své hodnosti kompetentní, autoritativní. V "Maximu Maximyčovi" se výraz "starý Kavkazan" změnil v "stařík" (3x), "můj stařík" (1x), ba dokonce v "ubohý stařec" (2x); prosté "štábní kapitán" se vyskytlo jen jednou, jednou se k němu přidal přívlastek "dobrák štábní kapitán", s nímž koresponduje "dobrák Maxim Maximyč". Místo důrazu na zkušenosti a kompetentnost, autoritu se teď klade důraz na stáří jako určitou slabost, hodnou soucitu.

Vypravěč vyměnil obdiv a partnerství za nadřazenost, skrytou pod filantropickým soucitem. To souvisí s jeho novou žánrově narativní maskou, která teď určuje ráz vyprávění. Jak už jsme si řekli, B. M. Ejchenbaum nazval "Maxima Maximyče" "črtou doplňující 'Belu'". Slovo "črta" vystihuje v daném případě nejen ráz děje, totiž "dějovost všelijakých náhodných setkání, příjezdů a odjezdů atp."², ale také povahu narativního postoje příznačného pro črtu, totiž poznávací neoficiální sociální lokality jako eticky rovnocenné s hodnotovým světem oficiální skutečnosti, z něhož přichází vypravěč. Črta se hodí k objevování nového terénu a k zjišťování, že je navzdory své neoficiálnosti, "nižšímu" zařazení také lidský.

Lermontov založil vyprávění v "Maximu Maximyči" právě na této sentimentálně filantropické dispozici žánru. "Maxim Maximyč" je vyprávění o tom, jak mladý bezcitný metropolitní světák ublížil svou chladností starému hodnému člověku,

s nímž se kdysi za jiných okolností přátelil a s nímž ho spojovaly společné zážitky. Vypravěč v úsilí o sentimentální efekt opakuje a stupňuje stále stejnou výchozí situaci, jak Maxim Maximyč marně čeká na Pečorina; předvede starochovo bolestné zklamání (i s nevyhnutelnými zadržovanými slzami) a končí příběh stejně konvenčně: sentimentální úvahou o tom, jak různě působí ztráta ideálů na mladé a na staré lidi.

Sepětí filantropické masky s dějovostí typickou pro črtu se projevilo i ve způsobu, jakým byl vtažen do děje, tj. do setkání Maxima Maximyče s Pečorinem, sám vypravěč. Přestože po celé vyprávění nepřestává vyslovovat soucit s "ubohým starcem", Maxim Maximyč se nakonec na něho dívá jako na příslušníka té cizí, bezcitné vrstvy, z níž pochází Pečorin. Z této příslušnosti totiž plyne jeho zájem o Pečorinovy deníky, projevený právě v^ě chvíli, kdy se jich Maxim Maximyč chce zbavit jako dokladu přátelství tak zhrzeného. Proto se Maxim Maximyč začne k vypravěči chovat chladně, jako by z rozporu mezi jeho srdečným zájmem o sebe a zvědavostí na Pečorinovy deníky vytušil, že autor se svou filantropickou pózou patří do toho cizího oficiálního světa.

Literatura o Lermontovovi (zvláště školní výklady) bohatě využila a využívá filantropických poloh "Maxima Maximyče" k důkazům o Lermontovově humanismu a lidovosti. Nechceme jí upírat právo na takový výklad. Ale ani masku autora-lidumila nesmíme brát doslova, i ona je předvedena ve své neplné kompetentnosti, jako v "Bele" vypravěč cestopisu.

V "Bele" vyvracela romantickou iluzi vypravěče kavkazská zkušenost Maxima Maximyče. V "Maximu Maximyčovi" vytvářejí

protiklad vypravěčova konvenčního názoru sama fakta, která se dostavují jakoby bezděčně, mimo jeho vůli a očekávání. Takto se vynořil sám Pečorin, o němž si autor podle historie s Belou "neudělal moc příznivou představu" a který pro něj nebyl hrdinou číslo jedna ("některé rysy jeho povahy se mi zdály zajímavé"). Proto mají úseky vyprávění, které jsou klíčové pro stavbu celého románu, totiž portrét Pečorina a získání jeho deníku vypravěčem, pro příběh Maxima Maximyče pouze význam sekundárních epizod, které jen doprovázejí vyprávění o Pečorinově křivdě na starém Kavkazanovi.

Pečorinův portrét, založený na shodné generační, sociální a kulturní zkušenosti vypravěče a hrdiny, tvoří v románě přechod mezi neplně kompetentním pohledem Maxima Maximyče na Pečorina a jeho deníkovou autocharakteristikou. Získání deníků znamená získání většiny článků z "dlouhého řetězu povídek", jak vypravěč na začátku kapitoly charakterizuje román. Ale vypravěč v rámci vyprávění o Maximu Maximyčovi význam této akvizice víc potlačuje, než zdůrazňuje - přesně v duchu zmínky na začátku kapitoly, že mu "napadlo zapisovat pro rozptýlení vyprávění Maxima Maximyče o Bele, aniž... tušil, že to bude první článek dlouhého řetězu povídek..." Jak svědčí tento výrok, pochopil románotvornou roli svého hrdiny teprve ex post, až když skončila epizoda s Maximem Maximyčem a s ní i role sentimentálního lidumila.

3

Po "Maximu Maximyčovi" následuje "Pečorinův deník", autoanalýza a autocharakteristika hrdiny. Po nejistotě o syžetotvorné potenci hrdiny se teď Pečorin předvádí sám

sobě jako střed světa. Mezi něho a druhé lidi už se nevsouvá deformující médium referenta, který mu nerozumí; teď může bez omezení vyložit, jak on sám rozumí sobě a světu.

Ale tím neskončila narativní hra, na níž byly založeny první dvě kapitoly románu. Lermontov především použil zvláštního kompozičního postupu, který vyhrotil napětí mezi dvěma žánrovými rovinami díla - dokumentární a románovou. "Pečorinův deník" se skládá z "Tamaň", "Komtesy Mary" a "Fatalisty". "Tamaň" je však zařazena ještě do 1. dílu Hrdiny naší doby, kdežto "Komtesa Mary" a "Fatalista" tvoří 2. díl. Jeden útvar dokumentárního žánru (deník) tedy byl rozpojen a jeho část připojena k útvarům jiným (k cestopisu a filantropické črtě). Tím se zdůraznilo, že každá složka (kapitola) vystupuje ve vyšší jednotě daného díla ještě v jiné roli, než jakou má žánr, který signalizuje, a že tato vyšší jednota je něco jiného než prostá posloupnost několika dokumentů.

Jestliže kompoziční postup odhaloval fungování dokumentu ve službách románu, výpravné stanovisko vlastního Pečorinova deníku je konstruováno opačně: v něm se z literatury, z umění odvozený postoj předvádí jako postoj prakticky životní. Autobiografický hrdina přistupuje ke skutečnosti podle určitých estetických a ideologických šablon, předpokládá, že skutečnost je uspořádána podle nich; vyprávění pak zaznamenává fakta, která protiřečí vypravěčovu systému a tak odhalují jeho neúplnou kompetentnost vůči předmětu vyprávění. Tím právě navazuje výpravné hledisko "Pečorinova deníku" na první dvě kapitoly románu. Rozdíl je pouze v tom, že Pečo-

rin je teď nejen objektem vyprávění, ale stal se i jeho subjektem, a proto nese odpovědnost jak za své skutky, tak za jejich hodnocení.

V "Tamani" Pečorin vypráví o tom, jak chování místních podloudníků vyvolalo jeho zvědavost a co jim bezděky způsobil svým jednáním. Předmětem vyprávění je zásah vypravěče do světa, který je mu cizí. Tím se "Tamaň" podobá oběma předchozím kapitolám Hrdiny naší doby, které také vyprávějí, co Pečorin způsobil v cizím prostředí. Rozdíl je pouze v tom, že zlo, které tyto činy působí, teď popisuje hrdina sám, tj. že jeho chování se poprvé stává z předmětu neplně kompetentního vnějšího pozorování předmětem autoreferátu.

Ale ani teď není zdroj zla odhalen. V "Bele" a v "Maximu Maximyčovi" to nebylo možné proto, že vypravěč neměl předpoklady pro poznání hrdiny, buď že sám byl z jiného prostředí (Maxim Maximyč jako vypravěč Belina příběhu), nebo že k němu přistupoval s určitým konvenčním očekáváním, totiž že pochopit jej mu bránila literární a ideové kliše (romantického cestopisu, filantropické črty). V "Tamani" se do této situace dostal Pečorin sám - jako vypravěč i jako hrdina. Jeho omyl v jednání s tamaňskými podloudníky nepramení z toho, že by snad neměl o jejich světě žádnou představu a názor. Příčina jeho neúspěchu tkví naopak v tom, že k nim přistupuje s dosti určitým názorem, který je ale mylný, neadekvátní, a protože hrdina jedná právě podle něho, plodí jeho jednání události nečekané a pro ostatní účastníky zlé.

Jak už zaznamenaly práce o Hrdinovi naší doby, Pečorin přistupuje k dívce z podlounnické chatrče jako k literární hrdince, kterou si zkombinoval z postav z Žukovského (mořská víla, "undina") a Goetha (Mignon z "Wilhelma Meistersa"). V duchu Žukovského vnímá a popisuje i krajinu. A jeho kozácký sluha ještě navíc vytváří jakousi folklórní paralelu k jeho postoji: k Pečorinovu tajemnu a romantičnu literárnímu přidává tajemno báchorkové, totiž hledí na domov podlounníků podle místního podání jako na sídlo "nečisté síly".³

Pečorin se tedy pokusil zaranžovat si skutečnost podle literárních šablon. Jeho jednání ho však strhuje do vztahů, které s touto šablonou nemají nic společného, nepodřídí se jí a svou nepředvídaností ji demaskují. Samy tak vystupují jako protiklad nepůvodní smyšlenky, falešného zdání, jako "pravá skutečnost".

Narativní hledisko autobiografie respektive deníku, v jehož klíči je vyprávěna "Tamaň", signalizuje (stejně jako narativní postupy ve všech ostatních kapitlách Hrdiny naší doby) dokumentárnost, autentičnost. Ale Lermontov naložil i s dokumentárním žánrem jako s komunikační strukturou, která sama o sobě nemusí nutně být autentickou výpovědí o skutečnosti, ale naopak ji může zastírat a deformovat, jestliže její subjekt je přístupný vlivu literární konvence.

V "Bele" a v "Maximu Maximyčovi" byl Pečorin záhadný, protože obzor vypravěčů (z různých důvodů) nedovoloval zjistit motivy jeho jednání nebo závažnost jeho role v událostech. Záhadnost byla zdrojem démonického účinku postavy.

Pečorinovo jednání v "Tamani" má podobné fatálně negativní následky jako v předchozích kapitolách románu. Potud se znomu může zdát démonické. Ale zároveň už tu začíná demaskování tohoto démonismu. Zlo, které hrdina plodí, nemá kořen pouze v jeho nezávislé, demiurgické vůli, ale přinejmenším v stejné míře v jeho ignoranci, způsobené závislostí na literární módě.

Tím, že naznačuje nedostatečnost, neplnou kompetentnost hrdinova démonického intelektu tváří v tvář skutečnosti, kterou není s to obsáhnout, poukazuje už "Tamaň" k II. dílu románu. Plné rozvinutí rozporu mezi démonickým intelektem a realitou mimo jeho systém pak podává "Komtesa Mary".

Lermontov začlenil "Tamaň" do Pečorinova deníku; její ráz však tomuto žánru plně nedpovídá. B. M. Ejchenbaum napsal, že "Tamaň" a "Fatalista" se za prvé nehodí do pojmu "deník" a za druhé svým duchem plně nekladí s Pečorinovou osobností, jak se rýsuje z "deníku", a někdy ani s jeho stylem, okruhem představ, vědomostí atd." Pouze "Komtesa Mary" "je skutečná zpověď duše a nikoli syžetová novela".⁴

Deník je sled přerušovaných a samostatně datovaných záznamů; může tedy také být sledem postupných odlišných, měsíčních se postojů mluvčího, sledem, v němž postoj následující může být v určitém napětí s postojem předchozím ap. "Tamaň" je nedeníková v tom, že takové členění textu nemá ani nepotřebuje. Všechno se tu odehraje jako řetěz sice nepředvídaných, ale souvislých následků jedné hrdinovy reakce na neznámou skutečnost, a tedy jako celistvá událost. Přesto nepůsobí za členění povídky do Pečorinova deníku nepřirozeně

(Ejchenbaumovo zjištění je věc nikoli čtenářského postoje, ale výsledek odborného zkoumání); funkci "deníkovosti" zde plní autobiografický ráz vyprávění.

Zato v "Komtese Mary" jsou možnosti skutečného deníkového vyprávění využity naplno.

4

Deník je intimní komunikace se sebou samým. Vylučuje přítomnost druhých a zejména veřejnosti. Proto každé uveřejnění skutečného, nefiktivního deníku vytváří novou komunikační situaci a napětí mezi tím, komu je text původně adresován, a novým, veřejným auditoriem. Sdělení s tímto adresátem nepočítalo, je přítomen jaksi per nefas. Použití deníkové stylizace v beletrii tyto vztahy převrací. Reálným auditoriem, s nímž krásná próza počítá, je právě veřejnost, kterou žánr deníku vylučuje; a ten, komu je deník určen ze své žánrové podstaty, se stává adresátem fiktivním.

Převrácení komunikační situovanosti deníku v beletrii dává už samo příležitost k narativním efektům. Lermontov však v "Komtese Mary" využil dalších vlastností této formy.

Deník může na jedné straně zachycovat události v chronologické souběžnosti, aniž jim vnucuje vnitřní sepětí. Tato vlastnost dovoluje krásné próze ukrýt celistvost syžetu pod masku nenucenosti.

Na druhé straně nabízí zcela opačné možnosti temporálně kompoziční členění deníkového textu. Deník se skládá z řady postupných sdělení, samostatně datovaných. Komunikace se sebou samým je tu založena na tom, že každý jednotlivý záznam může být zároveň nejen sdělením o tom, co se stalo,

ale i o tom, co se podle očekávání pisatele teprve stane. A příští záznam může být porovnáním této predikce s praxí.

Může tedy vznikat napětí jednak mezi vnitřním sepětím a vnější koincidencí epizod, jednak mezi záměrem děje a jeho skutečným průběhem. Obojího využívá Lermontov v "Komtese Mary".

Jedna tendence deníkového vyprávění se uplatnila ve vztahu Pečorina k mladičké Mary, objektu jeho milostné intriky; druhá v poměru k Věře, ženě, kterou kdysi miloval a miluje stále a která se nečekaně vynořuje a podruhé vstupuje do jeho života se zátěží dávného a bolestného milostného vztahu, a to právě ve chvíli, kdy Pečorin začíná svou hru s Komtesou. V deníku se pak střídají momenty intriky vůči komtese s momenty obnoveného vztahu k Věře. To jen podtrhuje paralelnost a zároveň protikladnost obojího vztahu.

V pasážích věnovaných komtese Mary a Grušnickému vypráví Pečorin o událostech tak, že je srovnává s tím, jaké dění sám předvídal, a zapisuje si své další záměry a plány, které zase v příštích záznamech může konfrontovat s praxí. Jeho predikce se opírá o opakovanost charakterů, chování a situací ve společnosti určitého typu, o celkovou vypravěčovu životní zkušenost; proto se teď vyprávění o událostech tak často střídá s psychologickou a etickou reflexí. Pečorinův deník je v tomto ohledu směs reflexe, predikce a vlastního vyprávění děje a stálého porovnávání těchto složek.

Tato komunikační situovanost vyprávění odpovídá světonázorovému stanovisku hrdiny a rázu děje, který Pečorin uvádí do pohybu. Pečorin chápe svůj život jako určité spo-

jení determinovanosti se svobodou. Cítí se determinován v tom, že mu svět nedává příležitost k pozitivnímu, nadosobně hodnotnému jednání (srv. proslulou úvahu "... jistě jsem byl určen k velikým věcem, protože cítím ve své duši nesmírnou sílu... Jenže jsem toto určení neuhodl..."). Z hlediska této základní ztráty už nemůže od světa čekat nic nového, všechno je předem známo. Psychickým výrazem tohoto stavu je nuda.

Ovšem hrdina i teď v sobě cítí onu "nesmírnou sílu", a proto tíhne k akci. Pro činy se mu otvírá dvojitý prostor. Za prvé je to jednání v prostředí cizím jeho mateřskému světu, uspořádaném podle vlastních pravidel, které hrdina nezná. Pečorinovy zásahy tímto směrem a konfrontaci etického řádu trojího "přirozeného" prostředí s nimi /prostředí kavkazských horalů, prostých Rusů, jako je Maxim Maximyč, a tamaňských podloudníků/ předvádějí postupně "Bela", "Maxim Maximyč" a "Tamaň".

Druhá sféra Pečorinovy aktivity je v jeho vlastním prostředí. O tom vypráví "Komtesa Mary". Protože z Pečorinova hlediska zde není možná smysluplná praxe, může se hrdina realizovat pouze v činnosti pojaté jako určitá hra. Je to hra na způsob dramatického děje, v němž je hrdina zároveň autorem i hercem: vymyslel zápletku a podle vlastního plánu v ní současně hraje svou roli i vymýšlí další etapy děje až po konečné rozuzlení. Jde přitom opravdu o hru, protože hrdina nechce prakticky změnit skutečnost, ale jen vyzkoušet převahu svého intelektu nad ostatními lidmi, sílu

své předvídavosti. Proti svým partnerům má rozhodující výhodu v tom, že jako autor má předem promyšleny možné varianty rolí, které jim přidělil, i své vlastní reakce.

V tomto ohledu vlastně vystupuje v roli vojevůdce, který koncipoval a předvádí strategickou hru. Je příznačné, že Pečorin sám sebe na jednom místě (po tragickém odjezdu Věry) přirovnává k Napoleonovi a že v jiné úvaze formuluje svůj vztah k životu jako strategii permanentní války. "... Miluji nepřátele, třeba ne po křesťansku. Baví mě, pobuřují mi krev. Být vždycky na stráži, lovit každý pohled, význam každého slova, hádat záměry, rozbíjet spiknutí, stavět se oklamáným a náhle, jednou ranou, zvrátit celou ohromnou a pracnou budovu jejich lstí a úskoků - to je ten pravý život!"

Základní výpravné hledisko Pečorinova deníku lze definovat jako popis událostí z hlediska jejich strategické předpovědnosti. Proto se v jeho vyprávění tak často vyskytují výrazy označující dohad, uhádnutí ap.⁵ A ve vztahu Pečorina ke Grušnickému se opakuje motiv sázky⁶, tj. opět odhadu budoucnosti a sporu o jeho správnost.

Pečorin dominuje v ději nejen proto, že jej sám vyvolal a řídí, ale ještě z jednoho důvodu: zatímco on hraje právě hru, ostatní účastníci o herním rázu děje nevědí a reagují na hrdinovy činy jako na praktické skutky, které ovlivňují jejich životní osud. To mu dává nad nimi převahu: oni jednájí spontánně, reagují na Pečorinovo chování případ od případu, aniž tuší jeho dosah, kdežto on právě jej předvídá, a proto si s nimi může hrát jako kočka s myší. Deníková forma vyprávění přesně vyjadřuje toto napětí mezi spontánním bě-

hem událostí a jejich strategickou anticipací a záměrnou režii.

Ale rozpor mezi hrdinovým herním přístupem k zápletkce a praktickým zájmem jejich účastníků je zároveň také zdrojem jeho slabosti. Z jejich praktické reakce na jeho činy vyrůstá nárok, aby se hrdina zachoval jako oni, totiž aby z rozehraného konfliktu také vyvodil praktické důsledky. Splnění tohoto nároku ale znamená konec suverénní strategie, vojévůdcovského postavení hrdiny.

Pečorin ovšem nemůže své hry zanechat, dokud nedožene protihráče až k ohrožení jejich mravní a fyzické existence. Ale to pak zase stupňuje onu zkoušku životem, která se koná proti jeho vůli, takže on nakonec musí jednoznačně volit mezi základními hodnotami celé své axiologické soustavy.

Tato soustava má tři dominantní a navzájem odstupňované složky: život, čest, svobodu.

Vztah ke Grušnickému je volbou mezi ctí a životem. Vztah ke komtese Mary přivedl Pečorina k rozhodování mezi svobodou a ctí. První rozhodnutí mu zjednává čest vraha, druhé svobodu v bezpečnosti. Ale z Pečorinova hlediska to není prohra, protože v obou případech vyhrává, co vyhrát chtěl, co očekával. Je stále týměž demiurgem.

Ovšem toto demiurgovství se uplatňuje v rámci zvláštního rozporu, který zeslabuje jeho suverénnost. Děj, který Pečorin předvídal a vyvolal, totiž vždy ústí do bodu, v němž o konečném osudu hrdinova záměru rozhoduje - hazardní sázka. Hazardní sázka ale vytváří situaci, jejíž řešení není v moci nikoho z účastníků hry; zde "hráč hraje nikoli s druhým

člověkem, ale s Náhodou".⁷

Před soubojem s Grušnickým se Pečorin dozví, že souboj neproběhne regulérně, že jeho má stát život a jeho soka nic. Jako protiútok proti tomu však nevolí odhalení podvodu, ale metání losu, tj. vsazení životů obou soků na kartu Náhody. A skutečně si vynutí losování; podvod odhalí teprve v průběhu vlastního souboje, když se sokovi nepodařilo ho zabít.

V stejných polohách promýšlí a řeší Pečorin svůj vztah k Mary. Je příznačné, že proti alternativě trvalého svazku s milovanou ženou se mu zase vynoří myšlenka na hazardní hru: "Jsem schopen všech obětí kromě této (manželství, M.D.); dvacetkrát vydám všanc svůj život, ba i čest... ale svou svobodu neprodám."

Strategicky promyšlený život tak nachází smysl v hazardní sázce, v níž o osudu člověka rozhoduje Náhoda. Pečorin učinil deník adekvátní výpravnou formou tohoto stanoviska, této paradoxní síly=slabosti strategického rozumu zbytečného člověka.

Ve vyprávění o vztahu Pečorina ke komtesse Mary se svým způsobem zopakoval rozpor, na němž byla založena "Tamaň": děj, který hrdina vyvolal, měl nepředvídaný průběh. Protože ale v daném případě nárok předvídat patřil k dominantním, profilovým vlastnostem hrdiny-vypravěče, bylo teď vítězství "skutečnosti" (nepředvídaného) nad iluzorností jeho ideového postoje tím závažnější. Hrdina si však porážku nepřiznal, sám sobě zastřel meze své moci nad druhými lidmi, a to tím, že prokázal odvahu vsadit vlastní čest a život do hry s Náhodou.

Zároveň tím ovšem také prokázal, že je velký a silný protihráč této skutečnosti, světa, který je sice vždy širší a bohatší, než jak se jeví v Pečorinových představách, ale bez něho, bez jeho demiurgické vůle a pohotovosti k hrdinství by byl vlastně prázdný.

Proto může být Pečorinova mohutnost vystavena ještě jednomu kritickému světlu. To na něj vrhá druhá výpravná dispozice deníkové formy, totiž záznam událostí probíhajících v protikladu k sledovanému a očekávanému ději mimo vůli pisatele, jako pouhý souběh nesourodých epizod v jednotlivých momentech plynoucího času.

Podle tohoto principu se v jeho vyprávění jako základní "bezděčný" (ve skutečnosti důsledně využitý a s první dějovou linkou pravidelně střídáný) protiklad k Pečorinově demonické hře s komtesou Mary a Grušnickým vynořuje a rozvíjí příběh Věry.

Věc není pouze v tom, že se Věra v Pečorinově životě znovu objevila nečekaně a že epizody z obnoveného vztahu k ní se do vyprávění o komtese Mary vsouvají jaksi "mimo plán". Sám vztah Pečorina k Věře je pravým opakem jakékoli strategie. Od první zprávy o jejím příjezdu jsou Pečorinovy výroky o ní plny nejistoty. Věra pro něho není předmětem předvídání ani hry, ale budí v něm otázky, na které nemá jednoznačnou odpověď.⁸ Svůj rozhovor s ní popisuje jako jeden z těch, "které na papíře nemají smysl, které nelze opakovat, ba nelze si je ani pamatovat. Význam zvuků mění a doplňuje význam slov jako v italské opeře." Výrazem spontánnosti v jeho vztahu k Věře je i jeho vyjížďka na koni do volné

stepi "bezúčelně a bezcílně", setkání s přírodou jako živlem, vyvolané nekroceným vzrušením z obnovení toto milostného svazku.

V jejich vztahu má vesměs iniciativu Věra a Pečorin se bez odporu poddává. I vrcholná událost mezi nimi, jeho noční milostná návštěva u Věry, proběhne z její iniciativy a podle jejího plánu. Když ho Věra zve k noční schůzce, Pečorin si říká: "... přece jen to jde po mém." Ale žádné plány nebo záměry, které by ukazovaly tímto směrem, v deníku ani nevyslovuje, ane neprozrazuje svým chováním, zatímco pro své jednání s Mary a Grušnickým si sestavuje celé scénáře. Zato z Věřina chování vůči němu je zřejmé, že pro ni (pro ni jedinou!) je ve všem předpověditelný. On sám si zaznamenává: "... je to jediná žena, která mě pochopila úplně se všemi drobnými slabostmi i špatnými vášněmi..." A ona mu píše v dopise na rozloučenou: "... pronikla jsem do všech záhad tvé duše..."

Právě proto, že ho Věra tak zná, nemůže Pečorin pochopit, že ho stále ještě miluje. Ve Věřině posledním dopisu je však věta: "... já jsem se obětovala, protože jsem doufala, že jednou oceníš mou oběť, že jednou pochopíš mou hloubku, nezištnou a bezpodmínečnou něžnost." Zde je pojmenována hodnota, která v Pečorinově axiologickém rejstříku chybí: láska. Přitom ji vyznává žena, která na sobě zakusila stejnou démonickou strategii, jaká je zaměřena na komtesu Mary; a je to žena, která Pečorina umí "uhádnout" stejně jako on své oběti. A přesto trvá na své lásce k němu, k tomu, co je v něm "zvláštního, jedině jemu vlastního", co i z jeho hlasu

zaznívá jako "neodolatelná moc" – tedy k tomu, co jinými slovy sám v sobě charakterizoval jako "nesmírnou sílu", známku "předurčení k velikým věcem". Věra v něm miluje jeho "vznešené poslání" navzdory jeho pádu, Pečorin je pro ni nešťastný démon ("byl jsi nešťastný a já jsem se obětovala").

B. M. Ejchenbaumovi patří tato poznámka o "Komtese Mary": "Mohli bychom dokonce říci, že název této zповědi působí divně: je to deník, v němž vlastně Věra hraje roli podstatnější než komtesa Mary. Pro takovou věc by nejpřirozenější název měl znít 'Pečorinův deník'; zařazení 'Tamaně' a 'Fatalisty'... přimělo Lermontova, aby dal deníku zvláštní název."⁹

Ejchenbaumův názor nebere v úvahu dominantní narativní postoj této kapitoly. Její vypravěč je orientován na zápletku, kterou zosnoval a rozehrál a jejímž hlavním předmětem je právě komtesa Mary a subjektem jeho předvídací vůle. Ta je základním hlediskem jeho vyprávění. Příběh Věry je v tomto aspektu nepřipadná příměs životní náhody, přimíchaná k hlavnímu ději a do vyprávění zahrnutá víc podle žánrových pravidel deníkové formy než podle svého vlivu na základní zápletku. Proto také příběh Věry končí před závěrečným setkáním Pečorina s Mary; a končí vysloveně bagatelizující pózou vypravěče vůči němu, kdežto postoj, který hrdina rozehrál vůči komtese, je doveden až do závěrečného poetického přirovnání vlastního života k údělu mořského piráta.

Ovšemže i toto je jen další vypravěčská maska, v určitém ohledu konstruovaná podobně jako narativní postoje před-

chozích kapitol: v "Komtese Mary" vede vyprávění osoba, která při vší hloubce a upřímnosti své zpovědi není vůči svému předmětu plně kompetentní. Zdroje této nekompetentnosti mohou být různé: cizost hrdiny vypravěči, neadekvátnost použité žánrové šablony, bezradnost autoreferátu vůči skutečnosti jiného řádu. V daném případě je to určitý světonázorový sebeklam vyprávěcího hrdiny.

"Skutečnost", "pravda" o ději a hrdinovi se ovšem uplatnila i zde, navzdory deformujícím prvkům ve vědomí vypravěče. Tuto roli sehrála chronologická bezprostřednost deníku, otevřeného i faktům z hlediska vypravěčovy strategické vůle mimosystémovým.

Tato fakta samozřejmě vůbec nejsou tak bezprostřední a náhodná, jak se tváří jejich deníkový záznam. Údaje o poměru mezi Pečorinem a Věrou jsou pevně vkomponovány do vyprávění o komtese a Grušnickém, tvoří pro ně promyšlené pozadí. Ale ve srovnání se základním stanoviskem vypravěče působí jako hlas bezprostřední skutečnosti vedle prvků ideologického sebeklamu ve vědomí hrdiny.

Na napětí mezi těmito dvěma polohami je založeno vyprávění v "Komtese Mary". Tak zde Lermontov dosáhl toho, že první velká ruská "zpověď dítěte svého věku" přinesla nejen hlubokou psychologickou introspekci, ale zároveň také korektiv "bezprostřední" skutečnosti, která i v nelítostné zpovědi odhaluje dávku sebeklamu.

5

"Fatalista" hraje v Hrdinovi naší doby roli svérázného epilogu. Není to epilog v tom smyslu, že by dopověděl, co

se stalo po hlavním ději, aby čtenář měl před očima celou životní dráhu hrdiny. Zase pouze předvádí jeden samostatný aspekt hrdinova postoje k světu bez ohledu na chronologické zařazení epizody. To odpovídá základnímu výpravnému záměru autora, totiž předvést nikoli biografii, nýbrž komponovat vyprávění jako cestu do hrdinova nitra.

V "Komtese Mary" byla předvedena Pečorinova hra vystupňovaná přes její vlastní meze do takových poloh životní závaznosti, že to hrdinu přinutilo, aby dal v sázku vlastní čest a život. Ve "Fatalistovi" jsme od začátku v experimentálně čisté atmosféře hazardní hry.

Zápletka zde vznikne ze znužení hráčů hrou v karty. V konvenční debatě typické pro podobnou důstojnickou katerní společnost přivede proud konverzace na přetřes problém osudovosti v lidském životě. Pečorin vysloví svou tezi namířenou proti fatalismu tak, že se z její konfrontace s opačným názorem "fatalisty" Srba Vuliče vyvine nová sázka. Jako v hazardní hře hráči sázejí na určité karty, sázejí teď Pečorin a Vulič každý na svůj životní postoj, světový názor. Pečorin sází peníze, Vulič život.

V kartách vyhrává ten, komu padne očekávaná karta, na niž si vsadil. Ale sázka mezi Pečorinem a Vuličem nemůže mít takové řešení. Náhoda, která v hazardní hře rozhoduje o výhře, přisuzuje peníze, ale ne pravdu. Ve sporu o správnost filozofického názoru je prostě nekompetentní.

Děj ve "Fatalistovi" se však vyvíjí právě tak, jako kdyby něco takového bylo možné, a vypravěč se i v retrospektivě ztotožňuje se svým záměrem vloženým do zápletky, totiž ově-

řit si existenci osudovosti. Epizody příběhu jsou zde tedy začleněny do falešné souvislosti, jsou pojaty jako ilustrace smyslu, který je a limine nezjistitelný.

Pečorin sází na názor, že osudovost neexistuje, Vulič na to, že existuje. Vuličovým důkazem má být šťastný výsledek pokusu s pistolí nasazenou k vlastní hlavě: osud mu určil, aby ten pokus přežil, a on vyhraje Pečorinovy peníze a zároveň podá důkaz o pravdivosti svého fatalistického názoru. Pečorin těsně před pokusem s pistolí na základě soupeřova vzezření uvěří oproti původnímu stanovisku a vlastní sázce v pravdivost Vuličova stanoviska, tedy v osudovost, takže sázka je vlastně zbytečná, resp. Pečorin ji prohrál ještě dřív, než proběhla vlastní hra s Náhodou (pokus o výstřel). Jenže za tímto zdáním se skrývá ironie: Pečorin přece uvěřil v osudovost na základě opačných indicií, než na jaké se orientuje jeho protihráč: Pečorin totiž z Vuličova výrazu vyčte předurčení nikoli k přežití, ale k smrti. Pak pokus proběhne šťastně pro Vuliče, který vyhraje sázku (osudovost existuje, "protože" hráč přežil experiment); Pečorin prohrál své peníze, ale výsledek pokusu ho naopak vrací k původnímu stanovisku, protože předurčení, které Vuličovi vyčetl z tváře, se neprokázalo.

Ale vzápětí Vulič umírá, zavražděn opilým kozákem, a Pečorinovi to potvrzuje oprávněnost jeho předtuchy a tím vlastně fatalistický výklad otázky. On ale se přesto drží původního stanoviska a formuluje je v závěru kapitoly i celého románu tímto reflexivním odstavcem:

"Jak se po tom všem člověk nemá stát fatalistou, zdálo

by se. Ale kdo bezpečně ví, je-li o něčem přesvědčen nebo není... A jak často pokládáme za přesvědčení klam smyslů nebo omyl rozumu! Rád o všem pochybují. Tento sklon nevadí rozhodnosti charakteru, naopak, co se mne týče, jdu vždycky směleji vpřed, když nevím, co mě čeká. Vždyť se nepříhoda nic horšího než smrt, a smrt nás nemine."

Následuje jako pointa stanovisko Maxima Maximyče, který nejprve fakta vyloží zcela empiricky a vlastně protifatalisticky (Vuličovi selhala pistole pro špatnou kvalitu kavkazských střelných zbraní, jeho smrt způsobil náhlý nápad dát se do řeči s opilcem), ale potom nelogicky přeskóčí do lidově gnómičského výroku, že to postiženému stejně "bylo souzeno".

Vyprávění tedy vlastně nedosáhlo cíle, protože nevyřešilo světový spor předvedením děje prokazujícího platnost jednoho určitého názoru. Čtenáři jako by se na konci povídky dávalo na vybranou stejně jako na začátku. Z toho plyne, že smysl "Fatalisty" je v něčem jiném než v banálním světovém tématu z důstojnické konverzace. Jeho vlastní skryté, maskované téma je charakterologické: tvoří je srovnání Vuliče s Pečorinem.

Navenek, jako hrdina vyprávěného příběhu dominuje Vulič. Pečorin v roli vypravěče plně přejímá a rozvíjí konvenční ideové téma svého prostředí a v jeho duchu sám sobě přisuzuje pouze epizodickou roli (toho, kdo na začátku vyprovokoval sázku a na konci odzbrojil Vuličova vraha); jeho vlastní činy nejsou předmětem interpretace. Sám sebe staví do stínu Vuliče jakožto nositele tématu. Ale na rozdíl od

fabulačně plně rozvinutého příběhu Vuličova, který končí nejistotou o jeho smyslu, z epizodického jednání Pečorinova vyvstává zcela vyhraněný, určitý charakter tohoto hrdiny jakožto nepochybná skutečnost. Kdežto Vulič jedná a hyne v intenci ideového klišé, Pečorin jedná mimo jakýkoli ideologicky ilustrativní záměr, jakoby jenom v čisté "skutečnosti", a proto je autentičtější než "fatalista".

Tak se zde znovu - jako už tolikrát předtím v Hrdinovi naší doby - "bezděčně", ale jednoznačně prosazuje logika skutečnosti proti ideologickému schématu, které ji zastírá. Pečorin je tu nositelem obou principů: jako vypravěč tlumočí schéma, jako hrdina je mluvčím skutečnosti.

On i Vulič hráli s náhodou, ale každý jinak. Vulič ji zbožnil, zideologizoval, sám sebe předvádí jako pouhý její nástroj, přímo jí nabízí svůj život, a jestliže si ho nevzala při první příležitosti (pokus s pistolí), vezme si ho při některé další (třebas hned při druhé - opilý kozák). Z Vuličova hlediska není příliš důležité, že se v prvním případě vsadil a v druhém nikoli, protože při sázce sám předem přijímal smrt, která se o chvíli později mimo sázku dostavila sama.

Naproti tomu Pečorin Náhodu přímo vyzývá a přichází s ní bojovat s vědomím, že při tom může přijít o život. Jeho však zajímá cena života zvýšená o podstoupené riziko. Smrt sama o sobě je nedůležitá. Pečorina si sotva můžeme představit s nabitou pistolí přiloženou k vlastnímu spánku. Jeho pojetí života se naopak manifestuje v útoku na Vuličova vraha.

V "Komtese Mary" Pečorin prokázal odvahu vyvodit krajní

životní důsledky ze hry, kterou rozehrál. Ve "Fatalistovi" se tentýž postoj potvrzuje jako nehraný, spontánní, autentický rys jeho charakteru. Tedy jako projev oněch "nesmírných sil", které ho kdysi - před začátkem všech příhod románu - předurčily k "vznešenému poslání", zmařenému okolnostmi.

Je příznačné, že Pečorinův "čistý", autostylizace prostý, a proto autentický a kladný čin se odehraje v dobrodružné, mimořádné situaci. Tím se hodí právě do epilogu. Demonstruje totiž hrdinovu dispozici k smysluplné biografii, která nenastala, a tím na závěr příkládá dodatečnou kladnou míru ke všem jeho předchozím činům a dílčím projevům. Do této míry je započtena i smrt jako vědomě přijaté riziko činu, jako uvážená možnost hry s Náhodou.

Alternativou k takové smrti smysluplné je smrt, kterou Pečorin opravdu zemřel a kterou si sám předpověděl už v první kapitole románu. Maxim Maximyč tlumočí jeho výrok: "Zbývá mně jediný prostředek, cestovat... a snad někde na cestě umřu!" Předmluva k Pečorinovu deníku potvrzuje tento hrdinův odhad: "Nedávno jsem se dověděl, že Pečorin při návratu z Persie zemřel."

Hrdinova smrt je popsána jako úmrtí na cestě, ne tedy jako následek nějakého jeho základního usilování, nýbrž jako fakt vlastně mimodějový, a proto nedůležitý. A zpráva o ní je odkázána do poznámky, umístěné nikoli na konec románu, ale někam doprostřed (do předmluvy k Pečorinovu deníku), a dokonce ani ne jako událost důležitá pro zhodnocení ústřední postavy díla, nýbrž jako vysvětlení autorova vyda-

vatelského počinu.

Jestliže si však hrdina jako výslednici celoživotní situace předpověděl smrt právě v takové podobě "někde na cestě", pak je ovšem její nevýznamnost zdánlivá a naopak na celý jeho život je třeba pohlédnout pod jejím zorným úhlem!

K tomu vybízí právě "Fatalista" jakožto povídka o smrti viděné v základní světonázorové perspektivě. Pečorinova smrt "na cestě" tvoří pozadí pro jeho vlastní hrdinské dispoziční; ze své původní sniženosti a zastřenosti se touto konfrontací pozvedá do výše své nerealizované heroické alternativy a ji samu naopak staví do střízlivého všedního světla. Hrdinův život je tím situován do protikladných poloh nečinného pozorovatelství a smrtelně hazardního činu. Prostor mezi nimi je prostor smysluplného konání, schopného vytvořit souvislou posloupnost; ale ten právě není určen pro Pečorina, a proto nemá "hrdina naší doby" biografii. Vyprávění o něm demonstruje opakovaný rozpor mezi potřebou a nemožností biografie jakožto celoživotní činné perspektivy hrdiny. "Fatalistou" se tomuto rozporu dostalo závěrečného vyhoceného vyjádření.

6

Hrdina naší doby je komponován jako sled dokumentárních narativních postojů, v nichž se dospívá od chování hlavního hrdiny v cizím prostředí k činům v prostředí sourodém a od pohledu nezasvěcených vypravěčů k autoanalýze. Narativní hlediska jsou uspořádána podle zásady stoupající kompetentnosti.

Přitom žánr díla, román, je prezentován jako bezděčný

výsledek náhodného shluku několika žánrově disparátních nebeletristických textů, které se octly vedle sebe jakoby mimo vůli autora, a tedy z vůle samotné skutečnosti. Místo hrdinů, k nimž poukazují názvy kapitol, byl tento shluk textů "nečekaně" ovládnut jedinou postavou, která jej sjednotila a určila i jeho společný název: Hrdina naší doby.

Kompozičně (vyloučením biograficko-chronologické perspektivy) i dějově (členěním na uzavřené příběhy s jedinou společnou postavou) dílo popírá žánrové zákony románu, ale tím, jak se hrdina jakoby z vůle samotné skutečnosti vždy znovu dostává do středu dění, jak každý jeho příběh odhaluje potřebu celistvé pozitivní biografie, podřizují se všechny složky textu hledisku románovosti.

Dojem, že román vznikl mimo autorský záměr, z vůle skutečnosti samé, je založen nejen na autorské masce bezděčného svědka a nálezce několika dokumentů. Masky tohoto druhu jsou v próze zcela běžné; jsou k dispozici každému epigonovi. U Lermontova však je zmíněný dojem "neliterárního" původu dala podložen i určitou celkovou situovaností vyprávění, která je společná všem použitým výpravným hlasům bez ohledu na jejich nesourodost. Tímto jednotícím principem je rozpor mezi obzorem vypravěče a rozlohou "skutečnosti", tj. mezi řádem světa ve vědomí vypravěče a mimosystémovými fakty, která se mimo jeho vůli dostávají do jeho zorného pole, vstupují do děje a utvářejí jej jinak, než vypravěč očekával. Tento podíl "mimosystémové" reality na syžetu působí o to autentičtěji, že všechny žánry použité v Hrdinovi naší doby jsou podány jako nebeletristické, nefiktivní. Vypravěči se

pokoušejí beletrizovat je, podřídit je svému ideovému obzoru, který vyjadřuje dobovou módu, ale nápor fakt s ním nesusoudných odhaluje tuto operaci jako mylnou, koriguje tento horizont a funguje jako hlas skutečnosti samé.

Tak je vyprávění v Hrdinovi naší doby vždy znovu v něčem demaskováno jako šablonovité nebo neplně kompetentní. Ale přitom ovšem právě z něho a odnikud jinud přichází i popis mimosystémových jevů. To umožňuje maska nefiktivních žánrů, které se sice na jedné straně nebrání beletrizaci, ale na druhé jsou přece ze své podstaty "literatura faktu", tj. struktura, jejíž uspořádanost nemusí být určována fabulí, ale může být stejně utvářena pouhou časovou nebo prostorovou koincidencí jevů.

Lermontov podal v Hrdinovi naší doby vyprávění jako sled postojů, které v průběhu děje zakoušejí nápor mimosystémové reality a tím se nejen odhalují ve své neplné adekvátnosti, ale zároveň se také podřizují realitě a včleňují se do ní. Výpravná struktura díla vyjádřila složitý vztah mezi ústředním hrdinou a světem, který ho obklopuje, vztah oboustranně tragický: hrdina, kterému řád světa brání v pozitivní seberealizaci, nemůže ani svými činy, ani názory být plně práv realitě; ale svět bez něho je prázdný a zbavený smyslu.

Miroslav Jiráska

P o z n á m k y

¹ B. M. Ejchenbaum ji charakterizuje jako "črtu doplňující 'Belu', připravující přechod k 'Pečorinovu deníku'", srv. M. Ju. Lermontov, Polnoje sobranije sočinenij, sv. 4, Moskva-Leningrad 1948, s. 464; srv. též Ejchenbaumovu stať o Hrdinovi naší doby v knize Istorija ruskogo romana v dvuch tomach, sv. 1, Moskva-Leningrad 1962, s. 295, zejména upozornění, že kapitola "Maxim Maximyč" vyšla až v knižním vydání románu, tj. teprve když Lermontov utvářel z jednotlivých novel románový celek.

² Kratkaja literaturnaja enciklopedija, sv. 5, Moskva 1968, sl. 517.

³ O tradičních literárních motivech a obrazech v "Tamani" srv. zejména práci V. V. Vinogradova Stil' prozy Lermontova in: Literaturnoje nasledstvo 43-44, Moskva 1941, s. 594-596.

⁴ Istorija ruskogo romana v dvuch tomach, sv. 1, s. 296.

⁵ Srv. Pečorin k Vernerovi, svému intelektuálnímu a soubojovému sekundantovi: "... hádejte, - když jste takový hadač." Právě s Vernerem vede Pečorin několikrát rozhovor, v němž ho vybízí k odhadu svých záměrů. O Mary si poznamenává: "Ale já jsem vás prohlédl, milá komteso, mějte se na pozoru!" Věra mu říká: "Tuším, k čemu to všechno směřuje..." (V originále "otgadyvaju..."). Atd. (Vesměs podtrhl M.D.)

⁶ Pečorin si například zapisuje o svém sokovi: "Vsádím se, že zítra bude prosit, aby ho někdo představil kněžně." Jindy mu říká: "... vsádím se, že Mary neví, že jsi kadet..." O možném seznámení Pečorina s komtesou se sokové prou způsobem, který je vlastně také sázkou. Pečorin: "... když budu chtít, už zítra večer budu u kněžny." Grušnickij na to: "Uvidíme." Když se ukáže, že Pečorin předběhl Grušnického a zadal se u Mary na mazurku, Grušnickij přiznává: "Vyhrál jsi sázku..." (Vesměs podtrhl M.D.)

⁷ Srv. Ju. M. Lotman, Tema kart i kartočnoj igry v ruskoj literature načala XIX veka, TZS VII, Tartu 1975, s. 125.

⁸ Takto reaguje na zprávu o jejím příjezdu: "Svedl nás opět na Kavkaze osud, nebo sem přijela schválně, aby se se mnou setkala? A jaké to bude setkání? A pak, je to ona?" Před prvním setkáním se ptá: "Co tu dělá? A je to ona? A proč si myslím, že je to ona? A proč jsem o tom dokonce tak přesvědčen? Což je málo žen s mateřskými znamínky na tvářích?"

⁹ Istorija ruskogo romana v dvuch tomach, sv. 1, s. 296-297.