

Kolem roku 1830 probíhaly v ruské literatuře změny, jež nelze popsat pouze jako střídání literárních stylů a směrů. Snad jedině klasicismus definitivně ustoupil ze scény, ale i on byl už jen v podstatě zásobárnou vyzkoušených uměleckých prostředků pro básnické žaloby či pamflety /zejména mezi děkabristy/ nebo pro divadelní repertoár: jeho globální pojetí literatury a poetiky, přísná hierarchie žánrů i básnické řeči byla už dávno mrtva. To, co lze s jistotou dávkou nepřesností označit jako romantismus nebo realismus, existovalo už dříve, nejméně od poloviny dvacátých let.

Změny probíhaly mnohem hlouběji. Vystřídaly se především literární generace. Rok 1825 znamenal katastrofu pro ruskou inteligenci, protože nejvýraznější představitelé národní, společensky angažované poezie se ocitli na popravišti /K.F.Rylejev/, ve vězení a vyhnanství /A.A.Bestužev-Marlinskij, V.K.Kjuchelbeker, F.N.Glinka/ nebo se stáhli do ústraní /J.A.Baratynskij, N.M.Jazykov, A.S.Gribojedov/. V literatuře se začala výrazněji uplatňovat další generace, především autoři inklinující k frenetickému romantismu /tzv.neistovaja slovesnost“, ložno-veličavaja škola/ i k romantismu německého typu /kroužek básníků-filozofů/; první kroky na veřejnosti učinily osobnosti jako Bělinskij a Gercen. Na literárním dění se nadto začali výrazně podílet autoři nešlechtického původu, raznočinci jako Bělinskij, Naděždin nebo bratři Poleví.¹

Měnil se však zejména sám způsob společenské existence literatury.² Až dosud se literární život soustřeďoval ve šlechtických salónech a učených společnostech, nyní však stoupl počet čtenářů, a proto se rozšířilo i nakladatelské a časopisecké podnikání. Literární život od této chvíle v

podstatě až do dneška probíhal v žurnálech. Existence nakladatelského podnikání umožnila profesionalizaci spisovatele /o niž se na konci 18.století bez trvalého úspěchu pokusil N.M.Karamzin/, honorářovou politiku, a tedy i racionalizovanou produkci slovesných děl s ohledem na jejich tržní úspěch, kalkulaci se vkusem publika a někdy i snahu vkusem publika manipulovat. Projevem komercializace literatury byl v Rusku i na Západě nápadný a do té doby nevídaný jev - vznik literární módy, náhlé vynošení básníka, kterého publikum vyneslo na vrchol popularity a po krátkém čase opět zavrhl. V Rusku postihl již dříve takový osud sentimentalistického básníka a dramatika V.A.Ozerova, který v letech 1804-1808 zažil období všeobecného uctívání, po němž byl rychle a nečekaně zapomenut; v letech 1835-1840 získal oblibu publika básník V.G.Benědiktov, který také o tuto náhlou přízeň téměř obratem přišel. I Gogolova povídka Podobizna má námětem vzestup a pád módního petrohradského malíře. V žádném z těchto případů nešlo o peripetie postupného a kritického osvojování třeba skromných literárních hodnot, jež by koneckonců vedlo k jejich adekvátnímu začlenění do národní kultury, nýbrž o hodnocení literárního výtvoru z hlediska jeho "funkce" v dobových poměrech: publikum využilo určité dílo pro své chvilkové záliby, pro okamžité nápa-
dy, a pak je odhodilo jako vyjedenou slupku, neboť se vrhlo za jinými dojmy a jinými idoly. - Poznamenejme, že skutečné pronikání k hodnotě literárních výtvorů zachycují Puškinovy soudy o literatuře, zevně skromné a zdrženlivé, spíše přející než kritické, ale vždy obsahující jádro, z něhož lze dodnes vycházet při výkladu děl, ~~jejichž~~ si Puškin povšiml. Jejich význam je v neselehávajícím citu pro odstíny hodnot

a jejich reálnou hierarchií: žádnému autoru ani dílu zde není ubráno ani přidáno.

Proměny v sociální existenci literatury zasáhly samozřejmě i její vnitřní strukturu. Z lyriky se vytratily žánry, spjaté s intimními komunikativními situacemi, jež byly příznačné pro slovesnost na přelomu 18. a 19. století /přátelské poslání, epigram, elegie, adresný milostný madrigal atp./. Místo toho vystoupily do popředí žánry básnické publicistiky jako lyrický pamflet, meditace či básně, které by bylo možno označit jako "zpověď dítěte svého věku": ve všech je skrytě přítomna orientace na veřejnost, na produkci zásadního životního stanoviska před publikem.- Nad verši však získala převahu próza, především román historický a dobrodružný, koncipovaný většinou na žánrové osnově tzv. gotické prózy nebo pikareskní novely /Bulgarinův Ivan Vyžigin/. Podstatně se změnil i ráz kritické činnosti: recenze přestávají být úzce odbornickým posuzováním stylistických detailů, ale snaží se začlenit dílo do duchovního života současnosti.

x

Vznik nové literatury je tedy především záležitostí její žánrové orientace.^{3/} Spolu s ní měla však ve třicátých letech minulého století zásadní význam ještě jedna otázka. Nová epocha v literárním životě nevzniká tak, že by se nová realita stala prostě námětem slovesného zobrazení: to by nebylo příliš těžké. Umění musí objevit ústřední situace nebo symbolické obrazy, které jsou s to koncentrovat v sobě základní problémy nebo životní možnosti epochy. Tyto obrazy nejsou arbitrérní, nelze je libovolně vymyslet, musí krystalizovat a zrát v obecném povědomí a z něho také musí

být vyhmátnuty. Obvykle jich nebývá příliš mnoho a bylo by dokonce možno sestavit pro určitou epochu jejich katalog.⁴

Jako příklad lze uvést, že ruská literatura během 18. a na počátku 19. století nastínila jako základní situaci doby střetnutí hrdého a čestného jedince, představitele "rozumu" a "mravnosti", s rutinním, zaostalým a "nerozumným" prostředím. Zdálo by se, že taková situace neztrácí svou významovou potencialitu ani nadále - a přesto se v literatuře 19. století stává ústřední situací konflikt zcela jiný, srážka rozkolísaného, rozervaného a vykořeněného hrdiny s lidskou celistvostí, jež se objevila v Puškinových tzv. jižních poémách, Evženu Oněginovi, Lermontovově Hrdinovi naší doby a poté se z literatury nevytratila až po první dvě desetiletí našeho věku. Byla to tedy situace, navazující v demystifikované podobě na romantickou symboliku "démoničnosti": nezakotvenost a nepatřičnost tzv. zbytečných lidí vyjadřuje v podstatě totéž co "bezdomoví", "poutnictví", "childe-haroldovství" a "prokletost" někdejších hrdinů. /Proč k takovému přesunu v ústřední, organizující situaci došlo, zasloužilo by zvláštní úvahy./- Dodejme, že srovnávací studium syžetů wázlo většinou v povrchních hříčkách s vyabstrahovanými schémata. Redukujeme-li však syžet na základní "situaci", rozvrhující strukturu duchovního konfliktu určité epochy, může se toto studium vrátit k původnímu smyslu, jež mělo u A.N.Veselovského nebo V.F.Pereverzeva, tj. k obnažení hlubinné kontinuity myslitelského a uměleckého sebevyjádření velkých historických epoch.

Jednou z takovýchto situací /či jedním ze "symbolických obrazů"/ v literatuře 19. století byl obraz města.

v ruské literatuře pak konkrétně obraz Petrohradu.⁵

Symbolický obraz města má v umění, filosofii i dějepisectví dávnou tradici. Jeho zárodky jsou patrně v biblických zmínkách o Babylónu a Sodomě jako sídlech neřesti. Augustinův ideál "pravé obce" je polemicky namířen proti Římu, městu měst, centru pohanství a světovlády. Dante nazývá peklo "městem věčné strasti". Snad by se dalo uvažovat o Machiaveliho Florentských kronikách jako díle, které líčí Florencii co prostor bojů mezi silnými osobnostmi, zápasů o moc, vzpour a zločinů. Komenského Labyrint světa a ráj srdce obsahuje obraz města jako symbolu "marnosti a trápení ducha". Trvalou součástí literatury i myšlení se stal symbolický obraz města za sentimentalismu s jeho typickým protikladem města a vesnice, civilizace a přírody, života konvenčního a přirozeného. V první polovině 19. století byli největšími básníky města Dickens, Balzac, Baudelaire, v Rusku pak Puškin, Gogol, Někrasov, Dostojevskij, Blok a Bělyj. V české literatuře to byli zejména Mácha, Neruda, Vilém Mrštík, Arbes.⁶

Opěrné body městské situace tvoří labyrint ulic, mezi nimiž proudí davy lidí a hrdinové sami okounějí nebo bloudí. Schodiště jako strmé přístupové cesty do interiérů, podobající se cestě na skleněný vrch v pohádkách. Nepřehledné příbytky, v nichž se hrdinové ukrývají jako ve slujích. Podkrovní místnosti jako periférie lidských osudů. Půdy jako místa odloženého a pitoreskního harampádí. Průjezdy jako pozorovatelný a číhadla. Pevnosti a hradby, soudy a vězení jako prostředky násilné regulace životních pohybů a jako nástrahy nezkušeným. Prázdná

né a temné chrámy jako azyl nebo poustevna. Z postav se vyskytují často záhadní starci a tajemní žebráci jako trosky neznámých osudů. Zkažené či mrtvé děti nebo umírající dívky jako obraz marnosti života. Příznačný je kult uniformy jako symbolu vnějšího řádu bez přirozené a samozřejmě autority. Život zde ubíhá ve shonu či naopak v kolotání zábav, které se paradoxně stávají též shonem a povinnostmi /srov. první kapitolu Evžena Oněgina/. Typickým prostorem setkání je tu salón /často ve zvetšelé a chudínsky toporné podobě/, ples, divadlo, cirkus či kavárna, tedy prostory nahloučených a míhajících se postav. Přirozený rytmus života je nahrazen hodinami. Hrdinové nahlízejí do osvětlených oken /častý motiv!/, kde hledají ztracenou lidskou souvislost: "V noci jsem pak obcházel bludištěm opuštěných ulic. Pozoruje světla, zářící v lidských příbytcích, v duchu jsem přepřenášel v bolestné i radostné výjevy, které ozařovala, a myslíval na to, že pod tolika obydlenými krovky nemám jediného přítele. Zatímco jsem rozjímal, na věži gotické katedrály odměřené údery odbíjely hodinu za hodinou; dál a dál se nesly ve všech tónech, od kostela ke kostelu široko daleko." A nedaleko tohoto místa: "Neznám mísíval jsem se v dav - ohromnou poušť lidskou."⁷ Děj má nezřídka detektivní ráz, zločin i právo lze těžko rozeznat. Město je centrem podvodů, intrik, právnických kliček a soudních procesů. Hazardní hra v karty a prostituce neznamenají pouze nemrav, ale složitou hru pravdy a zdání, touhy a naplnění.

Žádný z těchto motivů není libovolným obrazem reality, vnějším a odpozorovaným rysem městské lokality: vyznačují se naopak systémovostí, tendencí ke společnému výskytu - jeden rys přivolává druhý, takže se objevují /as-

poň z větší části/ pohromadě. Každý z nich značí jednu a tutéž podstatu: město je určitou strukturou lidského života, modelem existence, sídlem degradace přirozených životních hodnot a vztahů. Ruský filozof N.F.Fjodorov, přítel Dostojevského a Tolstého, o městě napsal: "Duši... města tvoří pokrok, a to pokrok průmyslový a obchodní, neustále zesilující vnitřní boj, a stejně tak pokrok policejné soudní, který má krotit boj, brzdít střetání neustálým dozíráním a trestáním těch, kteří vybočují za ony meze lidské svobody, jež připouští zákon. Město je proto společnost, která je podrobena stále silnějšímu dozoru; společnost, která se drží silou trestů. Není zde bratrství, ale jen občanská příslušnost; není tu vlast, ale beztvárný stát... Město může a musí být znázorněno: zevnitř trestnicí nebo kárným táborem, kde jsou soustředěny všechny nástroje trestu... a zevně je třeba zobrazit město jako pevnost, reprezentující všechny vynálezy útočných a obranných prostředků války..."⁸

x

U ruských spisovatelů má situace města ještě jeden specifický rys. Nepřirozenost se tu jeví jako nereálnost, přízračnost. Jakkoliv je město sférou přesně rozvržených činností s výsledky, jež lze kalkulovat jako pravděpodobné, ohrožuje je neustále chaos, jeho řád je vratký a nejistý. Je příznačné, že Puškin umístil do Petrohradu karetní hru /v Pikové dámě/ a povodeň /v Měděném jezdci/, v obou případech děj s nejistými výsledky a nutností rizika. Dostojevskij přímo napsal: "...petrohradské jítro, zdánlivě nejprozaičtější na celé zeměkouli, pokládám snad za nejfantastičtější na světě. /.../ Myslím,

že za takového petrohradského rána, deštivého, sychravého a mlhavého, musí divoká touha nějakého puškinovského Germana z Pikové dámy /kolosální postava, úžasný, dokonale petrohradský typ - typ petrohradského období/ ještě vzrůst. V té mlze ke mně stokrát přicházela podivná, leč neodbytná vidina. A co když se mlha rozplyne, vystoupí vzhůru, a zároveň s ní odejde celé to deštivé, slizké město, vystoupí s mlhou a zmizí jako dým a zbude tu dřívější finská bažina a snad uprostřed pro okrasu bronzový jezdec na zpěněném, zchváceném koni? /.../ Tady se všichni někam hrnou a ženou, ale kdo ví, možná, že je to všechno něčí sen, a ani jeden člověk tu není skutečný, pravý, ani jeden čin opravdový? Kdosi, komu se to všechno zdá, náhle procitne - a vše náhle zmizí."⁹/Toto vidění města bylo znovu vzkříšeno v petrohradských pasážích Gorkého Života Klim-a Samgina./ V Rusku bylo pod vrstvou nepřirozenosti a zvrácenosti zřejmě vždycky cítěno silné působení reálných lidských vztahů, a proto nikdy opačný pól života nenabyl takové masívnosti jako u Dickense nebo Balzaka.

Každý spisovatel vnesl přitom do symbolu města osobité rysy a individuální aspekty. Gogol v něm zdůraznil v podstatě totéž co jeho starší současník a inspirátor Puškin - chaotičnost a rozpad přirozených souvislostí. Příznačné je kupř. aranžování jedné ze scén povídky Něvský prospekt, moment, kdy se malíř Piskarev ocitá ve snu na plese. Zmíněna je směsice plášťů a kožichů, oslňující lustr, ohromné množství lidí, neobyčejná pestrost tváří, hrdinův zmatek: "Měl dojem, že nějaký démon rozdrobil celý svět na zmeř kousků, jež dohromady nedávají žádný smysl." Vzápětí následuje místo s charakteristickým spojením personifikace neží-

vého předmětu /"kontrabas vykukoval"/ s analýzou celku na samostatné detaily, prezentované na úrovni celku samého /snad by bylo možno nazvat tento inverzní postup "deperzonalizací"/: "Lesknoucí se dámské paže i černé fraky, lustry, lampy, poletující pavučinové závoje, vzdušné stuhy i tlustý kontrabas, jenž vykukoval za zábradlím velkolepé galérie."¹⁰ Z živých bytostí jsou vyňaty pouze části, neživé předměty naopak ožívají. Rozložení světa na detaily je patrné i z popisu Něvské třídy: "Jeden ukazuje švihácký vycházekový kabát zdobený skvostným bobrem, druhý vystavuje svůj řecký nos, třetí se pyšní znamenitými licousy, čtvrtá párem spanilých očí a apartním kloboučkem, pátý prstenem s talismanem na pěstěném malíčku, šestá nožkou v okouzlujícím střevíčku, sedmý podivuhodným nákrčníkem, osmý překvapuje roztodivnými kníry" /Gogol, č.356/. Týž princip organizuje i zcela běžný popis: "V tu chvíli vykoul z boční uličky ohromný ušpiněný nos a jako obrovitá sekyra utkvěl nade rty, které se vynořily za ním, i nad celou tvář." ¹¹

Chaos zasahuje město v jeho celku. O Paříži Gogolův hrdina praví, že byl zaplaven "změtí střech, houština-
mi komínů, nearchitektonicky nahloučenými masami domů,
na něž se nalepila hustá cárovitost krámků, ohavností
nahých, obnažených bočních stěn, nespočetným a pestrým
davem zlatých písmen, která šplhala po stěnách, po oknech,
po střechách a dokonce po komínech, zářivou průzračností
nižších poschodí, která byla postavena jen ze zrcadlového
skla" /Gogol, r.191/. - S rozpadem světa na kusy souvisí
i ničení obrazů v novele Podobizna nebo časté protřepání
městských klepů, které se objevuje u Gogola takřka všude.

Klepy jsou koncipovány většinou tak, že se reálným příhodám dostává pohádkově fantastické interpretace, zahalující skutečný obrys událostí: v povídce Plášť, kde jsou klepy častým předmětem líčení, je pohádková /či mytologická/ transformace reality periodicky zdůrazněna už první větou, že "v jednom ministerstvu sloužil jeden úředník", což připomíná tradiční pohádkovou formuli "byl jednou jeden král"...

Chaos však určuje i průběh životního dění: Gogol vidí "...všude skvělé epizody, ale ne vznešený a velkolepý pohyb celku..." /Gogol, r.196/. Nakonec chaos proniká i do lidského nitra, umrtvuje v člověku schopnost, aby se zformoval v osobnost a proměňuje ho v uzlíček nervózních tužeb a reakcí: v člověku 19.století se podle Gogola smísilo dobro i zlo "v neurčitý tvar", lidé mají "ode všech tužbiček trochu pod nejvyšší vládou egoismu" /Gogol, r. 211/. S tím pak souvisejí dva nejvýznamnější rysy Gogolových petrohradských próz.

Především je to svérázná hypertofie času i jeho porušená souvislost.¹² I u Puškina, v jeho prvním "petrohradském díle", tj. v úvodní kapitole Evžena Oněgina, je čas vnímán jako moment vysoce problematický a křehký. Ve vlastním poznámkovém aparátu k Oněginovi Puškin sice ironicky tvrdí: "Dovolujeme si upozornit, že v našem románě je čas rozvržen podle kalendáře."¹³ Nicméně se příběh jeho románu neodvíjí plynule: první kapitola je postavena na protikladu vlastního děje a retrospektivních pasáží, ale též na významové hře, když do sebe prolínají jednorázové akce, zapojené do vývoje příběhu, a dění iterativní, den ze dne se opakující úkony jako toaleta, divadlo, ples, hýření, tedy životní každodennost, navíc paradoxně naplněná nikoliv

účelnou činností, nýbrž pustou a neútesnou zábavou. Čas jednak postupuje kupředu při líčení příběhu, jednak ulpívá na místě v obrazech Oněginova petrohradského života. Též by se dalo říci, že kompozice kolísá mezi vyprávěním a popisem, v čemž někteří badatelé vidí podstatu rozdílu mezi epickým uměním a románem.¹⁴

Gogol dává tento princip do absurdních důsledků. Je známo, že povídka Nos začíná přesným datovým údajem /25.března/, ale rok již schází a v rozporu s udáním dne¹⁵ schází též jméno hrdiny, o čemž se podotýká, že se je nepodařilo zjistit. Jedna epizoda příběhu končí tvrzením: "Ale zde se příběh ztrácí v úplných mlhách a o tom, co se stalo dále, není naprosto nic známo" /Gogol, č.395/. V Bláznových zápiscích začínají rovněž jednotlivé kapitoly přesnými datovými údaji /od 3.října po 8.prosince/, pak ale náhle nastoupí pestrá škála časových určení: "Roku 2000, 43.dubna"; "86.březence, mezi dnem a nocí"; "Žádného. Den byl bez data"; "Na datum si nepamatuji. Měsíc také nebyl žádný. Bylo čertvíco"; "Dne I."; "Madrid, třicátého únorce"; "Leden téhož roku, který přišel po únoru"; "Dne 25."; a nakonec - "D34ne rkuo oraún 349" /v originále: "Či34slo Mc gdao fevrál "349"/, což je chlebnikovský zaumný jazyk.

Schází-li městskému životu vnitřní celistvost a rozpadá-li se pohyb celku na epizody, jak bylo řečeno výše, stává se jediným principem, podle něhož lze uspořádat události, časová následnost. Avšak ani to není uspokojivým vodítkem: neexistuje-li mezi událostmi souvislost, pak jedna událost vytlačuje prostě událost předchozí, z níž se nic neuchovává, nahrazuje ji, ale nerozvíjí. Časové měřítko je potom vnější a vlastně neúčinné /podobně jako zvuk věž-

ních hodin, rozléhajících se prázdnými ulicemi/, události existují jakoby volně a bez jakýchkoliv relací v prázdném prostoru, čas sám je zrušen. Podobně, jako je u Gogola nepřehledný městský prostor, stává se nepřehledným i čas.- Dodejme ještě, že odumírání, utkvění času odkazuje k mýtu stejně jako zmíněná formule "v jednom ministerstvu sloužil jeden úředník". Jestliže mýtus razil pro určitý kolektiv závazné hodnoty, jsou mýtické tendence v Gogolově próze také jistým způsobem paradigmatické - nevyjadřují historickou zkušenost, nýbrž apel, který má platit vždy a všude: nelze-li v životě zjistit přirozený smysl, je-li člověk bezradný a nezaštitěný, zbývá jen láska a soucit. /Připomeňme Máchův výrok: "Já miluju květinu že uvadne, zvíře - poněvadž pojde; - člověka, že zemře a nebude, poněvadž cítí, že zhyne na vzdy; já miluju, - více než miluju - já se kořím Bohu, poněvadž - není."¹⁵ Toto je apel městské situace! /

Druhou zvláštností Gogolových městských novel je pojetí "malého člověka". I tato postava tvoří tradiční strukturotvorný prvek městské situace, městského symbolu. Většinou to bývá bytost zakřiknutá a utlačená, u Gogola se naopak bouří. Příběh Akakije Akakijeviče Bašmačkina je obdobou lidového mstitele Tarase Bulby. Podobný je i příběh Popriščinův z Bláznových zápisků.

Základním faktem, jenž Popriščina dráždí, je potlačení přirozených lidských hodnot a vztahů vztahy umělými. "Jen mi dej moderní frak od Ruče a kravatu, jako máš ty," praví na adresu svého nadřízeného, "a nebudeš mi ani po kotníky" /Gogol, č.380/. A o svém sokovi v lásce prohlašuje: "Co na tom, že je to podkomoří. Vždyť to není nic více než titul, žádná viditelná věc, kterou by bylo lze vzít do ruky.

Vždyť proto, že je podkomoří, mu nepřibude na hlavě třetí oko. Vždyť on nemá nos zlatý, ale stejný jako já, jako každý jiný; přece jím čichá, ale nejí jím, kýchá jím, ale nekašle. Několikrát jsem se pokoušel přijít věci na kloub, dovědět se, proč se dělají všechny ty rozdíly. Proč jsem já titulárním radou a z jakého důvodu jsem já titulárním radou? Snad jsem nějaký hrabě nebo generál a jen se tak zdám být titulárním radou? Snad ještě ani sám nevím, co jsem zač./.../ Rád bych věděl, proč jsem titulárním radou? Proč zrovna titulárním radou?" /Gogol, č.386/. Atributy, které člověku dává jeho postavení, jsou vzhledem k jeho přirozeným vlastnostem zcela vnější a nahodilé.¹⁶ Člověk je v tom či onom postavení zaměnitelný, ale zaměnitelné je i postavení pro člověka. Zde se rodí Popriščinův /šílený/ nápad, aby ^{se}prohlásil španělským králem: proč by nemohl na uprázdněný trůn dosednout právě on? čím se liší král od něho? Jsou-li překážky, které se člověku staví do cesty, pouze vnější, bez mravní autority, pak s nimi může zápasit všemi prostředky, všechno je mu dovoleno. Je zřejmé, že odtud vede cesta k ústřednímu romantickému tématu, k problematice démonismu. "Démon" je bytost, která se nechce podříditi celkovému plánu vesmíru, jeho řádu, staví jen na sobě a na svých přáních; jen on sám může rozhodnout, co kdy učiní. Jeho osamělost a vykořeněnost je pak pouze rubem jeho soběstačnosti.

Gogol tak vykreslil "malého člověka" jako obdobu vznešených a deklamativních hrdinů romantických tragédií či poém, jako jejich vnitřní přehodnocení. Z tohoto hlediska je Popriščin zároveň předchůdcem Raskolnikovovým a Svidrigajlovovým. Gogol tím rovněž odhalil podstatu,

významový klíč "městské situace": město je sférou individualismu /v rovině etické/ a racionalismu /v rovině gnozeologické/. Lidský život je tu organizován přesvědčením, že lidé sami mohou vynalézt jeho optimální formy, ovládnout skutečnost a realizovat v ní své záměry, které jim zajistí veškeré dostupné blaho a plody všech přírodních sil. Vše je člověku pouze objektem jeho projektů a vůle, souborem tak či onak využitelných funkcí, samozřejmě že i druhí lidé. Ale i on sám se tak stává objektem pro jiné, ztrácí s nimi přirozenou souvislost, je odstrčen a sám. Dění světa se rozpadá na nespočetné množství křížících se akcí, nelze je přehlédnout, skutečnost se stává nestrukturní a chaotická.- Je-li problém "malého člověka" i problém "demonismu" ve své nejhlubší vrstvě totožný, vysvětluje to též, proč mohla romantická slovesnost tak rychle poklesnout na čtivo pro polokulturní měšťácké vrstvy, jak se to v Rusku stalo kupříkladu s ambiciózně koncipovanou poezií V.G.Benědiktova: touha podrobit svět vlastním projektům má svou velkou i malou variantu.

x

Popříščin podlehl představě, že je španělským králem. Dodejme, že dvě stě let před Gogolovou povídkou vzniklo ve Španělsku drama, volně parafrázující naopak jeden z dynastických příběhů severovýchodní Evropy, Calderónův Život je sen. Jeho děj tvoří jistou obdobu Gogolova příběhu. I zde je hrdina uvězněn v bídných životních podmínkách, odkud je náhle vynesena na trůn, ale vzápětí zase trůnu zbaven a uvržen zpět do bídy a ponížení. Drama si klade otázku: co je v jeho životě pravda a co sen? bída nebo královská moc? Obé je sen, vyplývá z Calderónova tex-

tu, pokud je to člověku jen zevně sesláno a pokud se člověk jen chápe toho, co mu svět nabízí nebo co se mu zachce. Pravá skutečnost začíná pro Calderónova hrdinu tam, kde se mravně rozhoduje; zde je nezastupitelný a svůj, odtud začíná jeho nefalšovaný život, protože překonal pouhou danost, fakticitu. Takovéto řešení připravovalo půdu racionalismu a individualismu, jeho teoretickou formulací byl mravní rigorismus Kantův a Schillerův.

I pro Gogolova hrdinu byl život titulárního rady jenom snem, čímsi chaotickým a vnějším, život španělského krále pak rovněž snem či šílenstvím, Skutečnost se mu však otevřela ve chvíli, kdy odhodil všechny vnější vztahy a ambice a kdy pocítil autentický kontakt s jiným člověkem. V jeho případě se tak stalo v závěrečném výkřiku: "To se modrá v dálce můj dům? To sedí u okna má matka? Matičko, zachraň svého ubohého syna! /.../ Pohleď, jak ho lidé trápí! /.../ Není pro něho na světě místa. Pronásledují ho" /Gogol, č.391-392/. Vztah k matce není zaměnitelný a vnější. Zde Gogol - jako typicky ruský spisovatel - nachází východ z "města".

Město v literatuře 19.století nebylo pouze obrazem toho, co existovalo ve skutečnosti, vedutou, k níž bylo možno přidávat další a další rysy, jak je přinášelo pozorování. Bylo modelem lidské existence v merkantilním a individualistickém "železném věku". Jeho dílčí rysy znamenaly aspekty této všeobecné problematiky. Gogol ji rozvinul do poloh, o nichž nikdo před ním neměl tušení a jež po něm v plné šíři uchopil až jeho velký antipod Dostojevskij.

Poznámky:

1. Srov. postřeh A.S.PUškina, Polnoje sobranije sočinenij v desjati tomach, sv.7, Moskva-Leningrad 1951, s.640.
2. Srov. studie B.Ejchenbauma o tzv. literárním bytu. Ve sb. Teória literatúry, Bratislava 1971, s.149 an.
3. Utváření sovětské literatury jako její radikální žánrové sebeuvědomění pochopil N.J.Berkovskij, srov. jeho studii Problémy stylu proletářské literatury. V kn.N.J. Berkovskij, Literární kritiky a studie, Praha 1966, s. 103 an.
4. V jedné povídce F.Abramova vzpomíná matka několika dětí na 2.svět.válku: v těsném sousedství se tu mihne vzpomínka na rodinný stůl, na to, že do práce odcházela i přicházela za tmy, takže nemohla dětem pohlédnout do tváře, i na to, že chléb byl nahražován plackami: "rodinný stůl", "pohled do tváře", "chléb" - to všechno jsou symbolické situace.
5. O "městě" v ruské literatuře a u Gogola srov. G.A.Gukovskij, Realizm Gogolja, Moskva-Leningrad 1959; Ju. Mann, Poetika Gogolja, Moskva 1978.
6. O symbolu města v české literatuře srov. D.Hodrová, Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. Ve sb. Město v české kultuře 19.století, Praha 1983, s.168 an. - Vl.Macura, Znamení zrodu, Praha 1983, s.208 an.
7. F.R.de Chateaubriand, Atala, Praha 1927, s.151 a 150.
/Prostor znázorněný zvukem padajících kapek srov. u K.H. Máchy v Máji./
8. N.F.Fjodorov, Sočinenija, Moskva 1982, s.452.
9. F.M.Dostojevskij, Výrostek, Praha 1974, s.134.
10. N.V.Gogol, Výbor z díla, sv.1, Praha 1952, s.362. Odkaz

na toto vydání uvádíme dále přímo v textu pod zkratkou
"č."

11. N. V. Gogol, Sobranije sočinenij, sv. 3, Moskva 1949, s. 221.

Odkazy na toto vydání uvádíme dále přímo v textu pod
zkratkou "r."

12. O mentalitě městského obyvatelstva srov. studií G. Simmela,
v kn. G. Simmel, Socjologia, Warszawa 1975, s. 513 an.

13. A. S. Puškin, Polnoje sobranije sočinenij v desjati tomach,
sv. 5, Moskva-Leningrad 1950, s. 194.

14. Srov. J. Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote, Madrid
1982, s. 119 an.

15. Dílo K. H. Máchy, sv. 3, Praha 1950, s. 195!

16. Myšlenky na tato témata jsou rozvíjena v raných Marxových
náčrtcích: doba jejich vzniku není od vzniku Gogolových
próz příliš vzdálena. Srov. K. Marx - B. Engels, O umění
a literatuře, Praha 1951, s. 58 an.