

Ivo Pospíšil (Brno)

Ruský román v silokřivkách romantismu

Ключне речи:

poetika a stylistika romantismu a románu, Alexandr Puškin mezi klasicismem, romantismem a realismem, jeho reflexe ruské literární minulosti, "věčný romantismus", jenský "měkký" romantismus (die deutsche Romantik) a slovanské literatury.

У раду се коментарише однос између романтичарске стилистике и поетике и романа у Русији на примеру прозних дела Александра Пушкина, који конструише своју прозу између класицизма, романтизма и реализма и чије критичке опаске о руској књижевној прошлости носе јак печат романтичарских стваралачких принципа, посебно у вези са „благим“ немачким раним јенским романтизмом, чију улогу не би требало минимизирати.

Šám pojem “romantismus” je odvozen ze slova “román”: tedy romantické je to, co je “jako v románu”, tedy vymyšlené, nadnesené, vyhraněné. I když připustíme, že takto vypadá pouze jeden z typů románu, jemuž Anglosasové říkají “romance”, spojitost románu a romantismu zůstává a obnovuje se. Současně však vzniká rozpor, neboť román bývá tradičně spojován spíše s realismem, jeho věcností (res), voveurstvím a investigativními přístupy, s bezohledností, s níž proniká do soukromí lidí, se svobodou, kterou nelitostně prosazuje (Puškinova “Dálka svobodného románu” – *Даль свободного романа*), tedy i svobodou obchodu, a vez-

měme v úvahu i to, že v Rusku jej podstatně utvářel stoupenec třetího stavu Fadděj Bulgarin a že – samozřejmě – v Hegelově pojetí je román “měštanským (buržoazním) eposem (epopejí)”. Je zřejmé, že román stál mezi romantismem a realismem, v Rusku se však podstatně opíral také o rezidua klasicisticko-osvícenská a romantismus jej provází jakoby přes všechny “směrové” peripetie.

Vyjdeme v této úvaze z teorie, kterou jsem již jinde formuloval a nazval “prae-post efekt” nebo “prae-post paradox”. Týká se vývoje ruské literatury a do jisté míry vývoje slovanských literatur v jejich celkovosti nebo alespoň v některých jejích obdobích. Tlak



poetologických impulsů bohatých literatur evropských, například francouzské, italské, německé, anglické aj., vedl k imitaci těchto poetik, ale také k tomu, že některé podněty byly přejaty jen obrysově a vytvářely zcela jiné celky, jež pak působily inovativně: transformace podnětů například na ruské půdě nakonec vedla k tomu, co nazýváme zázrakem ruské literatury. Jinak řečeno: nedokonalé přijetí poetologického impulsu vedlo k vytvoření jiné, nové poetiky. Konkrétně ruská literatura přijímala poetologické podněty „silných“ evropských literatur zejména od 18. století, ale v několika vlnách: tím současně odmítám teorii, že ruské 18. století, které bylo dílnou ruské literatury, postačilo k důkladnému vstřebání těchto impulsů, stejně jako mi není zcela blízká koncepce fázového posunu z pera Vadima Kožinova, který například ruský romantismus posouvá do období 30–50. let 19. století, k hnutí slavjanofilů, realismus do 80. let 19. století apod. Naopak je pravda, že tyto směry včetně realismu byly absorbovány postupně, takže v Rusku klasické datum 1842, tj. rok vydání Gogolových *Mrtvých duší*, můžeme i nadále pokládat za symbolický počátek ruského realismu, pokud za něj nepokládáme prózy o dobré desetiletí starší.

Jestliže za základní znak romantismu pokládáme vidění světa v protikladech, kontrastech, za dominantní znak realismu bychom mohli považovat spíše procesualnost, povlovnost, vývojovost a tranzitivnost. Jádrem realistické poetiky je nikoli poetika stavů, ale poetika změn a především vidění odvrácených stran věcí a jevů. Realismus tedy vznikl jednak jako líčení tranzitivnosti, procesovosti, postupnosti, všednodenních událostí, jak je v Rusku 20. a 30. let 19. století nacházíme například u Puškina, Gogola nebo F. Bulgarina, ale také jako vidění složité, rozporné reality, kdy jeden impuls se může projevit nejednoznačnými výsledky.

Dobrym příkladem může být osobnost a dílo A. S. Puškina, i když právě on nebývá pokládán za typického realistu, byť část jeho díla k tomu směřovala. Na jedné straně byl k tomu Puškin donucen nástupem třetího stavu, rozvratem rodové šlechty a její moci po děkabru 1814 a novým čtenářem, pologramotným státním zaměstnancem, který vyžadoval spíše podle Bělinského „reálnou poezii“ než „poezii ideální“, spíše ho zajímal život drobného úředníka než hrdinské poryvy romantických titánů.

Na druhé straně již v lůně Puškinova tzv. romantismu bylo skryto něco, co realismus přitahovalo a pomáhalo mu vyrůstat: bylo to složité vidění skutečnosti, vidění konfliktů, objevování odvrácených stran lidských činů.

Puškin byl již rokem svého narození dítětem 18. století, které v Rusku de facto pokračovalo ještě celou třetinu století následujícího, i když s otřesy. Století, v němž se udál úspěšný boj amerických kolonií za nezávislost a uskutečnila se Velká revoluce ve Francii, následně monarchistické intervence a Napoleonova expanze, zasahovalo do dalšího dění svým klasicisticko-osvícenským přesvědčením o klíčové úloze vzdělávání a vírou v možnost postupného zdokonalování společnosti, pokud destruuje feudální systém a jeho skupinová privilegia. Peripetie Francouzské revoluce, rané americké demokracie a zejména napoleonské války však ukázaly liberálně osvícenské ideje také z druhé, méně příznivé strany: úsilí o svobodu vedlo k diktatuře, k potlačování svobody jedince a celých národů. To se zejména projevilo při Napoleonově ruské invazi – v roce 1812 bylo Puškinovi třináct let a patřil tedy zčásti ke generaci Vlastenecké války: schopnost tento zážitek vnímat dělila generace; někdy stačí rok či dva, aby vznikla nová generace s odlišnou percepcí, cítěním a prožíváním světa. Lermontov narozený roku 1814 patřil

již spíše k mezigeneraci, která nezažila něco velmi podstatného: v době Napoleonova tažení ještě nežil, když byli poraženi děkabristé, bylo mu jedenáct let. Odlišnost obou básnických typů je dána nejen psychickým ustrojením, jak o něm psala Marina Cvetajevová kladoucí proti sobě pří-mo Puškina a Lermontova (jeden se básníkem stává, druhý se jím jako už hotový rodí), ale také generačním zážitkem a generační zkušeností. Osvícensko-klasicistická indoktrinace, jíž Puškin podléhal, ale s níž také soupeřil, se právě skrze Puškina dostává hluboko do 19. století: simultánní uchvácení romantismem a skeptické vědomí jeho odvrácené strany zopakuje po Puškinovi snad nejvýrazněji ještě Ivan Gončarov. Puškin jako most propojující 18. a 19. století, klasicismus a romantismus, je současně reflexí jeho hledání mezi Ruskem starým a novým, evropeizovaným, vztahu Ruska a Evropy. V tom se měl možnost opřít nejen o Karamzina, ale také o P.J. Čaadajeva, který, jak bylo uvedeno, podnikl cestu podobnou Karamzinově ve 20. letech a vrátil se až po porážce děkabristů. Na jedné straně je to vědomí ruské malosti a nicotnosti: takto mluví Čaadajev o ruských dějinách a ruské společnosti a Puškin o ruské literatuře – stejně jako poz-ději Bělinskij v *Literárním snění*, totiž v tom smyslu, že v Rusku žádná literatura není, a to právě v době, kdy ještě žil Puškin, jemuž “zuřivý Vissarion” věnoval své nejlepší stati. Tento kulturní masochismus ve vztahu k Rusku má však i další známou vlastnost: hrdost na lid, národ, minulost, kulturu – často jsou tyto polohy spojeny s výzvami k svébytnosti a vlastnímu hlasu. Puškin stejně jako Čaadajev nepřestal hledat pro Rusko místo v Evropě, ale také pátral po lepším politickém uspořádání – šok z roku 1825 s sebou nesl i přemíru loajality, kterou Puškin prokázal vypracováním eseje o vzdělávání. Třicátá léta byla pro Puškina dobou zastavení a přehodnocování: básník už viděl věci

složitěji a složitěji viděl i otázku nevol-nictví – už nikoli jako osvícensko-romantické gesto panovníka – křížová cesta ruské rolnické reformy z roku 1861 mu dala v mnohém za pravdu. Začal si být také více vědom složitosti vládnutí v obrovském ruském kolosu, za jehož podstatný rys pokládal jeho přítel Čaadajev právě geografický faktor. Hledání a volba charakterizují i jeho kritický postoj k americké demokracii. Při studiu Pugačovova povstání si ověřil rozporuplnost dějinných kroků a schematičnost jednoznačných řešení, ať již romantických a vzbouřeneckých, nebo konzervativně doktrinářských, a uvědomil si otřes, kterým toto povstání pro říši bylo.

Jestliže Puškinovu pozici definujeme slovem kontinuita, nemůžeme pominout, že udržování následnosti a propojenosti vyžaduje značnou energii – úsilí o kontinuitu je vždy spojeno s tvořivostí a konstruktivností. Puškin hledal spojnice různých proudů, jejich vzá-jemné zrcadlení, reflexi tak, jako zrcadlově konstruuje kompozici Evžena Oněgina. Kontinuita však neznamená idylický souhlas, ale právě hledání, spor a schopnost komplementarity: to vyžaduje silnou a pracovitou osobnost vybavenou kritičností, racionalitou a skepsí, z nichž teprve vyvozuje etiku. Evžen Oněgin mohl být pochopen jako amorfni, chaotická směs, jako literární všehochuť, ale také jako “work in progress”, v němž spojování proudů směřuje k syntéze, k scelování útržků světa, nikoli k harmonii, ale k harmonizaci, k níž se musí dospět volným úsilím. Schopnost vidět odvrácené strany jevů, směrů a mód, vše poměřovat neúplatnou racionalitou je dědictvím 18. století, které Puškin vrchovatě uplatnil: Napoleon je velkým likvidátorem zpuchřelých monarchií, ale také zakladatelem nového zotročení, Petr Veliký je tvůrcem nové metropole, z níž začal prorážet okna do Evropy, ale také nepřímým ničitелеm života malého ruského člověka, Aleko z Cikánů

je stoupencem bezbřehé svobody, který vraždí, Pugačov je romantický hrdina, ale také tyran a masový vrah, Oněgin je lehkomyslný dandy, necitelný a chladný mladý muž, který ponižuje zamilovanou dívku, ale také zmoudřelý a zklamaný člověk, který se k citu propracoval příliš pozdě. Vývojovost, procesualnost obvykle demonstrována na linii životní dráhy je hlavním rysem Puškinovy osobnosti. S tím je spojena i dynamizace literární komunikace: Evžen Oněgin je románový básnický seriál 19. století, jehož součástí je autor i čtenář, kteří zrají spolu s jeho tvarem.

Vedle zastánce třetího stavu a kultivátora jeho poetiky, jakým byl Puškinův antipód Fadděj Bulgarin líčící všední den ruského statkáře nebo vyvržence se snahou udržet Ruskou říši jako volnou strukturu vhodnou pro různé národy, tedy i pro Poláky, k nimž Bulgarin svým původem patřil, je tu tedy realismus opírající se o klasicistické modely a deroucí se skrze romantismus, řekl bych „pasírovaný“ skrze dobovou romantickou poetiku, jak jej nacházíme u Puškina poprvé v jeho poemě, tedy byronské povídce či lyrickoepické básni *Cikáni* (Цыганы) z roku 1824. Kompromitace ideálu bezchybného romantického hrdiny prosazujícího vlastní svobodu se tu zvrací v svůj protiklad, tedy v člověka, který svými idejemi škodí konkrétním lidem a přináší jim neštěstí. Jakási pynsentovská interstatualita, o níž proslulý anglický bohemista mluví v souvislosti s českou dekadencí, se vytváří na podloží romantického žánru, takže báseň můžeme řadit k tzv. psychologickému romantismu. V dalších básních i prózách Puškin toto mezistavové, interstatuální, procesové zaujetí prohlubuje: každá událost má svůj stín, své pokračování, svou historii; právě posilující se diachroničnost, historičnost Puškinova díla vrcholící v jeho úsilí stát se historio- grafem – stejně jako Karamzin nebo Gogol,

který v Petrohradě přednášel světové dějiny – je známkou této procesovosti vidění světa. V historických poemách *Poltava* a *Měděný jezdec* je tato realističnost ve smyslu věčnosti vidění odvrácené strany dějů již velmi markantní, stejně jako v jeho vztahu k historii a jejím paradoxům. V recenzi na Paměti Johna Tannera napadá odvrácené strany americké demokracie a v *Historii Pugačova* vidí reálnou hrozbu konsistentnosti říše.

Posun k věčnosti a realističnosti se projevuje i v Puškinově literárněkritickém, historickém a teoretickém úsilí. Postupem času, zejména ve 30. letech 19. století, zajímá Puškina meziliterární vztahovost a tržní a ekonomická funkce literatury: takto koncipuje svou studii o Chateaubriandově překladu Miltonova *Ztraceného ráje* (1836). Stále více si také všímá literárněhistorických pokusů svých ruských současníků, například Ševrjovových *Dějin poezie* (1836). Na vědeckých pracích si vůbec nejvíce cení schopnosti podat látku takřka umělecky, esejisticky, jako vyprávění, příběh. Puškin v své recenzentské a komentátorské činnosti dílem v periodiku *Literaturnaja gazeta*, dílem ve vlastním časopise *Sovremennik*, zachytil řadu evropských literárních legend včetně Voltairova vyprávění o tzv. železné masce, současně však bedlivě sledoval dění v ruském kulturním a uměleckém prostoru, a to již velmi záhy (*Moje poznámky o ruském divadle*, Мои замечания о русском театре, asi 1820). Ve fragmentu *O ruské próze* (*O русской прозе*, 1822), v němž si již dláždil cestu k vlastním výtvo- rům, najdeme živelnou synkrezi kritiky, historie a teorie – jinak řečeno vyústěním je technologie tvorby a typologie poezie a prózy: „Přesnost a stručnost jsou první ctnosti prózy. Ta vyžaduje myšlenky a myšlenky – bez nich jsou brilantní výrazy k ničemu. Verše – to je jiná věc (mimořádně ani zde by našim básníkům neškodilo, kdyby tu měli větší sumu idejí než je zvykem. Jen se vzpomínkami na uprchlé

mládí se naše literatura příliš dopředu nepohne).“ Na tomto drobném útržku je také vidět, jak Puškin využije každé příležitosti k ostré narážce a sarkasmu. Ty jsou zejména časté tam, kde se vyjadřuje ke kritice na vlastní díla. Hodně pozornosti věnuje jazyku: když například vysvětluje, proč píše “cygany”, a nikoli “cygane”, “tatare”, a nikoli “tatory”, uvádí pravidlo (substantiva na -anin, -janin, -arin a -jarin mají genitiv plurálu, -an, -jan, -ar, -jar a nominativ -ane, -jane, -are, -jare, substantiva končící na -an, -jan, -ar, -jar mají nominativ končící -any, -jany, -ary, -jary a genitiv na -ov, -janov, -arov, -jarov – dnešní norma je přece jen unifikovanější – pozn. ip) a současně výjimku: nevztahuje se na vlastní jména, takže potomci pana Bulgarina budou “Bulgariny”, nikoliv “Bulgaré” (narážka na osobního nepřítele, literáta Fadděje Bulgarina, agenta III. oddělení Tajné kanceláře Jeho Veličenstva).

Podstatnou složkou Puškinovy literární-kritické činnosti je teoretická sebereflexe. Puškin především pochopil dvojsečný ráz kritiky: být axiologií literatury a současně se dotýkat umění. “Kritika všeobecně. Kritika jako věda. Kritika je vědou o objevení krásy a o nedostacích v uměleckých a literárních dílech. Je založena na dokonalé znalosti pravidel, jimiž se ve svých dílech řídí umělec nebo spisovatel, na hlubokém studiu vzorů a na aktivním pozorování současných jevů. Neříkám nic o nezaujatosti – kdo se v kritice řídí čímkoli, co není čistou láskou k umění, upadl do davu, který se otrocky řídí zjištěnými snahami. Kde není lásky k umění, není kritiky. Chcete se stát znalcem umění? – říká Winckelmann. Snažte se zamilovat si umělce a hledejte v jeho dílech krásu.” Pasáž je pozoruhodná tím, jak se stále do značné míry řídí klasicistickou doktrínou – byť pochází z doby kolem roku 1830 – odkaz na Winckelmanna je příznačný a Puškin – spolu s jinými autory, mezi nimiž trůní zvláště

tvůrce Oblomova – může zavdat popud ke studiu ruského klasicismu či novoklasicismu v literatuře 19. století: je to silný proud, silnější, než by se na první pohled zdálo, a má své přirozené pokračovatele ve 20. století mezi akméisty i jinde.

Puškinův kritický vztah k ruské literatuře je doplňován jeho skepsí ke kritice: říká, že v Rusku je literatura, ale nikoli kritika, a například soudobým francouzským kritikům vytýká mlhavé a bezbřehé pojetí romantismu. Jinde tvrdí, že se kritika nahrazuje žurnalistem: “Kritikou se u nás zabývají žurnalisté, tj. podnikatelé (entrepreneurs), lidé, kteří dobře rozumějí své věci, jenomže to nejsou kritici ani literáti.”

Puškinova kritika zahrnuje cizí i ruské spisovatele, mezi nimiž najdeme několik opěrných bodů: jsou to André Chénier, George Gordon Noël Byron, Walter Scott, Alfred de Musset, J. A. Baratynskij (“Je u nás originální, protože myslí”). Z nich Puškin zvolna skládá vývojový řetězec evropské a ruské literatury. Několikrát se pokusil o literárněhistorickou práci, ale neúspěšně. V nárysu *O ruské literatuře* (О русской словесности), který vznikl snad na podzim 1830 a později byl využit v jiném celku, projevuje se Puškin opět jako stoupenec kontinuity a historicity: úcta k minulosti je pro něho vlastností, kterou se odlišuje vzdělanost od barbarství (*образованность от дикости*): kočovníci nemají dějiny ani šlechtu. Autor by rád studoval dějiny ruské literatury a srovnával ji s Evropou (píše o trubadúrech a ruských skomoroších, mystériích a středověkých ruských komediích – *комидия*), “ale bohužel stará literatura u nás neexistuje. Za námi je temná step a na ní se tyčí jediná památka: Píseň o pluku Igorově... Naše literatura se objevila až v 18. století, podobně jako ruská šlechta bez předků a rodokmenu.”

Ve větším komparatistickém útržku *O nicotnosti ruské literatury* (О ничтожестве

литературы русской) z roku 1834 tvrdí, že Rusko za Evropou zaostalo a má jen pár pohádek a písní a Slovo o pluku Igorově. “Rusko vstoupilo do Evropy jako koráb spuštěný na vodu za zvuku sekyr a dělových salv.” Pak následuje výklad evropských literatur a po úvodní větě, která slibuje pasáž o Rusku, se autor odmlčel. Nicméně tento kulturní masochismus nebo spíše kritický realismus ve vztahu k staroruské literatuře, který byl modelován až v průběhu 19. století a zejména ve 20. století (jako poetický celek ji “stvořil” až D. S. Lichačov v 60–80. letech 20. století), je korigován hrdostí a vlasteneckými výzvami směřujícími k světovosti, což je pro Rusy typické: celou stať věnuje Slovu o pluku Igorově, jehož pravost důsledně hájí, jinde vyzývá ruské spisovatele k samostatnosti a nenapodobování francouzské literatury. Vznik a vývoj ruské literatury souvisí podle Puškina se šlechtou jako její nositelkou; osud ruské šlechty, k níž je jinak velmi kritický, je také osudem ruské kultury a literatury.

Konstruovat literární dějiny předpokládá ovšem i průnik do poetiky, stylu a jazyka artefaktu. Tím se Puškin zabývá spíše ve vztahu k vlastnímu dílu v odpovědích na kritiku. Pasáž o plurálu některých substantiv v souvislosti s poérou *Cikáni* a s narážkami na Fadděje Bulgarina již byla uvedena; Puškinovy poznámky se však týkají i pravopisu (psaní “jať”) – jiné pasáže o poetice a stylu zvolna přecházejí do obecné roviny a mají již literárněteoretický ráz. Takto například vypadá poněkud puristická a v něčem i nepřesná poznámka uzuálně nazývaná *Množství slov a výrazů* (Множество слов и выражений, 1836–1837). Pasáž o próze už byla uvedena: vychází ovšem ze zkušeností ruské prózy, která měla většinou právě opačné vlastnosti, tedy nikoli přesnost a stručnost. Ve fragmentu *O příčinách, které zpomalily vývoj naší literatury* (О причинах, замедливших ход нашей словесности, asi 1823) uvádí jako

hlavní důvody ruského zpomalení rozšířené užívání francouzštiny a neexistenci ruského uměleckého jazyka, ale také jazyka filozofie a věd. V útržku *O klasické a romantické poezii* (О поэзии классической и романтической, asi 1825) pokládá za romantickou už tvorbu provensálských trubadúrů, v pasáži *O klasické tragédii* (О классической трагедии, 1825) zdůrazňuje míšení komiky a tragiky, ve fragmentu *O lidovosti (národnosti) v literatuře* (О народности в литературе, 1825) zjišťuje v uměleckých výtvorech přítomnost národní fyziognomie.

Zdálo by se, že okruh Puškinových zájmů v literatuře vyjádřený ve sféře literárněkritické a v zárodcích literární historie a teorie, je značně široký, disperzní a nekoncentrovaný, jako by šlo jen o náhodné, roztroušené fragmenty. Tato amorfní plazma má však své centrum, svá ohniska, do nichž se sbíhají hlavní cíle Puškina-racionalisty: nikoli nadarmo v předmluvě k *Evženu Oněginovi* (1830) ukazuje, že se poezie nezdokonaluje, že je stále stejná, důležité je však zacházení s jejími prostředky – tím se liší básník od nebásníka, dobrý básník od špatného. Tato technologická koncepce poezie přežívající uprostřed romantické estetiky, vycházející z Kantova apriorismu, má své kořeny u řeckých sofistů a francouzských klasicistů. Prvním ohniskem je umělecká tvorba a její technologie: s tím jsou spojeny postřehy o próze, dramatu a poezii. Druhým ohniskem je společenská a národní funkce literatury a budování špičkového písemnictví. A za tím se skrývá karamzinovská, stejně jako děkabristická či mikulášovská touha po ruské velikosti.

Tu se již dotýkáme Puškinova vztahu k politické moci. Puškinovy kontakty s mocí vycházejí z ambivalentního vztahu, který se prodral skrze staletí až do našich časů. Na jednom pólu paternalistické uznávání panovníka, na straně druhé odpor k jakékoli

moci a vědomí myslitelské suverenity. V průběhu 18. století umělec oslavoval mocné, ale svou mravně estetickou integritu projevoval v skrytém poučování moci. Puškinův lycejní idol Gavril Romanovič Děržavin (1743–1816) se takto prezentoval v ódě *Felica*, která byla zamýšlena jako oslava Kateřiny II., současně však do portrétu ideální panovnice vtělil osten: totiž vybidku k srovnání tohoto ideálu se siluetou reálné carevny. Těto obojakosti využil mladičský Puškin ve dvou raných básních, kterými jde ještě ve stopách osvícensko-klasicistických didaktických exemplů. V básni *Vesnice* (Деревня, 1819) se domnívá, že otroctví (rozuměj: nevolnictví) bude odstraněno na carův pokyn (по манию царя), ve *Volnosti* (Вольность, 1817), která je vzdáleným ozvukem stejnojmenné básně Radiščevovy (Вольность, 1790), součástí pro autora tak tragické prózy *Cesta z Petrohradu do Moskvy* (Путешествие из Петербурга в Москву, 1790), se orientuje na základní atributy evropského myšlení po Francouzské revoluci a napoleonských válkách. Skryté výzvy k moci a úsilí o odstranění zlořádů mají však ještě daleko k volání po změně společenského systému: silný proud osvícenského klasicismu, který Puškina zasáhl z 18. století mu bránil, aby se ztotožnil s ortodoxním romantismem importovaným ze západní Evropy.

Na počátku Puškinova konfliktu s mocí stojí vzývání osvícenských ideálů svobody a demokracie, které byly poznamenány americkými a francouzskými zkušenostmi a volně se spojovaly s vědomím národní velikosti po vítězných válkách s Napoleonem: sama postava Napoleona, původně adorovaný romantický symbol, se mění v emblém panovačnosti a neúcty k člověku: “Všichni se zhlížíme v Napoleonech a milióny dvouhých bytostí jsou pro nás pouhou podnoží”. Tato parafráze jedné digrese z *Evžena Oněgina* se stala nakonec východiskem úvah

Dostojevského, jak je nacházíme ve *Zločinu a trestu* a dalších románových dílech tohoto autora, stejně jako v axiologickém modelu Tolstého *Vojny a míru*. Skutečný konflikt s mocí následoval až po sérii kousavých aforismů na ministra Arakčejeva, ale také na samotného Alexandra I.

Právě v tomto kadlubu myšlenkových proudů, politických situací, estetických střetů a utváření ruštiny krásné literatury vzniká a na tom všem se podílí i ruský román. Na počátku jsme proti sobě postavili romantismus a realismus, ale jejich protikladnost není nikdy tak ostrá: jinak řečeno existují i jiné koncepce romantismu, než je ona kontrastní: romantismus se podle nich snaží ony protiklady smířovat, vytvářet “třetí cestu”, syntézu; zatímco osvícenci viděli například cit a rozum jako nesmířitelné protiklady, romantici je chápali jako dva póly jednoho celku. K této myšlence některých teoretiků literatury, a to Richarda Hucha a Paula Kluckhohna se vrací i ruský teoretik romantismu Jurij Vladimirovič Mann. Mann přitom nepokládá romantismus za jakýsi všesměr, tedy za pan-kategorii, historicky jej vymezuje (zdůrazňuje např. A. Bestuževa-Marlinského, samostatně se zabývá J. A. Boratynským či Baratynským), ale přitom v poslední 15. kapitole mluví také o *silovém poli romantismu* (силовое поле романтизма), tedy o tom, že romantismus svoje časové určení přesahuje a právě zde se vrací k některým koncepcím romantismu jako směru syntetického.

Brněnský filozof B. Horyna ve své knížce o rané německé romantice (u vědomí všech propletenců českých i jiných slov jako “romantika”, “romantismus”, “román”, “romantično” apod., o nichž se sluší pojednat jinde) ukazuje, že raná německá romantika byla něco zcela jiného než učebnicově uctívaný romantismus pozdější, že vlastně šlo v jistém smyslu o zradu původního “měkkého”, ale nikoli neradikálního romantismu,

přesněji německé romantiky, která měla zřetelně kontinuální ráz. Nenegovala osvícenství, ale spíše je "dotahovala" do konce. Raná romantika byla hravá, ironická, ambivalentní, úlomkovitá, vtipná; jakmile se prolomila do tzv. vážnosti, zradila samu sebe: "Krok k domnělé vážnosti byl současně prvním krokem k zániku rané romantiky; 19. století již vítalo romantiky připravené ke konverzi, k obratu, který názorově představoval odvrát – jeden z nejmasovějších, nejméně vysvětlených a přitom nejcharakterističtějších v dějinách moderní kultury, o filosofii nemluvě. Romantičtí žháři se změnili v konzervativní, restaurativní hasiče, kteří v prachu zadusili poslední jiskry kdysi vysokých romantických plamenů." (s. 11).

V první kapitole *Dějiny láskyplné a moudré* (parafráze Novalise z *Křesťanstva čili Evropy*) uvádí do epochy německé filozofie (1770–1830), do doby, kdy se zrodil "člověk osedlaný časem": jména zde poprvé uvedená (Friedrich Schlegel, Friedrich von Hardenberg čili Novalis, Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck, Achim von Arnim, E. T. A. Hoffmann, Clemens Brentano, Jean Paul, Friedrich Hölderlin aj.) se pak v knize nesčetněkrát opakují, aby ukázala, kterak se směr vyvíjel dál. Jako vlásečnicové, podpovrchové spojnice prochází dílem myšlenka návaznosti, laskavého a láskyplného vývoje a současně se tu vracejí dvě představy: že vývoj lidstva mohl být jiný nebýt oněch obrazoboreckých, destruktivních sil, po jejichž řádění se muselo začít znovu, ať již se měnily jakkoli, a že nakonec – navzdory moci, síle, agresí a fundamentalismu – zůstává v dějinách lidstva to jemné, transcendentní, hravé a neutilitární, pro něž je synonymem právě poezie a činnosti jí blízké. Tedy vidění lidského myšlení jako dobře skryté kontinuity a hledání smyslu ve vrcholně kreativních aktivitách na pokraji možností lidského ducha – často až ve sféře, které tak nepřesně říkáme šílenství

(Novalis, Hölderlin). Vidíme, že podobně postupoval Nikolaj Berďajev, když mluvil o křesťanské renesanci, jež – stejně jako německá raná romantika vycházela organicky z osvícenství – navazovala na středověký univerzalizmus; pak však prohrála svůj boj s "tvrdou" renesancí, která došla zbožněním antických vzorů k likvidaci univerzálního jazyka, univerzálního kulturního prostoru a univerzálního náboženství a ocitla se na pokraji ateismu a v lůně antropologismu.

Budování "nové mytologie" je hlavním obsahem Horynových interpretací rané německé romantiky a názvy některých kapitol a podkapitol snad potvrzují už uváděné: Nová mytologie v pojetí Schlegela a Novalise, Nová mytologie – romantická kultura dorozumění, Magický idealismus, Astralis: zrození nadčlověka v rané romantice, Novalisovo pojetí génia, Makroantropos, člověk z hvězd. Německá romantika byl myšlenkový a kulturní okruh, který byl klíčový pro celou evropskou, resp. euroamerickou literaturu, ale zejména pro Slované a nový start slovanských literatur na počátku 19. století. To, že si tu uvědomujeme nepřilíš často, je právě proto, že tyto školy a kulturní proudy jimi tvarované nebyly "tvrdé", ale "měkké", vpíjely se povlovně do jazyka, stylu a celkového poetologického pojetí artefaktu.

Nejen pro obrozenské Čechy a jejich potomky byla jenská romantika klíčová, určující; vyrostla z ní i podstatná část jevu, jemuž říkáme ruský literární zázrak: šlo spíše o tlak romantiky a protitlak realismu. Je to možná i proto, že "jenská romantika (je) poslední pokus o zasazení náboženství do dějin moderní doby, pokus, který zpočátku není restaurantní, apologetický ani klerikální, ale cílený tak, aby zabránil proměně zčasovělých světových dějin v permanentní hrdelní soud nad současným světem, konaný ve jménu budoucnosti." Nedokončená sekularizace ruské literatury je dostatečně známa

a otevřený či skrytý "náboženský" charakter ruské literatury také.

Podstatný je také návrat rané německé romantiky k mytologii a hlavně vytváření "nové mytologie". Horyna k tomu na počátku své monografie píše: "Rané romantická poetika se začala obracet k pomalosti, k opakovanému a kritickému čtení, k meditativnímu přístupu k textu, pro nějž hledala a nacházela původní vzor v mytologii a sakrálních textech." Autor přitom nepomíná ani temnější stránky tohoto "měkkého" filozofování (německý romantický antisemitismus – od některých filozofů jsou to výroky skoro neu-

věřitelné a je zřejmé, že již zde se utvářelo názorové podloží pro pozdější tragický vývoj, i když to nelze vidět tak přímočaře).

Snad to jsou tyto důvody a zejména silná orientace ruského romantismu na Německo a jenské romantiky, které způsobily, že ruský román se ze silokřivek romantismu nikdy zcela nevzdálil, že k nim vždy lnul, byť působily pod maskami novoromantismu, dekadence, symbolismu nebo moderny jako takové. V tomto smyslu je současná koncepce triadickosti blízká tomu německému pojetí romantismu, jak se utvářelo již v jeho nitru a později v rozehrané modernistické partii.

301

summary

Σ The Russian Novel in the Lines of Force of Romanticisms

The author of the present article deals with the relation between Romantic stylistics and poetics and the novel in Russia. At the very beginning he comments upon the etymology of the words "Romanticism" and "roman" and manifests the "eternal" presence of Romantic creative principles in the Russian novel and prose works in general which is partly due also to strong religious character of Russian culture and to the absence of reformation in the European sense of the word. Alexander Pushkin has been selected as a good example of the mixed poetic character of the Russian novel between Neoclassicism, Romanticism and realism which is also present in Pushkin's conception of literature as seen in his remarks going back to the 1820s. The vision of early Jena Romanticism mentioned in the works of German theorists themselves as well as in Jurij Mann's work on Russian Romanticism and in Brno philosopher Břetislav Horyna's treatise on early German Romanticism manifests the influence of Jena early Romanticism (die deutsche Romantik), the role of which should not be diminished, on Slavonic literatures in general and on Russian literature in particular.

Literatura

- Берковский 1973: **Берковский, Н. Я.** *Романтизм в Германии*. – Ленинград.
 Гуковский 1963: **Гуковский, Г. А.** *Пушкин и русские романтики*. – Москва.
 Horyna 2005: **Horyna, B.** *Dějiny rané romantiky*. – Fichte, Schlegel, Novalis. Vyšehrad. – Praha.
 Makara, Kyselová, 2002: **Makara, S. – Kyselová, N.** *Výhonky triadickosti. Вспомогательные романтического*. Banská Bystrica 2002.
 Манн 2001: **Манн, Ю. В.** *Русская литература XIX века. Эпоха романтизма*. – Москва.

Смута 2006