

Obsah

I. Živé duše

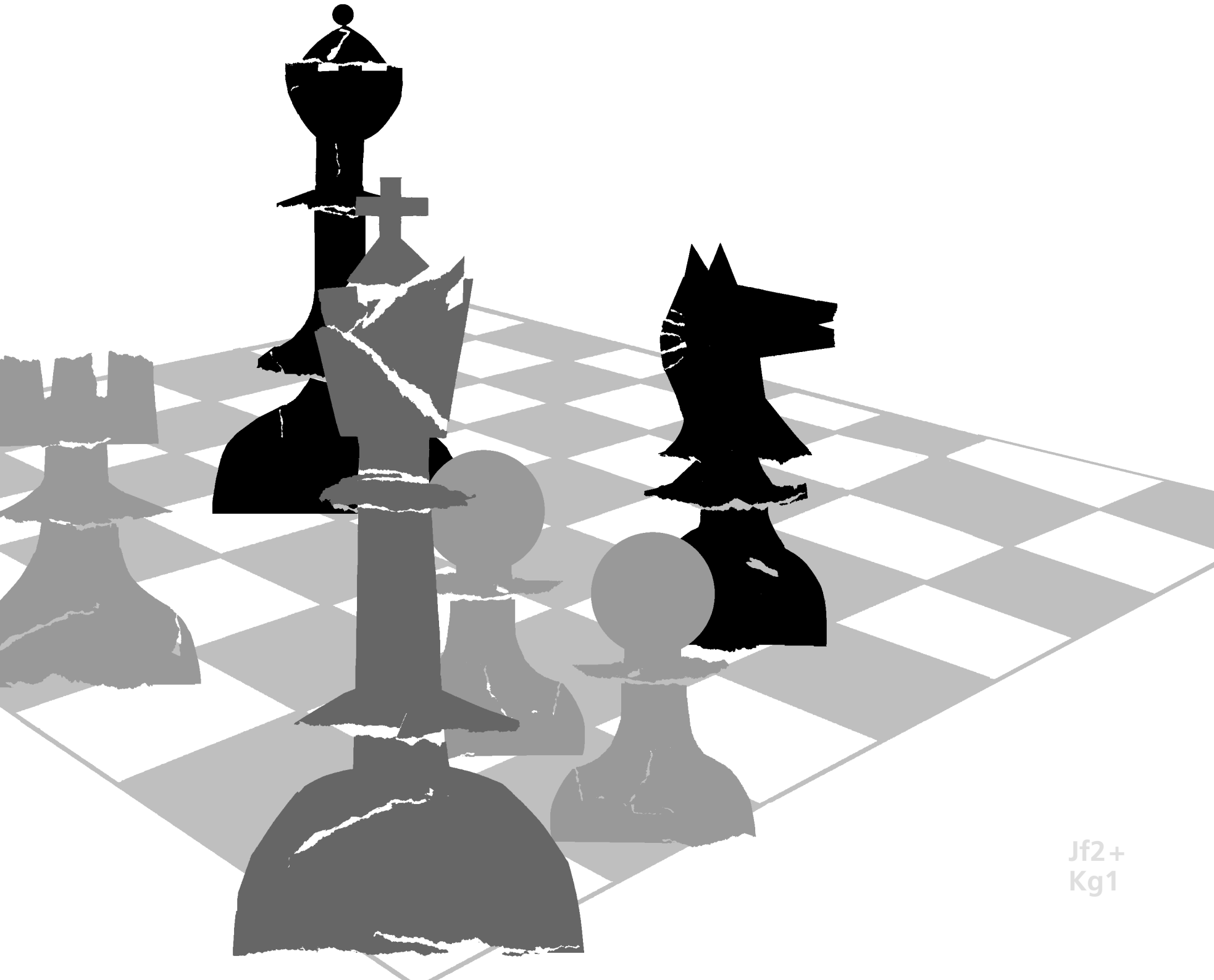
Živé obrazy mrtvých duší (Nikolaj Gogol)	15
Generace ve strži (Ivan Gončarov)	23
Beletristická závěť spisovatelova (Lev Tolstoj)	35
Malé petrohradské rekviem (Nikolaj Leskov)	41
<i>Leskovovo neznámé arcidílo</i>	49
Člověk v propadlišti svědomí (Vsevolod Garšin)	59
Rekviem před zemětřesením (Alexandr Ertěl)	71
Novely o radosti i smutku (Alexandr Kuprin)	83
Svět bez šťastných lásek (Anton Čechov)	91
<i>Defilé nenaplněných snů</i>	115

II. V temných alejích

Buninovo lidské lapidárium (Ivan Bunin)	131
<i>Život, spění k lásce</i>	153
<i>Alejí temných sten</i>	161
Hořké maximy Maxima Gorkého (Gorkij)	173
Nahé roky Ruska (Boris Pilňak)	183
Oděský Středoevropan (Isaak Babel)	207
Zjevení z druhého břehu (Vladimir Nabokov)	221
Dada načisto ruské (Konstantin Vaginov)	237
Básníkovy rozpravy o kultuře (Osip Mandelštam)	245
Glejty do pravé nepředstavitelnosti (Boris Pasternak)	259

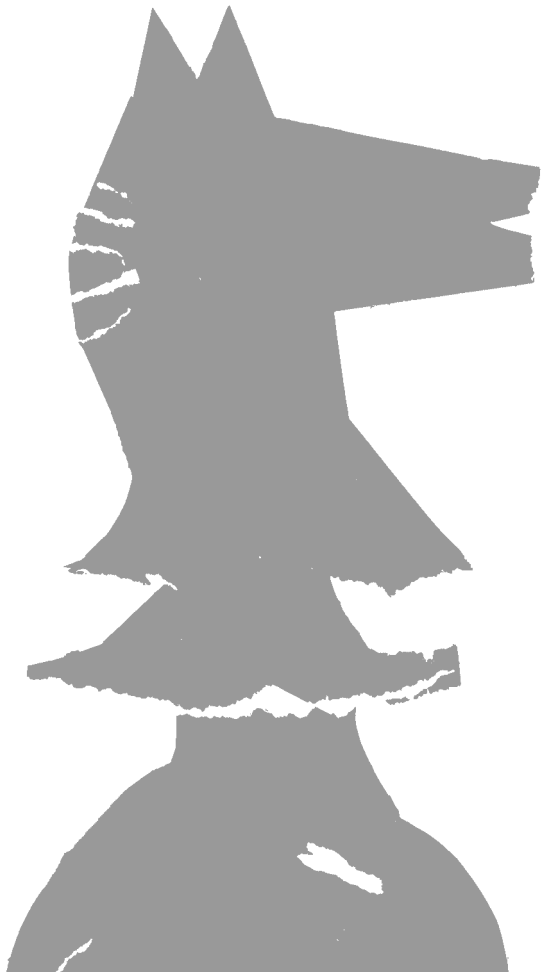
III. Hlasy volajících

Svědék kolymské apokalypsy (Varlam Šalamov)	279
Hledání ztraceného místa (Jurij Trifonov)	293
Pozadí jednoho portrétu (Vladimír Makanin)	301
Mdlý hon na stíny minulosti (Bulat Okudžava)	307
Rub a líc dvou utopí (Vladimír Těndrjakov)	321
Paměť, která předbíhá přítomnost (Viktor Lichonosov)	335
Postsovětská postmoderna? (Viktor Jerofejev)	345
Ediční poznámka	355
Slovníček pojmů	356



Jf2+
Kg1

I.
Živé duše



ŽIVÉ OBRAZY MRTVÝCH DUŠÍ

*Jako by nasál do své duše
celý smutek Ruska.*

I V A N A K S A K O V

„Postihlo nás veliké neštěstí: v Moskvě zemřel Gogol, a než zemřel, spálil všechno, úplně všechno – druhý díl Mrtvých duší, spoustu ukončených i započatých věcí – zkrátka všechno. Není jediného Rusa, jehož srdce by v této chvíli nekrvácelo,“ napsal I. S. Turgeněv pět dní po Gogolově smrti v únoru 1852. „Pro nás byl víc než pouhým spisovatelem: odhalil nám nás samé.“

Ti, kteří znají celé Gogolovo dílo, jež je svým rozsahem kromě množství prozaických i dramatických fragmentů poměrně skrovné, vědí, že tato Turgeněvova slova se vztahují především k umělcově nejslavnější knize – k prvnímu dílu zamýšleného románového triptychu o „mrtvých duších“ mikulášovského Ruska a jejich obrodě. Jeho *Mrtvé duše*, panoráma života statkářského impéria v první třetině 19. století, se staly jednou z nejproslulejších knih světové literatury, ačkoli – anebo protože – jejich umělecký výraz a myšlenková stavba jsou z autorova literárního odkazu nejzastřenější. Nejnázorněji se v nich projevíly jak romantické sklony Gogolovy osobnosti, jeho trýznivý hledačský patos, který nenechává chladným, tak didaktická klenba, jež měla nabádavým slovem a příkladem v dalších dílech kompenzovat onu mnohem nápadnější kritickou rovinu. Satirický začátek trilogie měl podle umělcových představ posléze vyústit v satiru naruby, která by nevyvracela iluze o světě, nýbrž potvrzovala jeho harmonii a byla

pouhým předstupněm ke konečné moralistické syntéze. „Není takového zla, které by se nedalo napravit, ale je třeba nahlédnout, v čem to zlo vlastně spočívá,“ vyřkl Nikolaj Gogol své krédo brzy po vydání prvního dílu *Mrtvých duší* (v roce 1842).

Od tohoto okamžiku vypukly v Rusku a vzápětí i v Evropě živé spory, zda chápat Gogolův román tradičně jenom jako sociálně kritické dílo, jako nelítostný pamflet na statkářská nedochůdčata poroučející v ruské provincii, či jako pozoruhodný výtvar umělcevo ducha, v němž je v paralelní rovnováze živel komický i tragický. Karel Havlíček Borovský, který *Mrtvé duše* před sto třiceti lety poprvé přeložil a vydal s uznalým komentářem v *Národních listech*, spatřoval v nich „nejpravdivější vyobrazení skutečného ruského života“, obsahující „patrně jen satiru na slabosti ruské“, schopnou však „jedním rázem vypodobnit celou věc tak, že jako živá před očima stojí“. Jako satirický „daguerrotyp národního slovanského vůbec“ byly u nás *Mrtvé duše* víc přijímány než zavrhovány, většinou ze strachu konzervativních staročeků, aby se nepoškodila idea slovanství. Pro českou veřejnost znamenaly objev ruské literatury jako světové hodnoty a zejména literární generace šedesátých let 19. století se s nadšením začítala do jejich stránek, obdivovala velikost a bohatství citu umělce, jenž mučivě prožívá nedostatečnost své epochy. Naopak v Gogolově vlasti byly *Mrtvé duše* jejich odpůrci i zastánci od počátku označovány za epochální dílo, třebaže neutuchaly horlivé diskuse, zda jde pouze a především o rozvernou realistickou satiru, obraz umrtvujícího vlivu statkářského parazitismu na mravní smýšlení statkářské vrstvy samé, nebo zda jsou pro autorovo dílo určující utopické, osvícenské tendence, které poskytovaly mnoha postavám příběhu kýženou alternativu pro budoucnost a možnost vyrovnat se s nepravostí vlastního nitra. „Bylo by chybou dívat se na *Mrtvé duše* jako na satiru,“ reagoval na vydání knihy kritik V. G. Bělinskij. „Nezapomeňte, že kniha je jen expozicí, úvodem do poemy...“

Gogol napsal první díl *Mrtvých duší* v letech 1836 až 1842, kdy se dobrovolně uchýlil do Itálie s přáním „co možná nejdéle žít v cizí zemi“ a utéci se před „zpujnou pýchou všech těch lidí bez mozku“. Spisovatelovým osudem se mezitím stalo žít ve sváru s jeho privilegovanými soukmenovci, kterým svou tvorbou nastavil tak nelichotivé zrcadlo, že byl proto v ruských kruzích neoblíben a záměrně podceňován. Po dramatu *Revizor* byl navíc nenávistně šikanován jako „palič“ a „rebel“.

Jak *Revizor*, tak všechny Gogolovy rané prózy i jeho životní osudy se však staly pouhým „úvodem k poemě“, k dílu, které jej tehdy pohlcovalo beze zbytku a za jehož námět vděčil A. S. Puškinovi. Tytam byly časy, kdy Gogol toužil během studia na něžinském lyceu po brzké slávě lhostejno v jakém oboru, kdy horoval pro úřednickou kariéru a záhy poznal, že bez vlivné protekce je v Petěrburgu odkázán jen na balamutící přímluvce, kdy z pověření panovnice přednášel obecné dějiny v prestižním petěrburském ústavu šlechticů, a přitom již po rezignaci na hereckou či výtvarnickou dráhu připravoval v klidu svého příbytku „práce, které mě proslaví ještě více“. *Večery na samotě u Dikaňky*, *Mirhorod*, *Taras Bulba*, první prózy z cyklu *Petrohradské povídky*, *Revizor* – to byly mezníky jeho tvůrčího vývoje, v němž od folklorního romantismu malebných žánrových obrázků prostoupených ryzí lidovou atmosférou a intonací maloruského venkova vyrůstal ze znalce Herdera v ideového spojence Bělinského a opozičních demokratů, v autora velké sociální karikatury, jehož metodu výstižně pojmenoval Jan Neruda slovy „malíř, ale bičem“. Není divu, že nejednou jeho pero „drhne o taková místa, jaká cenzura za žádnou cenu nepustí“, a ještě mladičkový Gogol musí proto pár let po vydání své prvotiny truchlivě konstatovat: „Kolik jsem jen toho začal, kolik spálil, kolik odhodil stranou...“ Puškin si u něho vážil, jak dovede ztvárnit každou přízemnost, a povzbuzen jeho slovy vrhl se Gogol za pobytu v Itálii se zápallem a zaujetím do díla, v němž se mělo objevit

celé Rusko, do něhož mělo vytrysknout vše, co měl tehdy na duši, a ve kterém chtěl počastovat monarchii její vlastní přízemností a zároveň odpovědět na otázku, co všechno se skrývá v útrokách „doby vnějšího otroctví a vnitřního osvobození“ (Alexandr Gercen).

Gogolovy Mrtvé duše jsou totiž nejen vynikajícím satirickým dílem o tehdejší epoše, ale spolu se zralou tvorbou Puškinovou a *Hrdinou naší doby* Michaila Lermontova dovršují rozkvet ruské literatury v třicátých letech 19. století. Toto období mělo v Rusku vyhraněně synkretický charakter, velkou životnost si zachovaly jak osvícenské antropologické ideje Radiščeva a děkabristů, tak se dostávaly do popředí romantické kategorie národního ducha a národního charakteru, které se však již podržovaly praktické prověrce dějinnými perspektivami „země, jež si nepotrpí na žerty a rovně se roztáhla na půl světa“. Do těchto historických souřadnic vložil spisovatel svůj příběh drobného podvodníka Čičikova, potomka hrdinů pikareskních románů, jenž postupně navštěvuje statkářské „mrtvé duše“, aby je přiměl ke geniálně prostoduché finanční spekulaci s prodejem „mrtvých duší“ zemřelých nevolníků. Jenže v sterilním světě provincie se všechno děje obráceně, zlenivělé mozky statkářů a guberniálních úředníků trpí neschopností k čemukoli zaujmout jasné stanovisko, až musí tento ruský hudlař na balzakovský způsob po mnoha orátorských výstupech kvapně opustit jejich společnost, když v primitivním myšlení městské honorace zřetelně odhalil pouto mezi „mrtvými dušemi“ nevolníků, které jim patří, a mrtvými dušemi, které v nich žijí.

Leč vrcholné umělecké dílo napsané patnáct let po povstání děkabristů se již nemohlo spokojit ani s původním záměrem vytvořit cyklus mravoličných epizod, ani s dobovou satirou prohloubenou o jedinečnou realistickou drobnokresbu, o patetický protiklad společenských forem soudobého ruského života a jeho nadějných vyhlídek, dosud ještě neodhalených vlastním

vědomím a vzpírajících se jakémukoli konkrétnějšímu určení. Rozpad homogenního světa nevolnického Ruska byl již v době vzniku poemy natolik pokročilý, že se logicky projevil i na fragmentární výstavbě knihy. Gogol si byl vědom všemožných trhlin a nedostatků v každodenní realitě i nutnosti přetvořit literární předměty a osoby všední empirie ve vyšší epické kategorie, jimiž by překlenul dobovou pozemskost a spoutanost člověka. Ve světě, kde se křížilo několik historických epoch, se však stávala rezidua archaického bytí a vědomí zdrojem epické komiky a pramenem dalších společenských nerovností, navíc mechanismus carské administrativy zaplavil zemi nesmyslnou kvazihierarchií úkonů a návyků.

Pro svobodomyšlnou ruskou inteligenci proto sféra vytríbeného duchovního života představovala jedinou sílu schopnou intelektuální a tvůrčí činnosti uvnitř samoděržaví. Znovu byla oživena osvícenská tradice 18. století, opět se vyhrotila ambivalentnost dobra a zla a možnost mravní obrody se tehdy stala etickou lekcí určenou děsivé sociální skutečnosti. „V umělcově díle,“ poznamenal Gogol, „musí život postoupit o pár kroků kupředu, on musí pochopit současnost a být na úrovni svého století, aby dovedl oplatit lekcí lekcí.“ Proto je nutné i realistickou satiru Mrtvých duší pojímat v perspektivě smyslu dalších dílů, oznamovaných již v textu prvního svazku, především jako „veřejný políček, vyřatý před zrakem všech“, po němž měla následovat povznášející, duši uklidňující četba, která by zároveň byla velkolepou přeměnou satirické hyperboly v nástroj mravního prohlédnutí světa, v epický obraz staronové, ale ideální lidské morálky.

Vykreslit však její principy při nazírání natolik bezobsažného a odsmyslněného světa byl úkol, který si vyžadoval nesmírné tvůrčí úsilí. Gogol snil o vytvoření nového eposu, ve kterém by zkoncentroval etickou metamorfózu svých postav ze zorného úhlu jejich minulosti a budoucnosti lidských osudů i celé země. Měl

přítom na myslí Dantovu *Božskou komedii* a po prvním díle – obrazu Pekla – měl následovat Očistec a posléze idylický Ráj, panoráma výkvětu ruských lidí i s obráceným Čičikovem. Nelze zapomínat, že Gogolův záměr třídní kompozice *Mrtvých duší* byl též dovršením tehdejšího ruského filozofického myšlení, které nalezlo své vrcholy v Puškinově *Měděném jezdcí* a ve filozoficko-publicistických úvahách P. I. Čaadajeva. Gogol bolestně pociťoval rozpojení mezi reálnou životní prózou a svou ideou nové, epičtější skutečnosti. Čičikov se mu proto stal reprezentantem soudobého zkaženého lidského rodu, před nímž rozprostřel svůj projekt polepšení lidstva skrze kruté, realisticky bezohledné zrcadlo, skrze očistný smích vyvěrající z konfliktu mezi člověčí podstatou a přítomným stavem společenského vědomí.

„Od té doby, co jsem si začal hanebností více všimát, se mi ulevilo na duchu,“ píše Gogol v červnu 1844 z Prahy. „Začala přede mnou vyvstávat východiska, prostředky a cesty.“ Podle dochovaných fragmentů druhého dílu jej však přivedlo hledání výtečných národních vlastností k umělecké tragédii: téma mravního vzkříšení se stalo nezpůsobitelným, neživým schématem, naroubovaným na dýchavičný organismus impéria. Gogolův plán „vytvořit lidi, které dnešní doba opravdu potřebuje“ i jeho kvietistická víra, že „není nenapravitelných poklesků“, ztroskotaly na iluzornosti, utopičnosti autorových subjektivních představ o vývoji ruské společnosti. Také jeho přesvědčení, že lidská duše je studna, v níž nedokáže každý dohlédnout až na dno a o níž nelze soudit a usuzovat podle některých vnějších příznaků, se rozbíjí o poznání, že tyto vnější příznaky „mrtvých duší“ beznadějně pronikly do duše celé carské říše.

Dvojpólovost *Mrtvých duší* tedy spočívá jednak v neslitovném vylíčení mravů soudobého Ruska, jednak v umělcově básnické vizi budoucnosti země, ve víře, že v ní odumřou „mrtvé duše“ a že se uplatní i pozitivní, ideální postavy, o jejichž přesvědčivý obraz spisovatel marně usiloval ve fragmentech druhého dílu. Po tom,

co Gogol uvedl do ruské literatury v Petrohradských povídkách nejasný, proměnlivý a přízračný svět moderního velkoměsta, pokusil se i v *Mrtvých duších* obohatit ruskou slovesnost o velkou epiku. Zvolil si formu poemy nadlehčené humorem, prostoupené dantovskou vírou v mravní nápravu hrdinů a napsané v naději, že čtenář začne zpodobené nectnosti nenávidět, i kdyby je nalézal v sobě. Jeho široce klenutá koncepce však stála stranou dobového společenského kvasu v ruské literatuře; radikální publicista Černyševskij zdůrazňoval, že autor se v „ruské společnosti nesetkal s ochotou uvažovat o těch problémech, jež ho právě zajímaly“. Gogolovo rozhodnutí „zkusím, nejde-li uprostřed vřavy zůstat osamělý“ vedlo sice k tomu, že v *Mrtvých duších* anticipoval celé vrcholné období ruského realismu z druhé poloviny 19. století, které se k němu ústy Dostojevského a Tolstého programově hlásilo, ale ve vzrušeném ovzduší na sklonku čtyřicátých let mohly jeho idealistické představy o umění jako smíření se životem, jež má vnášet do duše harmonii a řád, nikoli chaos a rozvrat, najít jen pramalou odezvu. „Vy jste se příliš rozptýlil,“ brání se spisovatel výtkám Bělinského, ale zároveň přiznává: „já jsem se naopak příliš soustředil v sobě.“

Z *Mrtvých duší* známe jen třetinový zlomek nedokončené epeje o nevábné přítomnosti a obdivuhodné budoucnosti Ruska, neboť díl druhý, výsledek pětiletého pracovního vypětí, jenž se měl stát galerií nejušlechtlejších lidí v zemi, spálil Gogol krátce před svou smrtí. Autorovo úsilí vymodelovat ideální postavy, příkladné občany vlasti, se pak stalo doménou ruského klasického románu v dalších desetiletích. Torzo epeje však stále rozčeřuje hladinu čtenářského citu, neboť přes veškerou dobovou a sociální podmíněnost, přes konkrétní kresbu společenských zlořádů v polofeudální monarchii a přes určitou nečasovost Gogolových estetických ideálů, které byly naplněny až tvorbou jiných ruských klasiků, zůstávají *Mrtvé duše* živé svým zanícením a zoufalým úžasem „z doby, v níž se odráží

duch svrchované symetrie“ a v níž „nastává věk rozumu“, jakož i obrazem myšlenkových bizarností přechodné epochy, kdy „staré i nové si vyhlašují boj“. Tvář tohoto světa vykreslil Gogol v románu více než přesvědčivě, s citem pro její neartikulované starosti a nevyslovené základní životní pocity, i se smyslem pro její zneklidňující a groteskní fantastičnost, kterou zde s naprostou samozřejmostí dotváří množstvím realistických podrobností. Ani humoristická tónina, ani dobrodružná zápletky nejsou rozhodujícím zdrojem fascinace, jíž dílo působí na čtenáře, nýbrž vědomí falešné fasády „paláce mrtvých duší“ a bezmála metafyzické touhy po naplnění absolutních etických hodnot.

Kouzlo, které tehdy podle svědectví Turgeněva obklopovalo Gogolovu osobnost, vycházelo jak z víru nedorozumění, v nichž se autor pro svou rozmáchlou koncepci světa a člověka octl, tak z trsu protimluvných výkladů jeho klíčového díla, které dodnes neztratilo svou přitažlivou životnost a uhrančivý charakter poetické utopie. „Jak se stalo, že musím čtenáři všechno vysvětlovat, nemohu ani sám pochopit,“ povzdechl si Gogol na adresu všech budoucích interpretací Mrtvých duší, a po letech doložil: „Básníkovi spíše přísluší prohlubovat svou pravdu, než se o ni přít.“

1979