

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií



Bakalářská práce

Natálie Budinová

Román Syndrom loutky jako ohlas ruského symbolismu

The Petrushka's Syndrome novel as response to Russian Symbolism

2020

Vedoucí práce: Mgr. Hana Kosáková, Ph.D.

Mé poděkování patří především vedoucí práce Mgr. Haně Kosákové, Ph.D. za její čas, nesmírnou trpělivost a podnětné rady. Dále bych chtěla poděkovat samotné spisovatelce Dině Rubině za poskytnutí odpovědí na mé otázky a také svým nejbližším – rodině, přátelům a kolegům.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 8. 2020

Podpis

Abstrakt (česky)

Bakalářská práce se zaměřuje na analýzu románu současné rusky píšící autorky Diny Rubiny (nar. 1953) – *Syndrom loutky (Sindrom Petruški)*, a to prizmatem užití a rozvedení modernistických a především symbolistických prvků, motivů a postupů. Práce dále poukazuje na zpracování tématu loutkářství jakož i na polysémanticky vyznívající titul „syndrom loutky“. Analýza samotného textu je doplněna o komparaci se dvěma klasickými díly ruské moderny. V první řadě s románem *Posedlý (Melkij bes)* F. K. Sologuba na základě společného motivu vytváření paralelního světa, ve kterém postavy hledají útočiště. Druhým východiskem je pak téma aktualizace postav z italské komedie dell'arte ve srovnání s dramatem A. A. Bloka — *Jarmareční bouda (Balagančik)*.

Klíčová slova: ruský symbolismus, román, Syndrom loutky, Dina Rubina, loutka, Fjodor Sologub, Alexandr Blok

Abstract

This thesis analyzes the novel of the contemporary Russian-writing author Dina Rubina (born 1953) – *Petrushka's Syndrome* (*Синдром Петрушки*) and concentrates on the usage and development of modernist and particularly symbolist aspects, motifs, and methods. The thesis likewise focuses on the utilization of the puppetry theme, as well as the polysemantic-sounding title “*Petrushka's Syndrome*”. The analysis of the text proper is complemented by comparison with two classics of Russian Modernism. First, with the novel of Fyodor Sologub *The Petty Demon* (*Мелкий бес*), based on the common motifs of creating a parallel world, in which the characters seek refuge. The second foundation is the theme of the restoration of characters from the Italian *Commedia dell'arte* in comparison with the play of Alexander Blok *The Fairground Booth* (*Балаганчик*).

Key words: Russian Symbolism, novel, *Petrushka's Syndrome*, Dina Rubina, puppet, Fyodor Sologub, Alexander Blok

Obsah

1	Úvod.....	1
2	Román Syndrom loutky	3
2.1	Autorka Dina Rubina	3
2.1.1	Román Syndrom loutky	7
2.1.2	Titul jako důležitý strukturní komponent díla.....	10
2.1.3	Motiv loutky v románu.....	13
3	Ruský symbolismus	18
3.1	Inspirační zdroje a shodné rysy ruského symbolismu s románem Syndrom loutky autorky Diny Rubiny.....	18
4	Srovnání románu Syndrom loutky s vybranými díly ruského symbolismu	28
4.1	Komparace románu Syndrom loutky s románem Posedlý	28
4.1.1	Koncepce tvorby vlastních světů	28
4.1.2	Karnevalizace a využití divadelních prvků	37
4.2	Komparace románu Syndrom loutky s dramatem Bufonáda na základě aktualizace tradičních masek z italské komedie dell'arte.....	44
4.2.1	Aktualizace jednotlivých masek komedie dell'arte	47
5	Závěr	52
6	Seznam literatury	54

1 Úvod

Práce *Román Syndrom loutky jako ohlas ruského symbolismu* si klade za cíl poukázat na společné rysy mezi tímto románem, vydaným v roce 2010, a epochou ruského modernismu, konkrétně symbolismu. Východiskem komparace jsou především tři díla: román *Syndrom loutky* (*Синдром Петрушки*) autorky Diny Rubiny, *Posedlý* (*Мелкий бес*) Fjodora Sologuba a drama Alexandra Bloka *Bufoňada* (*Балаганчик*).

Román Diny Rubiny¹ a její osobnost byly jako dílčí témata bakalářské práce zvoleny z důvodu nalezení shodných rysů mezi její a symbolistickou tvorbou. (Ačkoli jsou její díla přeložena do více než třiceti jazyků, o její tvorbě nebylo napsáno mnoho prací. Tématem mýtopoetiky v díle Diny Rubiny se dlouhodobě zabývá Eleonora Fjodorovna Šafranskaja.) Konkrétně tento román zaujme především svým tématem, dále množstvím odkazů, aluzí, strukturou a vykreslením hlavní postavy. Má mnoho společných motivů s ruskými autory tvořícími na přelomu 19. a 20. století. Práce si klade za cíl doložit a podpořit tuto tezi skrze analýzu a následnou komparaci vybraných děl.

V první kapitole bude v krátkosti představeno a shrnuto dosavadní dílo spisovatelky Diny Rubiny, načrtnuto několik charakteristických aspektů, které utvářejí její styl. Následuje samotná analýza díla a přiblížení některých románových motivů, které se jeví pro jeho pochopení jako klíčové. Zde budou také nastíněny možné souvislosti s dílem E. T. A. Hoffmanna jakožto zástupce německého romantismu, na který ruská moderna intenzivně navazovala.

Ve druhé kapitole v krátkosti představím některé rysy ruského symbolismu a také jeho představitele, jejichž dílo bylo vybráno pro komparaci. Uvedu aspekty románu D. Rubiny, které pokládám za „ohlas“ oné epochy. Kapitola se opírá především o dvě práce, a to o *Russkij simvolizm* od A. Hansen-Löveho a knihu *Russkaja litěratúra rubeža vekov*.

Poslední kapitola práce je věnována komparaci zmíněných děl na základě výběru dvou předem stanovených hledisek – metody tvorby vlastních světů a užití divadelních motivů. Aby

¹ Při zpracování tohoto tématu jsem si byla vědoma faktu, že se chystám komparovat dílo současné, žijící autorky, tudíž nebudu mít k dispozici kritické vydání jejího románu. Dále jsem využívala mnoho elektronických zdrojů. Dina Rubina ochotně poskytuje rozhovory a její názor na svou tvorbu pokládám také za důležitý, ačkoli si uvědomuji, že o svém díle může uvažovat i hovořit zkresleně bez vědomého záměru – proto se k jejím výrokům případně vyjádřím. Rozhovor vedený s autorkou 24. 4. 2020 je v práci použit pro doplnění informací a obohacení textu o vlastní slova spisovatelky.

byla kapitola celistvější a přehlednější, pracuje s českými překlady vybraných děl z pera Patricie Janečkové, Jaroslava Piskáčka a Danuše Kšicové. Pokud nebude uvedeno jinak, jsou všechny ostatní úryvky přeložené z ruských originálů autorským překladem.

2 Román Syndrom loutky

2.1 Autorka Dina Rubina

Dina Rubina je rusky píšící² prozaička současné doby. Narodila se roku 1953 v Taškentu, hlavním městě Uzbekistánu, který byl do roku 1991 součástí tehdejšího Sovětského svazu. Ve svých šestnácti letech poprvé publikovala svou povídku *Neklidná povaha*³ (*Беспокойная натура*) v časopisu *Junosť* (*Юность*), do něhož (mimo jiné) přispívali i spisovatelé jako F. Iskander, J. Jevtušenko nebo B. Bitov (KASACK, 2000: 211). V roce 1977 se stala ve věku dvaceti čtyř let nejmladším členem Svazu spisovatelů Uzbecké SSR, poté odjela do Moskvy. Sílicí antisemitské tendence v 90. letech však spisovatelku podle jejích slov donutily k emigraci do Izraele, kde až doposud žije a tvoří.⁴ V rozhovoru na otázku *S jakými city vůči Rusku jste odjžděla?* Uvedla následující: „... Vždyť já jsem spisovatelka píšící rusky, že? A moje vlast – to je ruský jazyk. A v tu chvíli, když jsem pochopila, že jsem jako zahnaný, no vlk... Na jedné i druhé straně to samé. Pochopila jsem, že tady už nemohu být, protože to pro mě znamená veliké nebezpečí. Nebezpečí, že začnu nenávidět zemi, lid, jazyk. Jazyk toho lidu... Já si tohle nemůžu dovolit. Proto jsem měla jedinou možnost izolovat se od toho prostředí. Nyní, když přijedu do Ruska, je to vždy příjemné. Vyhrála jsem.“⁵

Michail Krutikov ve svém článku „Židovská emigrace a současná literatura“ píše, že literatura ruské diaspory je zaměřená na dvě různá auditoria: široké – ruské a úzké – „své“, které prošlo zkušeností života za hranicemi Ruska. Podle jeho mínění se stala Dina Rubina, jejíž postavy představují často „rozdvojené“ osobnosti, nejúspěšnějším spisovatelem, který si osvojil tuto „strategii dvojího psaní“.⁶

² V literárněhistorických publikacích a přehledech ruské literatury druhé poloviny 20. století se od 90. let až dosud liší postoj ruských badatelů jak k ruským, tak i k rusky píšícím autorům, kteří se narodili v SSSR a později emigrovali. Polemika se vede už o označení těchto spisovatelů a jejich děl. Jedni zastávají názor, že jde o literaturu zahraniční (зарубежная), druzí ji označují jako mezinárodní (международная) a třetí ji nazývají emigrantskou (эмигрантская) (ČUPRININ, 2007: 158). Uvedený unikátní jev ve světové literatuře by jistě mohl být rozpracován na mnoha stranách, jelikož však není jádrem této práce, nastínila jsem diskusi v ruské literární vědě velice lakonicky. Dina Rubina již třicet let žije v Izraeli, ale sama se považuje za ruskou autorku. Zdůvodňuje to tím, že vždy psala a publikovala v ruštině.

³ Názvy děl, která nebyla přeložena do češtiny, uvádím ve vlastním překladu, stejně tak jako citace z knih nebo úryvky z rozhovorů, které D. Rubina poskytla.

⁴ Uvedeno v rozhovoru: А поговорить?.. Дина Рубина. Как переехать в Израиль и остаться русским писателем?: Youtube [online]. 10. října 2019 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=keLhACPqI48>

⁵ Ibidem.

⁶ Krutikov ve svém článku používá pojem «стратегия двойного письма». Jedná se o autorský výraz, který bychom mohli chápat jako styl psaní, jenž vznikl syntézou různých prostředí, jazyků, kultur a do nějž se promítá spisovatelčina životní zkušenost s emigrací. Tento styl je přístupný oběma typům čtenářů.

Dlužno říci, že v současných literárněhistorických pracích encyklopedického charakteru se její jméno objevuje zřídka⁷, ačkoli od 70. let bezpochyby tvořila⁸ a přispívala například do literárního měsíčníku *Nový svět* (*Новый мир*), na jehož stránkách publikovali v podstatě všichni významní spisovatelé 20. století (POSPÍŠIL, 2001: 434). V těchto příručkách se setkáme, pakliže zúžíme záběr pouze na ženy prozaičky, především se jmény jako Ljudmila Ulická, Ljudmila Petruševská nebo Taťjana Tolstá.

Rubina patří mezi vynikající stylisty. Není proto překvapením, že jsou její díla často zkoumána právě ze stylistického hlediska. Na její práci s jazykem bychom mohli aplikovat jisté aspekty z práce Michaila Bachtina *Román jako dialog*: „Romanopisec přijímá různé dialekty a jazyky spisovného i nespisovného jazyka do svého díla, přitom jejich diference netlumí ani nestírá, naopak působí ve smyslu jejich prohloubení... Prozaik slova neočišťuje od cizích intencí a podtónů, neničí v nich skryté zárodky sociálního různorečí, nesmazává ony jazykové tváře a manýry řeči, které prosvítají za slovy a jazykovými formami“ (BACHTIN, 1980: 75). V souvislosti s dílem M. M. Bachtina byla autorce položena otázka⁹, zda také pracuje se *smíchovou* (karnevalovou) *kulturou*. Odpověděla: „Obecně mám moc ráda tradice karnevalu v jakékoli kultuře a cením si jich. Také jsem psala o karnevalu v Benátkách a – ano, Bachtin toto téma prozkoumal výborně. Knihu, o které hovoříte [François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance], jsem dokonce citovala ve svém románu *Poslední kanec z lesů Pontevedra* (*Последний кабан из лесов Понтеведра*), jelikož je tam vyobrazen můj oblíbený obraz herce, loutkáře Lucia – i když se jedná o strašný a tragický obraz.“¹⁰

Spisovatelka v mnoha interview uvedla, že ráda hovoří s taxikáři, poslouchá jazyk, který jí v danou chvíli obklopuje. Nejenže ve svých dílech pracuje se všemi vrstvami ruštiny, a to včetně ruského matu (za což si sklídila nejednu kritiku – kauza *Totální diktát*¹¹), ale jakožto

КРУТИКОВ, Михаил. Еврейская эмиграция и современная литература. Новое литературное обозрение [online]. 2014, 127(3), 1 [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/127_nlo_3_2014/article/10986/?sphrase_id=96851

⁷ Zmínky o její tvorbě: (LEJDERMAN, LIPOVECKIJ, 2001: 96), (ADLAM, 2005: 20).

⁸ Především povídkovou tvorbu, svůj první román vydala v roce 1996 (Už přichází Mašiach...! / Вот идёт Мессия!).

⁹ Autorka byla tak ochotná, že mi odpověděla na několik otázek, rozhovor byl veden 24. dubna 2020.

¹⁰ V práci je toto téma zmíněno na základě americké studie *Několik myšlenek o ruskojazyčné izraelské fikci: Představujeme Dinu Rubinu* (*Some Thoughts on Russian-Language Israeli Fiction: Introducing Dina Rubina*), kde je rozebírán fakt, že se Dina Rubina mnohdy na Bachtinovy práce odkazuje. Považuje se za „následovníka“ především jeho děl o smíchové kultuře. RONELL, Anna P. *Some Thoughts on Russian-Language Israeli Fiction: Introducing Dina Rubina*. Prooftexts [online]. 2008, 28(2), 197-231 [cit. 2020-04-23]. DOI: 10.2979/pft.2008.28.2.197. Dostupné z: www.jstor.org/stable/10.2979/pft.2008.28.2.197

¹¹ *Totální diktát* (*Тотальный диктант*) je každoročně pořádaná akce, která si klade za cíl prověřit gramotnost dobrovolníků, kteří si své znalosti ruštiny chtějí ověřit. Pro tuto příležitost vytvoří oslovený známý spisovatel jedinečný text. Autorka jej napsala pro Uljanovskou oblast, avšak její gubernátor usoudil, že by neměl být přečten,

prozaička žijící v Izraeli využívá ve své tvorbě i své jazykové zkušenosti s hebrejštinou (především s její fonetickou stránkou), např.: „Zpoza dveří pracovny se ozývala bouřlivá diskuse. Znělo to, jako by se uvnitř odehrávala hlasitá hádka, ale když se dveře rozletěly, z místnosti se vyvalili dva muži v pláštích a na zarostlých tvářích jim hrály rošťácké úsměvy. A on si znovu pomyslel: Sakra, to je ale jazyk, to jsou decibely...“¹² (RUBINA, 2018: 13). V jejích prózách vystupuje mnoho lidí různých národností, a postavy tudíž mluví mnoha jazyky. Další otázka zněla: „Ve Vašich dílech se objevuje mnoho lidí různé národnosti. Může to mít důvod právě ve zmíněné karnevalové kultuře? Snažíte se ukázat krásu různorodosti jazyků a kultur, které se setkávají a mísí na jednom místě?“ Odpověděla: „Vyrostla jsem ve městě, kde žily sto čtyři národnosti, a tak bylo mé ucho již od dětství navyklé k celé paletě akcentů, a možná proto si cením čistoty jazyka. Avšak v přímé řeči a hlasech hrdinů zbožňuji skutečný život, vždyť skutečný život je nádherný, zní jako varhany a překypuje barevnými odstíny a hlasy.“ A na závěr dodala: „A to je ten pravý pozemský karneval!“

Podstatnou složku její tvorby tvoří hudební leitmotivy, intertextualita, aluze (především mimotextové a mezitextové) a explicitní kulturní i historické odkazy. Volba chronotopů je neméně zajímavá, jejich rozmanitost dovoluje autorce vypracovat v románech více syžetových zápletek a variovat fabuli tak, aby donutila recipienta k seskládání „mozaiky“ vytvořené z linií, které jsou naznačeny. Z měst, do nichž jsou spisovatelčiny prózy zasazeny, zmiňme Jeruzalém, Prahu, Benátky, Lvov, Berlín nebo americký Kansas a mnoho dalších. V tomto ohledu je důležité vědět, že většina postav Diny Rubiny jsou emigranti nebo lidé „kočující“, umělci. Tento fakt je kritériem výstavby románů, jelikož umožňuje autorce vytvořit bohatší škálu předků, přátel a dalších postav spojených s osudem hlavního hrdiny, a tak lépe podtrhnout jeho kořeny a osobnost.

Mezi její nejznámější romány patří kupříkladu *Už přichází Mašiach..!* (*Вот идет Мессия!*) nebo *Ruský kanárek* (*Русская канарейка*). Některá její díla tvoří volné cykly nebo několikadílnou sérii; *Leonardův podpis* (*Почерк Леонардо*), *Bílou holubici z Córdoby* (*Белая голубка Кордовы*) a *Syndrom loutky* (*Синдром Петрушки*) spojuje pojem Lidé vzduchu

jelikož D. Rubina ve svých dílech používá nespisovné útvary ruského jazyka. Zpráva v rubrice novinek moskevského rádia ECHO MOSKVY: Недавно критике подверглась писательница Дина Рубина, 14. 03. 2013. Dostupno z: <https://echo.msk.ru/news/1053046-echo.html>. [cit. 2020-04-12].

¹² V práci jsem se z důvodu jazykové jednoty textu rozhodla využít citací z českého překladu *Syndromu loutky* od Jaroslavy Janečkové. Překlad pokládám za zdařilý, plynulý a dodržující rytmus originálu, nicméně některé výrazy jsou přeloženy chybně. Povětšinou se jedná o místa spjatá s náboženskou tematikou, ta je však, podle mého názoru, pro autorku důležitá a signifikantní (například u staré kabalistické obřadní kletby, která má v překladu z *aramejštiny* znamenat „ohnivá rána“, byl aramejský jazyk přeložen jako arménský). Pokud uvedu svou vlastní citaci, odůvodním toto rozhodnutí v poznámkovém aparátu.

(Люди воздуха), zmíněné romány tvoří volnou uměleckou trilogii, jejímiž hlavními postavami jsou výstřední, ale velice nadaní lidé. Nejnovější trojdílnou knižní sérií je *Napoleonův trén* (*Наполеонов обоз*).

Dosavadní povídkovou tvorbu můžeme rozdělit do dvou fází. Ranou tvorbu lze označit jako reflexi autorčina dospívání a promítání zkušeností ze studia na konzervatoři do kratších prozaických útvarů, za výborný příklad by se daly uvést povídkové soubory *Dům za zelenými vrátky* (*Дом за зелёной калиткой*) a *Kdy už začne sněžit...?* (*Когда же пойдёт снег...?*). Pozdější tvorba neodráží jen období sbírání zkušeností v dospělosti, ale také její poetika se mění a tematika rozšiřuje, můžeme uvést povídku *Babí vítr* (*Бабуин ветер*), *U anděla* (*У ангела*) nebo soubor povídek *Výborně zpívá kamarád prozaik* (*Отлично поет товарищ прозаик!*). Dina Rubina často a ochotně poskytuje rozhovory. Považuje za svou profesní povinnost, ale i potěchu komunikovat se čtenáři, médii a nebojí se vyslovit svůj kritický názor. Je obecně známo, že náměty pro své knihy čerpá z osobního života a v dílech často popisuje reálné události, o čemž svědčí především několik jejich kratších próz, například její povídka *Babička* (*Бабушка*) nebo do jisté míry román *Jeruzalémský syndrom* (*Иерусалимский синдром*).

Na motivy její tvorby bylo natočeno již osm filmů, nejnovějším snímkem je *Syndrom loutky* z roku 2015, natočený podle stejnojmenného románu. V dubnu tohoto roku během karantény začala Dina Rubina používat nové médium, podcast, kde má svůj vlastní pořad *Dina Rubina o sobotách* (*Дина Рубина по субботам*). V některých epizodách hovoří o svém životě, v jiných o profesi a řemeslu spisovatele nebo jiných aktuálních tématech. Tato forma autorce vyhovuje, jelikož má s rozhlasem bohaté zkušenosti.

2.1.1 Román Syndrom loutky

Román *Syndrom loutky* byl vydán v roce 2010. Jak již bylo uvedeno výše, je součástí volné trilogie. Tuto trilogii spojuje několik charakteristických prvků – v každém díle je hlavním tématem, od kterého se odvíjí syžet, jeden konkrétní okruh umělecké tvorby. Hrdinové jsou osobití, velice nadaní a často ve své genialitě nepochopení lidé. Není proto náhodou, že motto k první části knihy *Leonardův podpis* zní: „Leváctví má atavistický a degenerativní charakter... Často se s ní setkáme u bláznů, zločinců, a nakonec u génů“ (RUBINA, 2019: 12). Hlavním hrdinou *Bíle holubice z Córdoba* je také umělec, ale zároveň i falzifikátor Zachar Kordovin, který dokáže mistrně napodobit díla největších umělců. Tzv. *historie rodu* nebo *kronika rodu* je častým tématem autorčiných románů. Setkáváme se s ní i v rozebíraném díle *Syndrom loutky*, kde částečně poodhaluje metodu výstavby textu (kontinuita osudů, prolínání minulosti a současnosti) a zároveň poskytuje klíč k dešifrování příběhu ve formě jemných náznaků. Autorka uvedla, že nemá ráda hrdiny, kteří se zjeví jako džin z lampy. Její hrdinové disponují určitou genetickou výbavou. Mají matku, otce, dědu, babičku a další, po nichž něco zdědí.¹³

Román je rozdělen do tří částí a deseti kapitol. Vypravěč v něm využívá nelineárního vyprávění. Každá kapitola obsahuje retrospektivy, které nám slouží jako nápověda k zorientování se v přítomnosti. Děj nám vyprávějí tři různí vypravěči – po kvantitativní stránce se nejvíce dozvíme od vševědoucího vypravěče, jenž se snaží působit implicitně, přestože na sebe několikrát upozorní, například: „Silva Giuseppovič Morelli (*ano, přesně tak se jmenoval*) byl synem černooké koketky z italské diplomatické mise, která byla evakuována do Kujbyševa v době Velké vlastenecké války“ (ibid.: 61). Druhým vypravěčem je Borka a třetím Petr. Tyto dvě postavy nám ovšem zprostředkovávají příběh skrze žánry do románu vložené. Doktor Boris Gorelik svými deníkovými zápisky rozkrývá jádro zápletky a Petr Uksusov popisuje své pocity v dopisu příteli. Chronotop díla se může vymezit Petrovým dosavadním životem, třebaže není zmíněn jediný letopočet, ani nevíme, kolik je mu let. Dočteme se však, že Petr je o devět let starší než Líza a s Borkou jsou zhruba vrstevníci, dále že se děj odehrává v 2. polovině 20. století primárně na těchto místech: Praha¹⁴, Lvov, Jeruzalém, Sachalinská oblast, Samara, Berlín, okrajově i na dalších, a to ve spojitosti s povoláním loutkáře. V důležitých okamžicích

¹³ Uvedeno v rozhovoru – "Эксклюзивное интервью с писателем Диной Рубиной". Эфир 13. 12. 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=dDmu0QvXCpY>, získáno 3. 2. 2020

¹⁴ Topos Prahy nalezneme u této autorky nejméně v dalších dvou dílech, a to v povídce *Jazzová kapela na Karlově mostě* (*Джас-банд на Карловом мосту*), která popisuje dojmy z první návštěvy Prahy (údajně se ona i manžel do Prahy ihned zamilovali a tato láska s léty jen sílí), a v trilogii *Ruský kanárek* (*Русская канарейка*) se také jedna epizoda odehrává v našem hlavním městě.

se projevuje autorův¹⁵ smysl pro detail a napínavost, retardující popisy či odbočky užívá mnohokrát. Když kupříkladu profesor Ratt začne mezi vyprávěním legendy o Krčmáři krájet koláč, mlít kávu a komentovat počasí. V *Syndromu loutky* nacházíme mnoho odkazů na Písmo svaté (Stvoření světa, Ráchel, Lazar, Skutky apoštolů...) nebo na Kabalu (stará kletba).

První linie díla (s detektivní zápletkou) – loutkáři Petrovi a Líze se narodí syn s Angelmanovým syndromem¹⁶ (syndrom loutky), který záhy umírá. Důvodem tohoto dědičného onemocnění má být prokletí Lízina předka, který svedl a opustil krčmářovu dceru. Franc, potulný loutkář a donchuán, nemohl mít se svou další ženou následkem kletby dítě, a tak se rozhodl navštívit čarodějnici. Poradila mu, aby vyrobil loutkovou podobiznu krčmáře, a tak se zrodil židovský Krčmář – loutka, „domácí idol či modla“, zaručující rození dcer s ohnivými vlasy, jaké má i Líza. Postupně se od různých postav dozvídáme, že Lízina matka v mladém věku spáchala sebevraždu kvůli svému muži – Tadeuszovi Vilkovskému – a její sestra Ludvika místo účasti na pohřbu vzala loutku a odjela. Ta však v Samaře umírá a Petr nalézá ztracený idol, i když značně poškozený. Když loutku opraví, najde v jejím břiše maličkého Kašpárka, a aby se dozvěděl důvod toho, proč tento „látkový smotek“ leží v Krčmářových útrobách, rozjíždí se do Berlína za profesorem Ratem, který mu objasní legendy spjaté s touto „modlou“, čehož je schopen z jediného důvodu – záletník Franc byl i jeho předkem.

Další dvě linie románu jsou těsně spjaté, jedná se nejen o Petrovu předurčenost k profesi loutkáře, jeho výjimečný talent a schopnosti, jimiž udivuje každého diváka, ale i o jeho oddanou, věčnou a tragickou lásku k Líze. Borka (jejich přítel z dětství) jejich lásku popisuje takto: „My všichni [...], kdo jsme se mu vysmívali a ťukali si prstem na čelo, jsme měli to štěstí, že jsme dospívali ve stínu ušlechtilé a dnes bych řekl tragické lásky“ (ibid.: 197).

Vyprávění začíná *in medias res*, fragmentem dopisu, který může působit nenávisťně až výhružně: „Proklínám tě i s celou tou tvou šaškárnou! Doufám, že už tě nikdy nevidím! Už toho mám dost. Půlku života jsem strávila za loutkářovou oponou. A jestli se přede mnou ještě někdy třeba jenom náhodou objevíš...“ (RUBINA, 2018: 7). Z tohoto úryvku lze dedukovat následující: zaprvé – zřejmě jde o milostný vztah, ve kterém se jedna z osob cítí nekomfortně a svého partnera už nikdy nechce vidět, zadruhé – život hrdinů byl a je spjatý s loutkami, zatřetí – zanedlouho dojde ke konfrontaci.

¹⁵ Rozumí se implikovaný autor.

¹⁶ Angelmanův syndrom je dědičná choroba. Projevuje se těžkou mentální retardací, poruchami růstu a vývoje. Postižení jedinci mají „veselý“ výraz obličeje (happy puppet syndrome) a vykazují křečovitě neúčelné pohyby. Nemoc popsal anglický lékař Harry Angelman (POKRIVČÁK, 2009: 13).

Hlavní postava románu Petr (Petruša), od dětství patrně předurčený ke své profesi loutkáře, působí na čtenáře jako zosobnění grotesky – spojuje v sobě komično i tragično. Jeho žena Líza je mnohem mladší než on. Jako chlapec ji uviděl v kočárku, na krátký čas ji dokonce ukradl. Naštěstí se však vzpamatovala jeho teta Basja a holčičku urychleně vrátili její chůvě: „Basjo! Podívej! Podívej, jak je kouzelná a jaké má veselé kudrlinky! Je taková opravdová! A teď je moje!“ (ibid: 145). Od okamžiku setkání si ji zamiloval a již ji neopustil: „Synku, ty sis myslel, že bude tvou sestřičkou?“ „Ne,“ odpověděl bez úsměvu, stále ponořený do svých myšlenek. „Ne, ona bude mou hlavní loutkou.“ (ibid.: 147). Třetí postavou, která zároveň skrze své deníkové záznamy zastává v několika kapitolách pozici vypravěče, je Boris Gorelik, jejich přítel z dětství a psychiatr. Především jeho zápisky nám objasňují mnohé aspekty Petrovy minulosti a také jeho povahy.

„V románu je možné odhalit tři na sebe působící a těsně propojené vrstvy: skutečnou (vnější), do které je uložený lineární průběh syžetu [...] umění a tvorbu, které jsou neoddělitelnou součástí života hrdiny [...] nakonec třetí vrstvu – mýtopoetickou, vzbuzující dojem zvláštní virtuální reality hrdiny [...] Projekce této virtuální reality na existující realitu vyústila v neobyčejnou osobitou vlastnost hrdiny¹⁷“ (GUSEVA, 2011: 1). Tím má na mysli Petrovu schopnost vidět kolem sebe místo skutečných lidí loutky, například když místo vrátného zahlédne loutku, kterou kdysi vedl v pražském loutkovém divadle: „Živou gestikulací rukou připomínal loutku Baltazara, posledního ze tří králů – ten byl taky černý a měl oranžový turban na hlavě... Král-strážník vzrušeně diskutoval s řidičem auta“ (RUBINA, 2018: 15). Samotný Petr dělí své okolí na loutky a živé lidi. Zatímco ve svém otci, profesoru Rattovi a v mnoha dalších lidech vidí loutky, svou matku a Lízu považuje za skutečné, viz: „Líza, moje Líza, moje ‚hlavní loutka‘, ve skutečnosti vůbec loutkou nebyla. Stejně jako matka byla skrz naskrz člověkem“ (ibid.: 365).

Je tedy možné konstatovat, že *Syndrom loutky* je mnohvrstevnatým prozaickým dílem, jehož linie jsou mezi sebou těsně provázány. Má „mozaikovitou“ kompozici, leitmotiv je přítomen v názvu románu a některé motivy a symboly (loutka, Stvořitel/Tvůrce, had, anděl nebo i červená barva) se v příběhu ve větším počtu opakují.

¹⁷ ГУСЕВА, Ольга Павловна. Заглавие как структурно-семантический код романа Дины Рубиной „Синдром Петрушки“. Вестник ТГГПУ [online]. 2011, 2011, 25(3), 4 [cit. 2020-03-06]. Dostupné z: <https://cyberleninka.ru/article/n/zaglavie-kak-strukturno-semanticheskij-kod-romana-diny-rubinoy-sindrom-petrushki>

2.1.2 Titul jako důležitý strukturní komponent díla

Titul knihy *Syndrom loutky*¹⁸ hraje v kompozici díla zásadní roli, jeho metaforičnost prostupuje celým románem. Modelový čtenář zpočátku vnímá jednu sémantickou rovinu názvu díla, ale v průběhu četby si uvědomí, že je jich daleko více a navzájem se proplétají i doplňují. Titul v sobě skrývá hned několik možných interpretací, pro potřeby dané práce pro nás budou klíčové tyto:

První asociace – odkaz na jarmarečního „*Petrušku*“. Do češtiny se přeneseně překládá jako „*Kašpárek*“, ale primárně se jedná o komediantskou postavu ruského lidového maňáskového divadla, která má charakteristické povahové i fyzické rysy a jmenuje se stejně jako románový hrdina Petr Uksusov¹⁸. Takto se osoba jmenující se Petr obvykle neoslovuje, ale v tomto případě by se dalo hovořit o vyvolání asociace, pokusu o komparaci a kontinuitu *motivů dvojnickví*, který byl v ruské literatuře velice oblíbený především v období romantismu a poté moderny na přelomu 19. a 20. století. S tímto motivem se v románu setkáváme vícekrát – Petrův otec Romka, má svého dvojníka v podobě loutky, s níž jeho syn opakovaně vystupuje. Dalším příkladem mohou být dvojčata Janka a Visja, Ellis je popisována jako kopie Lízy a dvojníka profesora Ratta spatříme v odrazu okna.

Mezi jarmarečním *Petruškou* a hlavním hrdinou románu existuje nezrušitelný vztah, který překlenuje hranice mezi světy. Mohli bychom tu tedy mluvit o „*mezisvětové totožnosti*“ (DOLEŽEL, 2003: 31), která spočívá jak ve fyzické podobě, tak i ve velkém množství společných vlastností (jako malý mluví pisklavým hlasem; když v dětství hrál představení na dvorku, jednalo se o frašky, parodoval, používal nadávky; později ho mnoho postav k této loutce přirovnává). Takto popisuje „*Petrušku*“ ruský spisovatel a dramatik Ivan Leont'jevič Ščeglov ve své práci *Lid a divadlo (Hapod u meamp)*: „... na kraji zorného pole se bělá nizoučký, na pohled nepěkný stan s vějícím kapesníkem na střeše místo vlajky... Ale, s úctou, pánové, k tomu ubohému stanu: žije v něm sám Petr Ivanovič Uksusov!.. Podívejte se, prosím: kolem jeho stanu (jarmareční boudy) je vždy nejhušší a nejspokojenější dav... A na všech tvářích, od dětských až po stařecké, je napsáno takové napjaté zvědavé očekávání, určitě se chystá kdoví jaké velkolepé představení, – i když všichni dobře vědí, že se chystá objevit jen malinká loutková postavička s dlouhým nosem a hrbem na zádech.“ (ŠČEGLOV, 1911: 117).

¹⁸ Překladatelka u jména použila metodu adaptačního překladu, takže se v české verzi románu setkáváme s „*Petrem Kyselovem*“, ale pro potřeby své práce – vzhledem k jasné narážce na jarmarečního „*Petrušku*“ – zde ponechávám ruskou verzi příjmení, tedy „*Uksusov*“.

Petra Uksusova (ale i Tadeusze Vilkovského – otce Lízy) lze pokládat i za jiné postavy, a to za aktualizované představitele *komedie dell'arte*.¹⁹

Sémantika titulu románu má tendenci k rozšíření, které je možné sledovat na několika úrovních: lexikálně-frazeologické, gramatické a metaforické. Odhalení významotvorného obsahu daného komponentu textu a jeho role v modelování struktury románu nám dovoluje hovořit o zvláštní důležitosti titulu.²⁰ Tato práce se zaměří především na metaforickou úroveň. Ačkoli možnosti výkladu názvu díla nejsou jejím stěžejním tématem, budou zde v krátkosti nastíněny, jelikož jsou velice důležité pro uchopení a pochopení románu.

Ve druhé kapitole díla, která je koncipována jako deník doktora Gorelika, se od Borkovy babičky Věry Leopoldovny čtenář dozvídá, že se v Lízíně rodině vyskytuje „špatný gen“, který způsobuje Angelmanův syndrom neboli syndrom loutky. Za primární asociaci tedy lze pokládat název nemoci.

Další je postava samotného Petra, kterého Gorelik popisuje ve stejné kapitole takto: „... a za ní on, s ostrými nahrbenými rameny připomínajícími vahadlo loutky a se strnulou chůzí podobný marionetě víc než všechny jeho loutky dohromady“ (RUBINA, 2018: 29) a v jiné části knihy pak charakterizuje jeho talent takto: „...přesvědčil [mě] o absolutním talentu umělce, jemuž už při narození nebesa darovala diamant se začarovanými fazetami, na které se dá dívat do nekonečna... Tenkrát jsem si poprvé uvědomil rozměr jeho osobnosti a představitosti a jeho silnou vůli k neustálému vytváření vlastního magického světa“ (ibid: 50). Je možné ho chápat jako loutku stvořenou Bohem, která má charakteristické loutkové rysy, sám si toho je vědom a bezděčně se oslovuje „Petruško“, viz: „Bravo, Petrušo!²¹“ (ibid.: 23), nebo „... Ticho! Lež, jen lež, Petrušo, lež klidně a dočkáš se odměny, ty zatracený blázne...“ (ibid.: 24). Popis podobný jarmarečnímu Petruškovi můžeme najít téměř na prvních stranách románu: „Na orlí nos si nasadil kulaté kovové obroučky, čímž svému obličejí rázem dodal záměrnou podobnost s nějakou loutkou“ (ibid.: 11), také profesor Ratt prohlašuje: „Máte velmi zajímavou lebku... A celkově je ve vašem vzhledu něco nadpozemského. Oči máte podezřele světlé. Úplně bezedné krátery, že? ‚On nevrhá stín!‘ Otočte se z profilu... Vy ale máte neústupný nos! A ta

¹⁹ Daná teze bude blíže rozvedena v jiné kapitole, kde bude tento román srovnáván s Blokovým dramatem *Bufonáda (Балаганчик)* a Sologubovým románem *Posedlý (Мелкий бес)* v rámci karnevalizace.

²⁰ ГУСЕВА, Ольга Павловна. Заглавие как структурно-семантический код романа Дины Рубиной „Синдром Петрушки“. Вестник ТГГПУ [online]. 2011, 2011, 25(3), 4 [cit. 2020-03-06]. Dostupné z: <https://cyberleninka.ru/article/n/zaglavie-kak-strukturno-semanticheskii-kod-romana-diny-rubinoi-sindrom-petrushki>

²¹ Podobně jako v originálu užívá překladatelka netradiční formu jména Petr, která se běžně neužívá (Petruška-Petruša).

vaše přísná brada a neproniknutelný úsměv... Vy byste sám mohl hrát Petrušku, toho božského šprýmaře!“ (ibid.: 253).

Další hrdinkou, na kterou lze metaforičnost titulu aplikovat, je Líza. Ta se ze své pozice Petrovy loutky urputně snaží vymanit. Po různých sporech a peripetiích ji však do psychiatrické léčebny (v Jeruzalémě) dovede až narození nemocného syna a především Petrova posedlost Ellis, mechanickou loutkovou dvojnicí Lízy, z níž se postupně stává objekt Petrovy až chorobné posedlosti²², pro ilustraci uvádím sen našeho hrdiny: „Ellis v něm ožila a říkala mi: ‚Víš, ty jsi mě stvořil, vdechl jsi do mě život, a tak teď chci být tvou ženou.‘ A mě se ve snu zmocnila naprostá hrůza a blábolil jsem něco jako ‚promiň, já už jednu ženu mám‘. Vtom se objevila nešťastná Líza... A v jedné chvíli jsem si uvědomil, že nejsem schopný rozeznat jednu od druhé, a cítím se prostě strašně: kde je moje Líza, která z nich je moje Líza? A nahlas hořce pláču jako dítě, natahuju k oběma ruce a volám: ‚Lízo! Kde jsi, Lízo?‘ ... Probouzel jsem se politý studeným potem a ani jsem o těch snech nemohl nikomu říct“ (ibid.: 369). Jedná se o intenzivní vztah mezi stvořitelem a výtvořem. Petr se tak náhle ocitá v roli „boží loutky“, ale i *demiurga*. Když rozložíme titul na jednotlivá slova, získáme sice zastřenější, ale také o díle mnoho vypovídající význam. „Loutka“ v sobě obsahuje pocit závislosti, ať už na jiném člověku nebo na vyšších silách. Termín „syndrom“ v medicíně obvykle označuje soubor příznaků, projev onemocnění.

²² Román končí scénou na Karlově mostě, kde Petr tančí se „vzdušnou Ellis“. Tedy tancem dvou vzdušných lidí.

2.1.3 Motiv loutky v románu

„Samozřejmě, celý prostor zobrazený v románu je proniknut obrazy loutek a odkazuje nás na různé loutkové aluze. Ráda zaplňuji prostor prózy významnými a výmluvnými detaily, které podporují hlavní myšlenku románu.“ Takto spisovatelka zodpovídá otázku, zda jsou kromě Petra i jiné postavy inspirovány divadelními prvky.²³

Henryk Jurkowski ve své knize *Magie loutky* píše, že se loutka v lidské kultuře vyskytovala vždy. Jejím úkolem bylo plnit ty nejposvátnější i nejpokleslejší funkce a přitahovala svým magickým zosobněním dualismu hmoty a ducha, člověk tedy viděl v loutce jakési podobenství o své vlastní existenci (JURKOWSKI 1997: 11). V Syndromu loutky se čtenář poprvé dozvídá o Ellis z Borkova deníku, kde popisuje svůj první dojem z jejich „setkání“: „Pro slavnostní hostinu uvolnili malou část stolu, kolem které jsme se sesedli my tři a taky – snažím se pro to najít správná slova – ten *android*: geniálně vyrobená, úchvatná a zároveň děsivá loutka Ellis, kopie Lízy. Ta kopie byla neuvěřitelně přesná. Tak přesná, že z toho mrazilo.“ (RUBINA, 2018: 53)

Téma rozvoje loutkového divadla a motiv loutky se v literatuře, konkrétně v próze, ve větší míře objevuje v německém romantismu. Kupříkladu v povídce *Pískoun (Der Sandmann)* E. T. A. Hoffmanna se vyskytuje, na rozdíl od loutkové Ellis, prozatím nedokonalý typ loutky. Motiv je také zpracován spíše v tajemném, snovém, alchymistickém duchu (v tomto fikčním světě ještě nebylo možné vytvořit tak dokonalou podobu s člověkem). Loutka je hrdiny popisována například takto: „Chodí podivně odměřeně, každý pohyb jako kdyby odvisel od pohonu nějakého nataženého soukolí“ (HOFFMANN, 2016: 44) nebo „Mohla by být považována za sličnou, kdyby její pohled nebyl... málem bych řekl, jako kdyby nebyl vidomý.“ (ibid.: 44) Na oživení loutky Olimpie v Hoffmannově povídce bylo potřeba získat lidské oči. Princip, jak o ně hlavní hrdina příběhu, Nathanael, přišel, není detailně popsán. Dozvídáme se pouze, že se zahleděl dalekohledem koupeným od Coppoly (ve skutečnosti ďábelského advokáta Coppelia) a po chvíli se „pokojem rozlehl hluboký smrtelný vzdech; Nathanaelovi se dech zastavil niternou úzkostí“ (ibid.:44).

Rubina ve svém románu nejprve mění člověka v loutku. Děje se tak při tanečním představení Petra s Lízou, které rovněž reflektuje Borka ve svých deníkových zápiscích a ve kterém se nejprve z živé Lízy stává neživá loutka, jež bude posléze Petrovým rituálem

²³ Rozhovor vedený 24. dubna 2020.

přivedena „k životu“: „... a vytáhl nehybnou Lízu, která hrála loutku. A hrála ji obdivuhodně: při pohledu na její strnulý úsměv nehybné oči a ruce a nohy rovné jako tyčky se nechtělo věřit, že se ve skutečnosti jedná o teplé, velmi pružné ženské tělo... Pěť a se s loutkou pokoušel tancovat a ona padala, kácěla se na stranu... Nakonec opřel Lízu o stěnu a prováděl kolem ní šamanský tanec ve snaze vysvobodit loutku ze zakletí: postupně vytahoval z bedny několik svých podivných tvorů, kteří okamžitě oživali, jakmile je chytil za vahadlo nebo si na ruku navlékl jejich hábit. A ti vyzývali novou loutku, aby procitla a také začala žít...“ (RUBINA, 2018: 53). V závěru postupně gradujícího představení „loutková Líza“ ožila a začala s Petrem tančit na *Minor Swing*²⁴ Djanga Reinhardta.

Povídka *Pískoun* od E. T. A Hoffmana zde byla zvolena, aby bylo primárně poukázáno na kontrast v popisu loutky (v Pískounovi jako již na první pohled strnulá, neživá věc; na druhé straně stojící Ellis, vypadající jako až „děsivě“ živý android), který se odvíjí od účelu zobrazení. Zatímco u Rubiny je intencí, aby Ellis byla naprosto dokonalou kopií Lízy (a za tím účelem popisuje všechny atributy, díky nimž této „životnosti“ Petr dosáhl – velice drahou mechaniku; skleněné oči, silikonové prsní implantáty), Hoffmann loutkovost a „neživotnost“ Olimpie nepopírá. Netají, že má dřevěnou hlavu, pohybuje se sekaně a nepřírozeně. Proč? Nepotřebuje živou loutku. V povídce poukazuje především na Coppeliovu ďábelskost a strašlivý proces, jímž dosahuje „oživení“ své loutky, jenž uvrhne oběť, člověka připraveného o zrak, do šílenství či rovnou náručí smrti. Postavu profesora Spalanzaniho, „otce Olimpie“, by bylo možné stejně jako Šimona kouzelníka v epigrafu románu D. Rubiny považovat za faustovskou. Sekundárně zmíníme několik společných rysů s jeho texty, spadajícími do období romantismu. Oba autoři užívají ve svých dílech vloženého žánru dopisu. Hoffmannova povídka i Rubinin román jím dokonce začínají, na úvodních stranách těchto děl se seznamujeme s obrazem, který čtenáře provází celým příběhem, a to s legendou o Šimonu kouzelníkovi a o Pískounovi, který sype neposlušným dětem do očí písek, oči následkem toho vypadnou a Pískoun jimi nakrmí svá mláďata. Podobnost bychom našli i u typu vypravěče, v obou dílech se vševědoucí vypravěč snaží chovat jako implicitní, přesto se však na některých místech setkáme s jeho explicitní přítomností. V románu D. Rubiny jsem na tuto skutečnost poukázala výše, u Hoffmana se projevuje formou apostrofy: „Než budu, vlídný čtenáři, pokračovat ve vyprávění, co se dělo s nešťastným Nathanaelem, mohu tě ujistit...“ (HOFFMANN, 2016: 48). Za další společný rys pokládám grotesknost, které E. T. A. Hoffmann dosahuje skrze děsivost, tajuplnost příběhu a

²⁴ *Minor Swing* nás jako červená nit provází celým románem. Existuje příspěvek v anglickém sborníku z konference v oblasti sociálních věd, který se zabývá otázkou výběru konkrétně této skladby jako leitmotivu díla (SAKHOVSKAYA 2020: 434-441).

„smrtný škleb“, naopak u Rubiny je zosobněním grotesky Petr. Ačkoli by měl být jakožto dvojník ruského „Petrušky“ komický, jeho úděl je spíše tragický. Komicky může působit pouze jeho vnější popis, nikoliv vnitřní drama, které se v něm odehrává. V neposlední řadě zmiňme satiričnost, po které německý autor mnohdy sahá a která je v románu přítomna díky faktu, že je satira loutkovému divadlu vlastní. Oba spisovatelé barvitě popisují zvuky, jež vyluzují okolní předměty nebo které jejich postavy v okolí zaslechnou – základem je společná láska k hudbě. Hoffmann ji komponoval, Dina Rubina studovala.

Dalším společným syžetem je pokus o stvoření nového života. Hoffmannovi jako prostředek ke stvoření slouží mystickým a experimentálním závojem opředená alchymie. Rubina využívá v jistém smyslu jejího „epigona“, vědu, která slouží k výrobě nadmíru lidsky vypadající loutky, ale také legendu, která prostupuje celým příběhem. Na mnoha místech se s tímto epigrafem²⁵, který profesor Ratt věnoval „jedné spisovatelce do jejího nového románu o šíleném loutkáři“ (RUBINA, 2018: 250), setkáme. Jedná se totiž současně o motto samotného románu. „Jednou, když jsem svou mocí měnil vzduch ve vodu a krev zhmotňoval na tělo, vytvořil jsem lidskou bytost – chlapce. Učinil jsem tak něco vznešenějšího, než je dílo Stvořitele. Neboť ten stvořil člověka ze země a já ze vzduchu, což je mnohem obtížnější... A my jsme pochopili, že on, Simon Volchv²⁶, hovořil o chlapci, kterého zabil a jehož duši vzal k sobě do služby“ (ibid.: 6). Když Petr odjíždí do Berlína za zmíněným profesorem Rattem, aby se podíval na jeho sbírku loutek, rozvine se v jeho bytě debata o další „obrovské loutce“ Golemovi²⁷. Setkáváme se i s loutkou Fausta, která pod Petrovým dotykem jakoby ožívá. Už pouhá přítomnost Fausta prohlubuje tajemnou atmosféru románu, ostatně on sám symbolizuje

²⁵ V ruském originálu je uveden „epigraf“, ale v českém znění nalezneme výraz „epitaf“, např. věta: »Если, конечно, дама не испаскудит своим романом мой чудесный эпиграф « (RUBINA, 2011: 260), v českém překladu čteme „Teď ještě aby ta dáma svým románem ten můj epitaf nezabila“ (RUBINA, 2018: 252). Došlo zde tedy nejspíše k terminologické záměně (motto x epitaf).

²⁶ Volchv se do češtiny překládá jako mág či kouzelník, spíše by tedy „Симон Волхв“ měl být přeložen jako *Šimon kouzelník*, jelikož o něm v Bibli existuje svědectví – Skutky apoštolů 8: 9-24. Tento Šimon se stal vůdcem gnostické sekty, která byla označována jako Šimonovci. V knize *Faust jako stav zadlužení* je označován za „urfaušta, zakladatele gnóze i faustovské tradice v jedné osobě“ (JUST, 2014: 110).

²⁷ V kabalistické tradici jde o tělo z hlíny, tedy země, nadané animálním životem. Slovo „Golem“ (vlastně GALM) se vyskytuje v Písmu na jediném místě: Z: 139. 16. Toto místo bylo odpradáva vztahováno ke stvoření Adama. V hebrejštině značí něco jako klubíčko, něco stočeného do sebe, tj. nerozvinutého, beztvareho. Opakovaná nápodoba tvůrčího činu kabalistickým zasvěcencem měla Boha Stvořitele oslavit, avšak již legenda ze 13. století vypráví, jak prorok Jeremiáš oživil hliněného Golema nápisem na čelo „Bůh je pravda“, Golem si však vzal nůž a výsledný nápis zněl: „Bůh je mrtev!“ V okamžiku, kdy se člověk sám stává tvůrcem, nepotřebuje Boha (NEUBAUER, 2002: 50-51). Mohli bychom zde tedy rozvinout i úvahu o tom, zda je v ruském románu Golem považován za potenciálního předchůdce (loutku, která byla stejně jako Adam vytvořena ze země) dokonalejšího typu loutky, a to „vzdušných lidí“.

„novověký evropský mýtus, jehož kořeny sahají hluboko do středověku až starověku“ (JUST, 2014:7).

V této i v dalších Hoffmanových povídkách se také objevuje motiv téměř posedlé lásky²⁸. V *Pískounovi* se hlavní hrdina Nathanael slepě zamiluje do Olimpie. V povídce *Příběh se ztraceným zrcadlovým obrazem (Die Geschichte vom verlorren Spiegelbilde)* se hlavní hrdina zamiluje do Džuliety, která si chce na památku ponechat jeho zrcadlový obraz. Lze říci, že hrdina je jí posedlý již od prvního setkání. Téměř na každé straně je něco – slovo, obraz odkazující na loutkovitost. Jiný typ loutky, tzv. rituální loutku, v románu představuje Krčmář, Jurkowski popisuje její podstatu takto: „Sama přítomnost rituální loutky byla magická. Řada rituálů, zvláště rituálů plodnosti, vyzývala božstvo ke zpřítomnění a k účasti v aktu zajištění plodnosti, tedy v aktu vzniku života. Můžeme předpokládat, že tento rituál byl do jisté míry opakováním aktu tvorby pozemského života, ačkoliv – obecněji vzato – je třeba říci, že rituál vždy usiloval o smíření protikladů přírody, vyjádřených především protikladem živého a neživého“ (JURKOWSKI, 1997: 11). Tlustý židovský Krčmář má zajistit rození dcer, na ty se „špatný gen“ nevztahuje. Jeho absence má fatální dopad na život páru. Pokud není v domácnosti přítomen, narodí se chlapec postižený Angelmanovým syndromem neboli syndromem loutky.

Období modernismu přineslo další vlnu zájmu o loutky. „Podobně jako za romantismu to souviselo s nespokojeností se stavem současného hereckého divadla. Realistický nebo naturalistický herec nebyl s to zvládnout úkoly nového psychologického a symbolistického dramatu“ (ibid.:). S loutkou jako ústředním motivem se můžeme setkat v Ibsenově dramatu „*Domov loutek*“ (*Et Dukkehjem*), u nás známějším pod názvem „*Nora*“ podle jedné z hlavních postav. Nora Helmerová působí do určité chvíle jako ztělesnění manželových (Torvaldových) představ, hovoří o ní jako o „bezradné, bezbranné dušičce“, „mém skřivánkovi“ nebo „veverce“, jeho poměr k ženě je silně majetnický, Nora si toho je vědoma. Svě přítelkyni Kristině odůvodňuje skutečnost, že o ní Torvald nikdy předtím údajně neslyšel jeho žárlivostí. Manžel si jen nerad uvědomuje, že by jeho žena mohla k životu potřebovat i jiné lidi. Zmíněná domněnka je podpořena replikou, v níž Torvald vyznává své manželce lásku takto: „Nemám se dívat na to nejdražší, co mi patří? Nedívat se na tu všecku nádheru, která je moje, jenom moje, celá moje a nikoho jiného?“ (IBSEN, 1958: 283). Od začátku je kladen důraz na její subtilní postavu, zpěvavý hlásek a něžnou tvářičku stejně jako na submisivní povahu, spíše její zdání, která se snaží vyjít manželovi vždy v ústrety a přitakávat jakékoli jeho připomínce či nápadu.

²⁸ Tento motiv bude také dále rozebírán v komparativní části.

Nora „svlékne tu maškarádu“ své pokornosti až v posledním, třetím, dějství, ve kterém s Torvaldem poprvé za osm let manželství hovoří na rovinu a sdělí mu své pocity. „Dokud jsem byla doma u tatínka, svěřoval se mi se vším a já jsem jeho názory prostě přejímala. A když jsem někdy byla jiného mínění, tajila jsem to; věděla jsem, že by mu to nebylo vhod. Říkal, že jsem jeho panenka, a hrál si se mnou, jako jsem si já hrávala se svými panenkami. Potom jsem se dostala k tobě – [...] Chci říci, že potom jsem přešla z tatínkových rukou do tvých. [...] Ale náš domov byl jenom takový pokojík, s jakým si hrají děti. Byla jsem tvou ženou, ale jednal jsi se mnou jako s loutkou, jako s hračkou – jako když jsem bývala pro tatínka panenkou. A naše děti byly zase jen mémi loutkami“ (ibid.: 292). Líza se stejně jako Nora cítí být loutkou svého manžela, ale tento pocit dále graduje v domněnku, že si Petr vytvořil z loutky Ellis jí samotnou. Taktéž nalézáme paralelu ve vzdoru vůči dominantnímu muži, avšak u Lízy se jedná o zlomek rozhodnosti Nory, která nakonec manžela neoblomně opouští a odchází do svého dřívějšího domu (obdobně jako například svobodomyšlná Ariana z divadelní hry Maurice Maeterlincka „*Ariana a Modrovous*“ (*Ariane et Barbebleue*), která se po vysvobození dřívějších žen svého manžela rozhodla odejít do své vlasti), dokud se nestane zázrak, který by spočíval v proměně jejich „soužití v manželství“. Oba mužské protějšky, Petr i Torvald, se snaží své manželky ovládat a kontrolovat (Petr zaměstnává Lízu vyráběním malých loutek a nechce jí dovolit pracovat, Torvald chce ženu po odhalení jejího podvodu držet pod zámkem). První zmíněný svou ženu od mala i vychovával, k čemuž se Nořin muž zatím nedostal, ačkoli říká: „To hraní teď skončí a nastane doba výchovy“ (ibid.: 292).

Dále zmiňme, že se motiv loutky objevuje v básni Paula Verlaina ve sbírce *Kdysi a nedávno* (*Jadis et Naguere*), v poezii Konstantina Balmonta i Fjodora Sologuba. V symbolistické próze pak daný motiv nalezneme například u Zinaidy Gippiusové v románu *Čertova loutka* (*Черткова кукла*).

3 Ruský symbolismus

3.1 Inspirační zdroje a shodné rysy ruského symbolismu s románem *Syndrom loutky* autorky Diny Rubiny

Ačkoli se spisovatelka Dina Rubina spíše hlásí k realistické tradici, na otázky „Je nějaký spisovatel, o kterém si myslíte, že na Vás měl největší vliv? Inspirovala jste se některými autory i při sepisování tohoto románu?“ odpověděla, že z klasické literatury je jí nejbližší ten nejméně karnevalový spisovatel – Čechov, kterého čte ráda od dětství a od něhož se ve stylistice mnoho přiučila. Dále uvádí: „Je zřejmé, že všechny obrazy a celá stavba románu *Syndrom loutky* je Čechovovi velmi vzdálená a vlastně celé ruské klasice. Je to, pokud se tak lze vyjádřit, naprosto neruský román. I když obraz Tadeusze Wilkovského něčím připomíná obraz Svidrigajlova u Dostojevského.“²⁹ Přesto se domnívám, že lze najít četné styčné body mezi románem Diny Rubiny a tvorbou ruských symbolistů v prostředcích, které k vystavění příběhu používají. Zaměřím se zejména na způsob tvorby vlastních světů u postav a využití divadelních prvků. Dále bych chtěla poukázat nejen na shody, ale i na rozdíly ve zpracování motivu loutky a tradičních charakterů z italské komedie dell'arte, které budou dále rozvedeny a konkrétně doloženy v komparační části. Pro porovnání byla vybrána dvě významná díla ruského symbolismu – román Fjodora Sologuba *Posedlý* a drama *Bufonáda* Alexandra Bloka.

Pro potřeby komparace románu Diny Rubiny *Syndrom loutky* s uměleckým směrem ruského symbolismu je potřeba vymezit a definovat základní pojmy a umělecké přístupy. Autoři, kteří byli s ruským symbolismem spjatí, byli často až encyklopedicky vzdělaní lidé. „Pohrouženost do hlubin humanitních věd se časem spojila se specializací ve sféře exaktních věd“ (BOGOMOLOV, 2000: 691-692). Dina Rubina se v rozhovorech občas zmiňuje o nezbytných přípravách, které ji doprovází při psaní románu. Aktuálně dané téma otevřela ve svém podcastu „*Dina Rubina o sobotách*“, v němž mimo jiné líčí, co vše si zjišťovala před a během psaní trilogie *Ruský kanárek*. Říká: „Psala jsem ten román asi pět let a vážně se vzdělávala. Pozorně a podrobně jsem se nořila do detailů, psala jsem si s několika chovateli entuziasty. Studovala jsem chov, páření, krmení, ale hlavně jsem zkoumala metody, jak je naučit návyku zpívat.“³⁰ Podobnou přípravu absolvovala při psaní románu *Syndrom loutky*, kdy

²⁹ Rozhovor vedený 24. dubna 2020.

³⁰ Uvedeno v podcastu: О неслучайных случайностях, иерусалимском торговце древностями и мифических чудищах-грифонах: Dostupno z: Spotify [online]. 25. dubna 2020 Dostupné z: . <https://open.spotify.com/episode/4EbbON0WGNVycBMM283s3>, získáno 28. 7. 2020

si dopisovala s loutkoherci, výrobci loutek, ale i obyvateli jednotlivých měst, ve kterých se děj odehrává³¹. Lze říci, že Rubina je poměrně erudovaný autor, ale spíše eklekticky. Soustavného vzdělání se jí v těchto oborech nedostalo, ale pokud se na určitou oblast zaměří, pak si ji důkladně prostuduje, aby se román mohl opřít o fakta, se kterými autor může dále pracovat.

Dalším společným bodem mezi tvorbou Diny Rubiny a ruských symbolistů je náboženská tematika a lexikum, které jsou spíše typické pro tzv. mladosymbolisty. Jsou tím myšleny biblické odkazy, aluze na jiné náboženské texty (například židovskou mystiku), symboly. Romány Diny Rubiny mají vždy znatelný náboženský podtext, který tvoří románovou nadstavbu pro čtenáře, schopné si uvědomit podobnost určitých scén s obrazy z Bible (Lazar, Rachel...), přirovnání (letěla jako ukřižovaná; vchod připomínal protestantský chrám). Tato rovina však není nepostradatelná pro pochopení základního děje, který je spletitý, ale nakonec rozluštitelný³². Stejně tak i díla symbolistů jsou sestavena z několika vrstev, dají se číst i při sledování pouze hlavní dějové linie díla, ale vnímavý recipient, který se snaží o analýzu díla, je schopen proniknout i do jeho dalších vrstev. Ty jsou v symbolismu ukryty právě v síti náznaků a symbolů.

Pro romantiky i symbolisty bylo typické, že pokud se snažili od reality osvobodit, volili v tvorbě daleká exotičtější místa, časově vzdálenější dějinné epochy, nebo dokonce alternativní světy. Starší symbolisté se mnohdy soustředili na antické období nebo jiné zlomové dějinné okamžiky, zatímco mladší symbolisté spíše vdechovali okolnímu prostředí (Petrohrad) groteskní či mystický ráz. V tomto ohledu bychom Rubinu spíše připodobnili k první generaci symbolistů – pokud se děj odehrává v dávnější minulosti, drží se realistického popisu – podobně jako V. J. Brjusov v *Oltáři vítězství* nebo v *Ree Silvii*. Avšak dějiště, ve kterých se odehrává zápletky v případě románu *Syndrom loutky*, je hned několik. V tomto ohledu spatřujeme spíše zájem o prostředí formující postavy, často emigranty, kteří stojí na pomezí dvou a více různých kulturních prostředí, než únik z reality pomocí změny toposu nebo snahu oživit dávné slavné epochy a zaniklou krásu.

Rozdílnost mezi románem Diny Rubiny a tvorbou ruských symbolistů můžeme nalézt v práci s mýtem. Tento pojem chápeme ve smyslu nějakého promyšleného, složitě vypracovaného a vystavěného fabulovaného útvaru, který má tendenci inklinovat

³¹ Zmíněným také patří poděkování v knize: „Jsou to lidé nejrůznějších profesí: loutkáři, umělci, lékaři, novináři i vědci, Lvované, Pražané, Samařané, Moskvané i Petrohraděané, obyvatelé vzdáleného Sachalinu, ještě vzdálenější Ameriky i mně blízkého Jeruzaléma, Haify, Paříže, Berlína, Varšavy...“

³² Jen slov s kořenem kříž je v románu dvacet, stejně tak Bůh/bůh, s morfémem žid-/Žid- dokonce přes padesát atd.

k univerzálnosti. Vzniká na základě empirie a skrývá v sobě výpověď o vzniku a povaze světa, člověka či jiných přírodních jevů. Symbolisté existující mýty buďto uchopili a dále je podle sebe rozváděli, anebo některé dokonce vytvářeli. Uvedme jako příklad mýtotvornou poetiku věčného ženství Vladimíra Solovjova, které se chopili především mlad-symbolisté nebo např. Sologubovu³³ Nedotykavku. Důležitou úlohu hrál rovněž protiklad apollinského a dionýského principu v umění, vyzdvižený iracionalistickou filosofií F. Nietzscheho³⁴ v díle *Zrod tragédie z ducha hudby*, a spis A. Schopenhauera *Svět jako vůle a představa*³⁵. Idealismus, u některých spisovatelů až solipsismus, působil jako hnací motor k vytváření mýtu a chápání reálného světa jako stínového. Autoři používali podobné symboly, nicméně každý z nich jim mohl podle sebe přiřknout jiné významy³⁶. Nad mýty uvažovali a zpracovávali je především ve své poezii, próza či drama pak byly spíše rozvedením básní a vtisknutím určité formy jejich úvahám. Dalo by se říci, že symbolistická próza byla i vyrovnáním se s myšlenkami, naplňujícími jejich tehdejší básně, a jistým mezníkem jejich dalšího směřování. Sologub byl vzdálen postupu mýty rekonstruovat, spíše vytváří subjektivní mýtus hlavního hrdiny. Stavebním kamenem mýtu o Nedotykavce je Peredonovo jednostranné vnímání okolního světa vyprávění jako zcela nepřátelského prostředí, které se ho snaží zničit. Daná perspektiva se tak stává živnou půdou pro materializaci všeobjímajícího zla, což nejen že dělá z Nedotykavky mýtus, ale z Peredonova se v podstatě stává mýtotvorce. Naproti tomu Rubina ve svém románu uchopila mýtus stvoření člověka z různých aspektů a tradic (z židovské kabaly, z Bible, z apokryfických textů). Autorkou vytvořený mýtus vzniká syntézou dvou stanovisek, oživením loutky a materializací člověka, které můžeme dokázat právě na základě motivu dvojnictví u Lízy a Ellis. Nejlépe to dokládá již zmíněné prohlášení Lízy, že si z ní Petr nejprve loutku vytvořil a poté

³³ F. Sologub byl tvůrcem i svého osobního mýtu. Je známo, že nerad hovořil o své rodině, chtěl, aby za něj hovořila jeho tvorba, ne vlastní biografie. Sám přispíval k tvorbě nejasností kolem své osoby, jelikož záměrně uváděl zavádějící informace. Například dobu a místo svého působení v profesi učitele atd. (BOGOMOLOV, 2000: 695).

³⁴ „Mnoho získáme pro esthetiku, dojdeme-li nejen logického poznání, nýbrž bezprostředně názorné jistoty, že vývoj umění jest vázán na dvojici živlu *apollinského* a *dionýského*: asi tak, jako růst a rozmnožování lidstva, za neustálého zápasu a chvilkového jen smíru, závisí na duplicitě pohlaví [...] Více, filosofický člověk má předtuchu, že i pod touto skutečností, ve které žijeme a jsme, je utajena druhá, zcela jiná: že tedy i skutečnost je zdání; a Schopenhauer jmenuje onu schopnost, pociťovati chvilkami lidí a všechny věci za pouhé fantomy či snové obrazy, pravým znakem filosofického nadání. Jako se chová filosof k skutečnosti bytí, tak člověk umělecky vznětlivý k skutečnosti snu; přihlíží bedlivě a rád: neb z těchto obrazů vykládá si život, podle těchto výjevů cvičí se pro život“ (NIETZSCHE, 1993: 12-13). Apollinský princip, založený na zkrášlování a harmonizování tragické zkušenosti, které by poskytlo estetickou slast a posléze zapomenutí, je přirovnáván ke *snu* („*posvátnost krásného zdání*“). Na protikladu založený je princip dionýský, jehož meritum spočívá v iracionálním, nespoutaném a zaníceném *opojení*, v němž se mísí „*úděs se slastným očarováním*“ a disharmonií.

³⁵ Poprvé vychází v roce 1819. Významně ovlivnil F. Nietzscheho. Do Ruska se toto dílo dostává později, konkrétně v roce 1881, díky překladu A. A. Feta.

³⁶ Například slunce bylo u Sologuba symbolem zániku a utrpení, u jiných spisovatelů téže generace symbolizovalo zrod a život, energii.

udělal loutku jako její kopii. Tento motiv nalezneme i ve scéně jejich představení, jehož prvním krokem je zvěčnění člověka, tedy jeho ženy Lízy, do obyčejné hračky, loutky. A druhý tvůrčí akt, oživení loutky, je obsažen ve vystoupení, v němž účinkuje Ellis. S tímto mýtem však v dalších dílech nepracuje.

Jak již bylo uvedeno v první kapitole, významným motivem v tvorbě Diny Rubiny je hudba. Totéž lze říci i o tvorbě ruských symbolistů. „Jako i v období romantismu, chovali symbolisté v oblasti umění zvláštní úctu k hudbě, k nejméně rozumovému a ‚nejmagičtějšímu‘ druhu umění“ (BOGOMOLOV, 2000: 691). S rozvojem obraznosti byl všemi symbolisty kladem důraz i na zvukovou stránku verše³⁷. Sblížení hudby s prózou tedy bylo přítomno už v romantismu, na což bylo poukázáno v první kapitole v souvislosti s E. T. A. Hoffmannem. Vzhledem k tomu, že Dina Rubina není básnířkou, ale prozaičkou, liší se samozřejmě i její práce s hudební složkou a s rytmikou. V autorčině případě hraje hudba velmi důležitou roli již od jejích prozaických začátků. Dílem je to zapříčiněno její vášní k hudbě a hudebním vzděláním, z části pak zaujetím pro všechny zvuky, které ji obklopují, a pak také podstatou hudby, totiž stmelujícího prostředku, který velmi intenzivně působí na představivost a emocionální stránku člověka. Mezi postavami jejích románů nalezneme mnoho hudebníků, rozdílnou jazykovou vybavenost hrdinů, kteří často nemají daleko k užití dysfemismů – to můžeme rovněž přičíst citlivému hudebnímu sluchu, neboť i snížené lexikum a nadávky mají v různých jazycích jiné fonetické složení. V jejích prózách se často setkáme s prvky lidové slovesnosti v rámci přímé řeči postav, ať už se slovy písniček, zaříkadel nebo s dětským rčením (zde je kladen důraz na rytmickou stránku řeči), jako například v románu *Bílá holubice z Kordóby*. Její díla, mezi nimi i *Syndrom loutky*, jsou prodchnuta leitmotivy, které dílo rytmizují, zde je to skladba *Minor Swing* a jazzové vibrace.

Hrdinův bohatý a rozjitřený vnitřní svět je dalším důležitým bodem, na který se v romantismu i v symbolismu klade důraz. V případě symbolismu je to z velké části dáno snahou vystihnout pocity lidí, žijících v době dynamických změn ve společnosti, krize starých hodnot i akcelerujícího technického pokroku, kdy stoupala nespokojenost, vyskytovaly se až apokalyptické scénáře, umocněné historickým kontextem a vědeckým pokrokem. Všechny tyto vnější vlivy si žádaly změnit typ vyprávění, vypravěče i způsob, jakým byly pocity a myšlenky postav vyjadřovány. Objevovala se nová psychická traumata a duševní krize, které bylo potřeba uchopit. Dekadentní motiv rozpolcení osobnosti, který nalezneme např. v *Obrazu Dorian*

³⁷ Symbolisté byli často obdivovateli Richarda Wagnera (výše zmíněné dva principy umění F. Nietzscheho jsou obsaženy v úvodu *Zrození tragédie z ducha hudby*).

Graye od Oscara Wilda, graduje v románě *Posedlý* Fjodora Sologuba až k destrukci Peredonovovy identity a paranoidním stavům, které souvisejí s vytvořením iluze Nedotykvavky. Motivy blouznění a jiné snové stavy jsou v moderně bohatě zastoupeny, zmiňme např. *V zrcadle* (*В зеркале*) Valerije Brjusova či jeho *Zápisky psychopata* (*Записки психопата*) či Bělého *Petrohrad* nebo Remizovovy *Hodiny*. Podobný motiv nalezneme právě i v románu *Syndrom loutky*, kde určitým rozdělením osobnosti trpí rovněž Petr Uksusov. Jedna polovina jeho já je zosobněním starostlivého vychovatele/manžela: „Vždyť ona nezná život bez něj, uvědomil jsem si. On byl v jejím životě vždycky. Byl jejím učitelem, tyranem i otrokem. Zkrátka a dobře byl jejím tvůrcem, když jiné učitele neměla. Tu holku vychovával [...] pouze můj nešťastný, nervní, despotický a přitom citlivý kamarád“ (RUBINA, 2018: 233). Druhá část jeho identity, ukazující na pedantství, souvisí s dokonalostí jeho loutkových představení. Jakmile se něco nepovede, jako v případě, kdy Borka během hraní zapomněl, co má dělat, Petrovi se hroutí jeho perfektní iluzorní svět. Tato bipolarita milujícího manžela a člověka tvůrce se nejzřetelněji ukazuje v kritických momentech, kdy chce Líza zlikvidovat jeho dokonalou loutku Ellis. V daném okamžiku cítí obě pouta, a to jak manželské, tak stvořitelské, Boris přemýšlí nad silou sepsání Petra, tvůrce, a výtvoru: „Tak tu ležela: nemá, nehybná a krásná figurína, čekající na začátek představení, na ten věčně se opakující začátek, předurčená žít jen tehdy, když si to přeje její stvořitel. Přemýšlel jsem o tom pevném a majetnickém vztahu mezi tvůrcem a jeho dílem, o té naprosté podřízenosti, o úplném rozplynutí se díla v tvůrci. Nebylo právě to absolutní ovládnutí Ellis mému kamarádovi tak drahé, tak životně důležité? Absolutní moc, které nad Lízou přece jen nedosáhl“ (ibid.: 319). Ke vztahu stvořitele a výtvoru v symbolismu se Hansen-Löve vyjadřuje takto: „Vzájemný vztah, dokonce vzájemná závislost Boha a člověka, která se poprvé natolik jasně projevila v gnosticismu, hraje stejně důležitou roli v mystice a opět se objevuje, už ale v sekularizovaném pohledu/druhu manýristických, romantických, a nakonec modernistických úvah o vzájemné závislosti a záměnnosti autora a díla“ (HANSEN-LÖVE, 1999: 335). Kromě toho vyvstává otázka, zda Petr stvořil Ellis jen kvůli udržení finančních příjmů, nebo zda si jejím stvořením nekompensoval pocit, že Lízu přes veškerou její závislost na něm nedokázal zcela ovládnout a respektovat ji jako živou, samostatně jednající bytost. Motiv moci nad druhým a pokoření se „tyranovi“ nalezneme opět i v románu *Posedlý*, kde je v jednom případě ovládaným mladý Saša, na druhé straně stojí krásná Ludmila, která ho vidá ve svých snech jako milence i bičovaného otroka, přičemž jí obojí skýtá potěšení. Dalšími, se kterými si někdo zahrává, ale nedokáže si je zcela podrobit, jsou samotný Peredonov, který Varvaru zkrotí svým hněvem a urážkami či násilím, a Varvara, jenž si usmyslí Peredonova oklamat a přimět ke sňatku pomocí falešného dopisu.

Motiv loutky, tak zásadní pro zde rozebíraný román Diny Rubiny, se do literatury vrací v germánském kulturním okruhu³⁸, kde se mu dostává i jistých modifikací. V obou případech byla důvodem nespokojenost s divadelním sebevyjádřením. Jak romantikové, tak symbolisté se shodli na tom, že herci už nejsou schopni dokonale vyjádřit všechny emoce a děje probíhající v člověku. Na tomto půdorysu rozkvétá loutkové divadlo, u něhož jsou tušeny bohaté možnosti v zobrazení světa i role člověka v něm. Stěžejní vliv pak měly divadelní hry belgického dramatika Maurice Maeterlincka, zejména jeho nejznámější drama *Modrý pták (L'Oiseau Bleu)*. Maeterlick považoval loutku za nejlepší model ideje symbolismu a prostředníka mezi autorem a diváky. Jeho první tři loutkové hry z konce 19. století (*Smrt Tintagilova, Vnitro, Aladina a Palomides*) jsou podle Borise Goldovského osobitým manifestem symbolismu. Loutky podle něj nemají vlastní vůli, pohybují se a konají skutky podle vůle *Osudu* (GOLDOVSKIJ, 2007: 22). Stejně pojetí loutky se poté objevuje v básni Konstantina Balmonta *Loutkové divadlo (Театр кукол)*: «Я в кукольном театре. Предо мной / Как тени от качающихся веток, / Исполненные прелестью двойной, / Меняются толпы марионеток. / Их каждый взгляд рассчитанно-правдив, / Их каждый шаг правдоподобно-меток. / Чувствительность проворством заменив, / Они полны немого обаянья, Их modus operandi прозорлив. / Понявши всё изящество молчанья, / Они играют в жизнь, в мечту, в любовь, / Без воплей, без стихов, и без вещанья. [...] Свободные от тягостной опеки / Того, чему мы все подчинены, / Безмолвные они «сверхчеловеки». / В волшебном царстве мёртвой тишины / Один лишь голос высшего решенья / Бесстрастно истолковывает сны. [...] Святой Антоний, Гамлет, Дон-Жуан, / Макбэт, Ромео, Фауст, — привиденья, / Которым всем удел единый дан: / Путиами страсти, мысли, заблужденья, / Изображать бесчисленность идей, / Калейдоскоп цветистого хотенья.../ Для кукол — куклы, все — марионетки, / Театр в театре, сложный сон во сне, / Мы с Дьяволом и Роком — однолетки. / И что же? Он, глядящий в тишине, / На то, что создал он в усладу зренья, / Он счастлив? Он блаженствует вполне? Он полон блеска, смеха, и презренья?»

V této básni jsou loutky popisované jako mlčenliví „nahlidé“, kteří s němým půvabem předvádí život i lásku, ale na rozdíl od nás se nemusejí o nikoho starat. Žijí v království ticha, kde rozhoduje jen jeden. Dále následuje výčet postav typických pro loutkové divadlo, jejichž úkolem je předvádět ideu jejich tvůrce, jeho chtění. Na konci básně jsou již loutky přirovnávány k lidem: „Pro loutky – loutky, všichni – marionety/ Divadlo v divadle, spleť sen ve sně / Jsme

³⁸ Inspirační zdroje můžeme nalézt i v poezii francouzských „prokletých básníků“ v románském prostředí, reagující na události, které zahýbaly mylnou domněnkou o stabilitě světa (MIKEŠ 1974: 5-6).

s Dáblem a Osudem – vrstevnice.“ Dané verše by tedy mohly být pojímány jako podobenství o lidech ovládaných tiše přihlížejícím osudem. Tento motiv loutky je také okomentován v práci Hansen-Löveho, která se snaží zmapovat symboly a jejich uchopení v poezii ruského symbolismu, jako téma „život – hra“, kde jsou lidé loutkami v rukách osudu a náš svět je jevištěm (HANSEN-LÖVE, 1999: 332). Jelikož měla loutka původně rituální význam, Henryk Jurkowski si myslí, že „dějiny rituálu jsou poměrně podobné dějinám mýtů. Lidská společnost si svou mýtotvornou energii uchovávají, což umožňuje vznik stále nových, současných mýtů. Podobně i rituály jako způsob realizace mýtu se neustále obnovují ve stále nových podobách“ (JURKOWSKI, 1997: 271). Ze severské literatury pak měla na literaturu přelomu století bezpochyby velký dopad dramata Henrika Ibsena, ať již zmíněný *Domov loutek* nebo například *Stavitel Solness* (*Bygmester Solness*).³⁹

Symbolisté navázali například také na německý romantismus (Novalis, E. T. A. Hoffmann, J. W. Goethe), ale rovněž na gogolovskou tradici grotesky a ironie, frekventovanými aktualizovanými motivy se stávají zrcadlo, dvojnictví, exotika a silné zastoupení tu mají i motivy erotické. Na tuto tradici navazuje svou tvorbou také Dina Rubina, která je však využívá selektivně a po svém. Pokud v románu či v povídce vypracovává tajemnou zápletku, nezachází do „strašného groteskního úšklebu“, ale stejně jako většina postmoderních autorů se snaží využít a aktualizovat různé postupy, tradice a motivy. Nyní žije mnoho ruských a ruský píšících spisovatelů v zahraničí, což ruskou literaturu obohacuje o žánrovou i námětovou pestrost, Dina Rubina umísťuje děj svých próz do různých zemí, ráda popisuje tamní kulturu, umělecké artefakty a snaží se vystihnout atmosféru dané lokality. Ačkoli se snaží o realistický popis, je v jejím stylu obsažena velká dávka impresionismu, a to zejména při popisu přírody, a cit pro rytmus. Zmiňme ještě jeden rozdíl: zatímco moderna vzniká jako opozice vůči pozitivismu, kritizuje vědecký pokrok nebo alespoň vyjadřuje obavy, kam až může zajít, Dina Rubina využívá v románu *Syndrom loutky* technický pokrok k vytvoření reálného dojmu z popisu, jak byl Petr schopen vyrobit tak neskutečně podobnou loutku.

³⁹ V tomto dramatu se objevuje dívka Hilda, kterou bychom mohli charakterizovat jako člověka nespoutané životní síly (dionýského typu), bez morálních zásad, který si jde urputně za svými cíli. Je si vědoma své síly a okolnosti bere jako výzvu – mohli bychom na její povahu aplikovat Nietzscheho „Amor fati“, což nelze říci o Solnessovi. Poté, co slíbí Hildě, že podruhé v životě vystoupá na vrchol věže a řekne Bohu, že teď bude stavět ty nejkrásnější domy – velké vzdušné zámky se svou milou, padá dolů a umírá, Hilda reaguje „jakoby v tichém, zoufalém triumfu slovy: „Ale až na vrchol dospěl. A já jsem slyšela harfy v povětří“ (IBSEN, 2006: 278).

Co se týče motivů v ruském symbolismu, zmiňme jeden z nejvýraznějších: umělec-demiurg⁴⁰. Zmiňme nejprve fenomén „Tvůrců vlastních světů“ u Sologuba – v jeho pojetí se svět dělí na dvě nespojitelné sféry/oblasti, a to na objektivní a subjektivní. Podle něj se lidské „já“ vyskytuje na hranici sil těchto dvou „království“, ale nikdy nemůže být skutečně svobodné, a proto se člověk tedy snaží utéct z objektivního světa nahodilosti a předurčení (velký vliv na něj měly myšlenky německého romantika Novalise o příčinně-následkové determinaci) a tvoří subjektivní svět, který podřizuje pouze vlastní vůli (HANSEN-LÖVE, 1999: 333). N. Pustygina vidí v Sologubově díle dvě cesty, kterými podle něj lze dojít ke svobodě. První je cesta úplného osamocení, nás však bude zajímat především *druhá*, která „dovoluje osamocené individualitě vyjádřit celé bohatství svých pocitů – to je stvoření světa nového, ze své vůle, t. j. tvorba“ (PUSTYGINA, 1983: 113). Daný postup by se lépe dokládal na Sologubově *Tvořené legendě* (*Творимая легенда*), ale pro komparační analýzu byl vybrán román *Posedlý*⁴¹, protože obsahuje více společných motivů s románem Diny Rubiny. Oba romány, i Blokovo drama, zpracovávají látku karnevalizace, která byla velmi častým uměleckým prostředkem v období romantismu; oba romány v sobě podle práce Hansen-Löveho nesou prvky *groteskno-karnevalového* (*Grotesk-karnevalesker*) modelu symbolismu, ale každý využívá jiný typ grotesky. V Sologubově románu převažuje spíše démoničnost a fantastika, v románu *Syndrom loutky* groteska satirická s fantastickou díky spojitosti s loutkovým divadlem, např. scéna, kdy Petr vidí násilnickou a zoufalou postavu otce, který se v jeho představách mění na zmítající se loutku bez ruky. Oba romány mají rovněž detektivní zápletku, zpracovávají mýty – ať už národní, náboženské nebo autorské. Podstatný rozdíl lze spatřit ve volbě chronotopu. V *Posedlém* je zcela jednotvárný díky charakteru provincie, román Rubiny oplývá množstvím retrospektiv, odkazů do fiktivní budoucnosti, odboček a různých míst, což souvisí s hlavní postavou. Dalším důvodem pro tento výběr byl motiv moci a „loutkovosti“, Ludmilina dominance nad Sašou, který jedná podle jejího přání. Jen okrajově můžeme zmínit, že Saša rád četl Nadsona, básníka tzv. *bezčasí* (*безвременья*) konce 19. století, což nepřímou charakterizuje Sašu jako citlivou, chlapeckou duši. V románu *Syndrom loutky* malý Petr také hledá únik před násilnickými a opilými výpady svého otce, proti němuž matka nic nezmůže. Učitelka ve škole si všimá, že je Petr nekomunikativní, a proto uhodí na maminku, zda je s ním vše v pořádku. Matka si uvědomí, že si Petr povídá především tehdy, když modeluje. Petr se tedy nejdříve uchyluje k modelině a posléze díky Kazimíru Matvějiči (matčinu známému) k loutkám, které

⁴⁰ Termín demiurg, z řec. Δημιουργός, tedy démiurgos (démós – lid, ergon – dílo), se poprvé objevuje v Platónově dialogu Timaios. V něm vypráví mýtus o původu světa, kde hlavní roli sehrává demiurg.

⁴¹ Z důvodů, které budou v komparační části objasněny, rozvedeny a doloženy.

začíná vnímat i v lidech kolem sebe. Na rozdíl od Sologuba, u něhož je důležité determinující prostředí maloměsta a jeho přízemnosti a omezenosti, se Rubina soustředí spíše na determinaci rodinným prostředím. Děje se tak díky složitým a propleteným rodokmenům, kdy má každá příčina svůj následek, byť se projeví až v další generaci.

Na rysy loutkovosti narazíme u Lízy, která také není samostatně smýšlející bytostí. Je myšlenkově závislá na Petrovi, což sama komentuje tím, že si z ní vytvořil loutku. S její nezávislostí se setkáváme pouze při vzpouře v pubertě, když je na výletě s doktorem Gorelikem, který ji nechá si svobodně vybrat a rozhodnout, co si koupí, a nevnučuje jí své přesvědčení, a po smrti dítěte, kdy je poslána do psychiatrické léčebny v Jeruzalémě, kde se především snaží oprostít se od Petrova vlivu, ale nezdárně.

Dalším, stejně jako pro Rubinu, tak i pro symbolisty, neméně významným postupem je karnevalizace⁴², která má své kořeny už v romantismu a využití divadelních prvků. V Sologubově románu je tento prvek přítomen nejen explicitně, ale i implicitně, a to větou: „Sestry byly mladé, krásné, jejich hlasy hlaholily zvučně a divošsky – čarodějnice na Lysé Hoře by jim mohly závidět takový chorovod“ (ibid.: 125). Lysá Hora jako místo, kde se konaly sabaty, je také mýtopoetický prvek národní mytologie, která byla rozvíjena v romantismu. „Je důležité podtrhnout, že ‚scénář‘ sabatu je postaven na převráceném paradigmatu, který zastupuje strukturní model oblíbené činnosti – světského bálu, ze kterého dělá frašku a karnevalizuje jeho předmětný svět i jeho strukturní elementy; pestrost, mnohotvárnost/rozmanitost a barvitost slavení, tance, rozlehlost místa bálu (pomocí zrcadel a osvětlení), což vytvářelo neobyčejný iluzorně-přízračný svět, tělesnost a erotické naladění jeho účastníků, a také karetní hru jako způsob podstoupení zkoušky člověka osudem a náhodou“ (MARKIN, 2007: 103). Maškarní ples se ale v *Posedlém* na konci románu také koná. Mohli bychom jej charakterizovat jako materializovanou, uskutečněnou, ale zároveň stínovou formu realizace představ a tužeb mladého páru o jiných světech, kde se cítí být jinými lidmi, ačkoli Sašovi se povede na určitou dobu přesvědčit celou společnost, že je mladou dívkou převlečenou za gejšu. Ludmila často opakuje, že se ráda strojí a převléká, a Saša se stává objektem její fantazie⁴³. Pokud bychom se bavili, jak píše Bachtin ve studii *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* o obřadních a mimetických formách lidové smíchové kultury,

⁴² Pojem pochází od M. M. Bachtina, označuje jím různé projevy a formy lidové smíchové kultury, jež byly rozvíjeny především v době středověku. Rozvíjela se na veřejných prostranstvích a byla od nepaměti spjata s náboženskými svátky. Více o rozdělení těchto projevů v úvodu práce *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (BACHTIN, 1975: 5-50).

⁴³ Bude podrobněji rozvedeno v další kapitole.

tedy o pouličních smíchových výstupech a slavnostech karnevalového typu – „vedle vážných mýtů existovaly mýty smíchové a potupné, vedle hrdinů jejich parodické protějšky, dvojníci [...] pro veřejnou karnevalovou promluvu je charakteristické časté užívání nadávek“ (BACHTIN, 1975: 7-17). Dále ještě zmiňme, že významnou roli ve svátečním životě ulice hrály jarmarky, jejichž radovánky měly karnevalový charakter (ibid.: 176). Loutkové divadlo v sobě nese právě takovouto esenci, zrodilo se na jarmarcích, kde parodovalo, bavilo i poučovalo. Slovník mělo lidový a postavy různé, včetně bláznů a hlupáků, což jsou vděčné loutkové postavy. Petr Uksusov se právě do takového parodického světa loutek často uzavírá. Popisuje nám, jaké loutky kolem sebe vidí, jaké vytvořil. Jejich charakter je výčtem karikovaných výrazných lidských vlastností. Sám Petr „na sebe bere masku“ cizího člověka, stylizuje se do něj prostřednictvím uchopení loutky a vybaví si jeho slovník, výrazy i gesta. V tomto pojetí je Petr karnevalovým člověkem, v některých očích možná i „králem bláznů“, ale i tvůrcem svého světa. Dalším motivem, který je pro karneval typický, je lidová mluva, která v románu působí živě, svižně, barvitě i ostře. U Bloka bude princip karnevalizace rozebírán, stejně jako u Rubiny, v souvislosti s aktualizací postav z italské komedie dell'arte, jejíž postavy Pierota, Harlekýna a Kolombíny se v Blokově dramatu *Bufonáda* vyskytují, ale obohacené o jiné kontexty, ačkoli prvek jejich improvizace je částečně zachován častými příchody zoufalého režiséra na scénu a jména postav zůstala zachována. U Rubiny je pouze Líza přirovnávána přímo k jedné z postav (Kolombíně), ale typické povahové rysy charakterů z komedie dell'arte nalezneme i u dalších.

4 Srovnání románu *Syndrom loutky* s vybranými díly ruského symbolismu

Následující kapitola se bude věnovat nejprve komparaci románu *Syndrom loutky* s románem *Posedlý*, poté srovnáním prvního zmíněného s dramatem *Bufonáda*. Poukáže na shodné a rozdílné rysy především v uchopení a zpracování divadelních motivů. Další výklad je nesen úvahou nad způsobem, jakým si postavy vytvářejí jiné vlastní světy, a nad rolí motivu loutky.

4.1 Komparace románu *Syndrom loutky* s románem *Posedlý*

4.1.1 Koncepce tvorby vlastních světů

Předmětem prvního bodu komparace románu *Posedlý* a *Syndrom loutky* bude způsob, jakým hrdinové obou děl přistupují k vypravěčem popisovanému okolnímu světu. V *Posedlém* nalezneme minimálně tři osoby neztotožněné se skutečností, z nichž každá se z ní snaží podle svých možností vymanit, zkreslovat ji či obohacovat buď o skvělé vyhlídky, nebo o krásu, kterou pro ně všední každodennost a provinčnost postrádá. Rozhodla jsem se tedy, i na základě porovnání s Petrovými představami v románu *Syndrom loutky*, vytvořit koncepci dvou odlišných přístupů k realitě znázorněné v daném fikčním díle. První, který vede k tvorbě vlastního světa, je založen na aktivní snaze vymanit se z okolního prostředí a vykonstruovat si nový svět, s nímž se bude identifikovat. Druhý je pak postaven na postupném pronikání zhmotnělých představ a strachů do hrdinovy skutečnosti, čímž v románu ve výsledku vzniká pokřivený zpola reálný a zpola fikční svět.

Hlavní hrdina románu Diny Rubiny Petr Uksusov je loutkoherec. Jako každý umělec se i on snaží zaujmout, šokovat a prezentovat své umění. Od mala se jednalo o velmi uzavřeného chlapce, jeho přítel Borka naznačuje, že snad i o autistu – což by vysvětlovalo jeho touhu po dokonalosti: „Teď si říkám, jestli to jeho tíhnutí k sebevyjádření prostřednictvím loutky nebylo překonáním lehkého autismu, způsobem, jak komunikovat se světem?“ (RUBINA, 2018: 38). Chlapec citlivě vnímal rodinnou atmosféru, která ho přiměla se ještě více uzamknout a upnout se na jakoukoli hmotu, ze které se dalo modelovat. Od mala pocíval rozdíl mezi skutečnou, lidskou podstatou matky a tou loutkovou, karikovanou otcem, který mu posléze sloužil jako model groteskního opilce a rváče. Romka (otec) již nedokáže uchopit život do vlastních rukou a jistě se cítí pouze ve společnosti

bezbranné matky a malého syna. Pak ovšem dochází k rozvodu, se kterým se nevyrovná. Zajímavá je však část, kde Petr ve svém otci spatřuje nejen loutku, ale také loutkáře, který dokáže hračky oživit. V knize stojí: „Pét'ovou první loutkou byl jeho otec. A to polámanou loutkou: všichni tátové měli dvě ruce a Romka měl jen jednu, přesněji jednu a čtvrt. [...] Než se stalo to neštěstí, Romka trávil veškerý svůj volný čas v kulečnickových hernách, a tak si ruka zachovala plastičnost a neuvěřitelnou šikovnost [...] Ale otec byl také prvním loutkářem. Nešlo o to, že uměl vyrobit hračku z ničeho, ale on ji dokázal také oživit“ (ibid.: 95).⁴⁴ Mohli bychom zde tedy hovořit o částečném posunu ve vnímání loutky, jelikož do té doby byla vnímána spíše jako předmět, který na základě pokynu shora vykoná, co má, zde jí však lze vdechnout život.

Petr spolu se svým směřováním ke kariéře loutkáře stále výrazněji dělí lidi, s nimiž se setkává, na loutky a živé bytosti, které se nedají ovládnout. Jeho vlastní žena stojí na pomezí těchto dvou podstat, ale po úporném boji a vzepření se manželovi se dostává do druhé kategorie, což vede k vyrobení její dvojnice Ellis. Pokud kolem sebe Uksusov vidí loutky, jak je tomu například v úvodu románu, pak jsou nezaměnitelné, specifické a už je dříve na scéně vedl nebo viděl. V první kapitole byla popsána podobnost vrátného s loutkou Baltazara. Dalším, kdo v jistém okamžiku vypadal jako loutka, byl jeho učitel loutkářství Kazimír Matvějič: „Loutkář byl kdovíproč rozrušený a v tom pomíjivém, mrtvém, ‚nelidském‘ světle měsíce chlapci sám připomínal kouzelného Petrušku, oživlého šprýmaře, který potkal svou spřízněnou duši“ (ibid.: 115). Dále profesor Václav Ratt, který mu připomínal „dojemnou hubenou loutku“: „Při všem, co dělal, působilo jeho vytáhlé tělo obratně a elegantně. Neustále lehce potřásal načechranými kudrlinami šedivých vlasů, jako by pokyvoval hlavou do rytmu foxtrotu, který bez přestání zněl v jeho nitru“ (ibid.: 265). Zmiňme ještě připodobnění Líziny matky k loutce při jejím pokusu spáchat sebevraždu: „Na jeho parapetu [okna] nehybně stála živá loutka v dlouhé bleděmodré košili s neobyčejnými vlasy připomínajícími planoucí oheň [...] a okenní skla hrála všemi barvami a připomínala skutečná křídla! V okamžiku, kdy ji Pét'a zahlédl, udělala loutka zvláštní pohyb: trhla sebou vzhůru! Úplně jako by chtěla vyskočit do nebe. Letěla však dolů a hlučně dopadla na dlažbu, jako by byla ze dřeva [...] Zíral na nehybnou postavičku, která zůstala ležet ve stejné pozici, v jaké letěla: jako ukřižovaná. Loutka maličké ženy

⁴⁴ V popisu neuvěřitelné šikovnosti zraněné ruky můžeme spatřit mimotextovou aluzi na zranění belgického muzikanta Djanga Reinhardta, jehož skladba *Minor Swing* je s dílem pevně provázána. Navzdory zranění, které utrpěl při požáru (částečné ochrnutí prsteníku a malíku levé ruky), dokázal perfektně zahrát své sólo na banjo pouze s dvěma prsty.

s měděnými vlasy ležela na kostkové dlažbě a bleděmodrá košile tak lehce halila její křehké zlomené tělo... a měla tak nádherně vymodelované nožky [...] Později si stále dokola *přehrával na černém, třpytivém plátně* zavřených očních víček scénu toho děsivého *loutkového mystéria*: v jednom okamžiku byl přesvědčený, že vidí nitě vedoucí od loutky. Že neviditelný loutkář se kratičkou setinu vteřiny nemohl rozhodnout, zda má loutku vznést k nebi a udělat z ní anděla, nebo ji svrhnout dolů a nechat rozbit...“ (ibid.: 85). Tato vzpomínka na smrt paní Vilkovské v Petrovi zanechává hlubokou stopu, často na ni myslí a občas v Líze její matku vidí. V ukázce vidíme motiv *nebeského loutkáře*, Boha, který se právě rozhoduje, zda člověka nechat žít, nebo zemřít, i rozdíl mezi pojetím loutky u Balmonta jako prostředníka Osudu a mlčenlivého „nadčlověka“. Jako by autorka vysvětlovala své uchopení tohoto symbolu skrze Kazimíra Matvějiče, když říká: „A Platon nazýval člověka boží loutkou a říkal, že člověk má taky mnoho nití: dobré pohnutky, i ty zlé... Ale má smysl poslouchat jen ‚zlatou nit‘⁴⁵ rozumu“ (ibid.: 124).

Zajímavým faktem je, že pokud Petr v jakémkoli člověku zaregistruje cosi loutkového, nemá problém jej později napodobit hlasem, akcentem, výrazem či gesty, jako je tomu u berlínského taxikáře. Petr se chopil loutky Fausta, která se v jeho ruce ladně rozpochovala a znenadání začala imitovat německy mluvícího excentrického řidiče taxíku, a to i přesto, že jinak než rusky Petr nehovořil: „V tom okamžiku zvedla loutka, které se dotklo, že si jí přestali všimnout, k Pét'ovi svůj nos, ostře napjala ruku a důrazně ho zatahala za kalhoty. Pét'a vlídně kývl: ‚*O, natürlich, mein Herz!*‘ a náhle přešel do němčiny a odříkal celý pseudomonolog dnešního taxikáře s nezbytným *Scheiße* za každým třetím slovem, čímž Fausta zbavil veškeré tajemnosti a zádumčivosti“ (ibid.: 262). Tento úryvek také otvírá otázku, do jaké míry se jedná o aktualizaci tradiční literární postavy? Jestliže začne středověký doktor hovořit jako turecký imigrant, a dokonce se podle toho i chová (padnutí na kolena v čase modlitby), nejedná se spíše o prázdnou schránku pojmenovanou Faust? Vzhledem ke kontextu, do kterého je scéna zasazená, lze konstatovat, že v tomto případě se o vyprázdnění formy nejedná. Jde pouze o ukázkou improvizčních dovedností hrdiny románu. Loutka se v tomto výstupu opět chápe své role Fausta, jelikož Petr už tuto loutku vodil a zná text.

Přestože Petr na základě společných charakteristických rysů (vzhled, vlastnosti) na plátna ve formě skutečných lidí promítá postavy milovaných loutek, tato skutečnost ho

⁴⁵ Tento pojem se bude opakovat v podkapitole věnované srovnání *Syndromu loutky* a *Bufonády*. Označuje drát, kterým je loutka připevněna k vahadlu.

k šílenství nepřivádí, ba naopak, dokonce mu pomáhá. Díky schopnosti zaregistrovat v okolních lidech loutkovitost a pomocí mimořádného talentu v oblasti řemeslné činnosti vyrábí nové loutky neotřelého vzhledu, charakteru a mluvy: „Hostinský před něj ještě ani nestihl postavit půllitr tmavé plzně, když si Pét'a všiml, že je to loutka. Že k němu skutečně přišla jeho nová loutka“ (ibid.: 156). Výplody své představivosti respektuje, dokáže je zpracovat, nebojí se jich, takže žádnou paranoii v tomto ohledu nepocituje. Ve výše uvedených bodech a úryvcích jsme poukázali na to, jakým způsobem Uksusov vnímá okolní svět a dotváří si jej k dokonalosti pomocí toho, jak promítá rysy loutek do okolních postav. Tímto bych uzavřela první otázku – čili způsob, jakým se v díle pracuje s promítáním loutek a vytvářením různých podob skutečnosti. Jak oproti danému schématu přistupují k okolnímu fikčnímu světu hrdinové románu *Posedlý*, bude popsáno dále.

Rozebírané postupy, tedy hrdinova schopnost promítat své představy z alternativního světa do prostředí hlavního vyprávění a materializace nereálných jevů, jsou zřetelné i v *Posedlém*. Vlastními představami a fantaziemi zde svět příběhu nejvýrazněji dotváří dvě postavy – Ludmila a Peredonov. Ardaljon Borisyč se snaží napravit svou reputaci a být zadobře se všemi významnými lidmi. Je však podezřívavý a za vším vidí špatnost, což je pochopitelné vzhledem k charakteru této postavy, pro niž je typická bohatá galerie negativních vlastností. Obává se, že ho někdo neustále sleduje, aby ho udal. Tyto pocity se v románě objevují často v souvislosti se sychravým počasím nebo nocí: „Zachmuřené počasí v něm vyvolávalo sklíčenost. V posledních dnech se v jeho obličejí začínal objevovat stále tupější výraz. Jeho pohled byl buď upřen někam do dálky, nebo podivně klouzal z předmětu na předmět. Budilo to dojem, jako by se v každém okamžiku snažil proniknout pohledem za věci. A tím se každý předmět v jeho očích rozdvojoval, rozplýval, tříštil. Koho se to snaží vypátrat? Udavače!“ (ibid.: 160) Nebo v jiné části: „Obloha se mračila, vzduchem poletovaly vrány a krákaly. Přímo nad hlavou mu krákaly, jako by ho dráždily a předpovídaly nové, ještě horší nepříjemnosti. [...] Peredonov si uvědomil, že těchto kytiček roste hodně i u nich v sadu. A mají takové divně třaskavé jméno! Nejspíš budou jedovaté. A Varvara se jednou vypraví, natrhá jich celou kytici, uvaří z nich čaj a tak ho otráví – ale až po tom, teprve až přijde písemné jmenování“ (ibid.: 133–134). Neklid, pomluvy a podezřívavost jsou hlavním pojátkem románu, především kapitol věnovaných Peredonovovi a Varvaře.

Strach se v jeho představách doslova zhmotňuje do podoby malé, šedivé, mrštné Nedotykavky, tedy „prapodivného stvoření neurčitých rysů“. Od jejich prvního setkání je

s Peredonovem nerozlučně spjata, děsí jej a doprovází téměř na každém kroku. Peredonov ale krom této fiktivní bytosti a své paranoie vůči všem v okolí podezřívá dokonce i zvířata a věci – nejprve svého kocoura s pichlavýma smaragdovými očima a později i mrkající karty. Lidé ve městě postupně dochází k závěru, že Ardaljon Borisyč přichází o rozum. Prvním je ředitel Chripač. Následuje ho školní inspektor, poznamenávající, že: „Peredonov nemá čeho pozbýt, že jenom z blbosti jankovatí“ (ibid.: 159) nebo Veršinová, která za něj chce provdat svou svěřenkyni. Pomyslná existence Nedotykvavky způsobí rozpad Peredonovy osobnosti a vede k rituální vraždě jeho přítele Volodina, uskutečněné napůl v halucinaci. Ardaljon jej zabíjí, jelikož začíná nabývat dojem, že se Petr Volodin za jeho zády domlouvá s Varvarou na Peredonově otravě, protože mu chce ukrást inspektorský post. Výše popsané okolnosti vedou k Peredonově zavření do psychiatrické léčebny (jako u Lízy v *Syndromu loutky*), čímž román končí. Jeho další osud je zmíněn ve *Tvořené legendě*. Vypravěč poznamenává, že protekce, kterou mu kněžna Volčanská v průběhu děje *Posedlého* údajně slíbila, skutečně existovala. Především tento fakt vedl k jeho propuštění ze zařízení pro duševně nemocné.

Rozdíl mezi těmito dvěma typy přístupu k realitě jakožto podobě skutečnosti kontaminované fantastickými představami spočívá především v postoji obou hrdinů. Zatímco Petr není svou představivostí znepokojen, Peredonov je smrtelně vylekán. U druhého zmíněného představivost podmiňuje špatné svědomí, snaha dosáhnout cíle za každou cenu a bezohlednost vůči ostatním, pokud z toho pro něj neplyne žádný užitek. Na základě tohoto rozboru lze dojít k závěru, že Dina Rubina užívá velice podobné umělecké prostředky k tvorbě alternativních světů hrdinů jako symbolistický prozaik. Využívá metody iluze pronikající do hrdinova vnímání okolního světa. Tyto představy nemají devastující vliv ani tak na Petrovu psychiku, jako spíše na jeho nejbližší. Ti především jsou vystaveni jeho potřebě ovládat, a nakonec mu po marném boji podlehnou. Na svou ojedinělou schopnost si zvykl, přijal ji, ale nesvěřuje se s ní okolí. Na základě srovnání se symbolismem pak můžeme dojít k závěru, že je Petr skutečným demiurgem. Vlastní, vytvořený svět je s ním tak těsně spjat, že jeho prvky přenáší i do „nedokonalého“ prostředí, jež jej obklopuje.

Tématem další části komparace bude vlastní demiurgický akt hrdinů obou interpretovaných děl. Ti již pouze neobohacující okolní svět smyšlenými objekty a událostmi, ale vytvářejí si svět zcela vlastní. S tímto postupem se opět setkáme u postavy Petra, který vytváří svůj vlastní svět loutek. Inklinuje k němu nejprve z hravosti, částečně

kvůli snaze uniknout před rodinnými problémy a svému možnému autismu. Poté se sem již uchyluje naprosto uvědoměle, cíleně a loutkový svět se stává jeho oázou pokoje či snad i rájem. Využiji zde delší citace, jelikož se jedná o první setkání čtenáře s Petrovým uměním nápodoby hlasů a ukázka vypovídá o vnější (výrazové) i vnitřní proměně chlapce během hraní s loutkami (z malého chlapce a introverta se stává náhle autorem a vypravěčem krátké frašky). Boris si zaznamenává první setkání s Petrem do deníku, v němž popisuje, jak mu chtěl předvést svou „kolonu nablýskaných aut“, ale Petra zajímali jen malí maňasci. Píše, že si vedle hromádky hadrů žuchl na kolínka, začal se jimi opatrně probírat, uhlazovat jim oblečky a zeptal se, zda si s nimi může hrát. Text pokračuje slovy: „A když se pak otočil zpět s rukama zdviženýma jako v modlitbě, na každé mu seděla loutka. To už měl jiný obličej a celý byl vlastně *jiný* [...] A na okraj stolu se ztěžka vyškrábal namyšlený a hloupý břichatý pop. Kvapně se křížoval, jaksi hrozně rychle hýbal boky, legračně vystrkoval zadek, couval a hlubokým hlasem opakoval: ‚Pane-ježíši-kriste-pane-ježíši...‘ A naproti mu šla krasavice z úplně jiné pohádky a pohupovala copem. Pištivým hláskem prozpěvovala hanbaté pouliční odrhovačky, nabízela popovi, že mu ukáže... Zkrátka ten kluk velmi dobře znal všechna ta slova, vyslovoval je trefně, se strojeným dívčím smíchem, a zespod postrkoval okraj jejích šatů. Krasavice popa sváděla a vyzdvihovala své přednosti a v tom spočívala hybná síla celého představení, ze kterého mrazilo [...] Zkrátka a dobře, s Puškinem to nemělo nic společného [...] Už si nepamatuju všechny peripetie toho představení. Pamatuju si jen, že jsem byl uchvácený a zároveň rozpolcený a zaražený: z jeho smělosti, z toho, jak dobře se vyznal v tajemné sféře dospělých vztahů, z toho, jak ty staré hadry s hlavičkami najednou ožívaly, z toho fascinujícího střídání hlasů [...] A co je hlavní, ve hře nevznikalo žádné hluché místo: pořád někdo někoho doháněl, bil nebo balamutil, hlasy se prolínaly, střetávaly, parodovaly a – jak jsem měl tenkrát pocit – pořád něco prozpěvovaly, div že ne dvojhlasně [...] Ještě nikdy v životě jsem neviděl něco tak zajímavého. Podmanil si mě, získal si mě, jednou provždy si mě ztročil...“ (RUBINA, 2018: 40-41). I Petrova matka si uvědomuje, že jinak mlčenlivý chlapec ze sebe u modelíny dokázal „sypat“ barvitě, dlouhé monology, měl nezkrotnou touhu neustále něco vyrábět, kreslit a hrát divadlo (ibid.: 103). Postava Petra se tedy již od dětství dokáže vcítit do charakteru loutky, i ji celou detailně vymyslet. Časem přechází z oblasti vymyšlení podstaty pro vyrobenou loutku do bodu, kdy sám loutky vyrábí podle skutečných lidí, Borka poznamenává, že ani mnohahodinové modelování lidí, které potkal během dne, nevytěsnilo z jeho hlavy tu holčičku, kterou se pokusit ukrást a že „kdyby se Basja podívala pozorněji, poznala by mezi vymodelovanými figurkami jak samotnou holčičku, tak i zlomenou figurku

její matky, která vyskočila oknem k nebi, ale nedoletěla do něj, a zůstala ležet na zemi tváří dolů“ (ibid.: 147).

Vysněný loutkový svět dospělého Petra je inspirovaný náhodnými událostmi, například případy, kdy k němu přijde někdo neobyčejně zajímavý. Ve scéně vytáhne zápisník a pustí se do kresby nebo si převezme již hotovou loutku a vdechne ji svou představivostí jiné vlastnosti a „poslání“. U loutky Pipy Královské je uvedeno, že si sama řekla, jak chce vypadat, dokonce to po loutkáři vyžadovala: „Trvala na žabí hlavě. Bylo to vážné rozhodnutí, dlouho se trápil a dělal spoustu nákresů, když vybíral hlavu k jejímu ladnému tělu. Nehledě na to, co mu velela intuice, dokonce udělal model ženské hlavy... Ale ne, tehdy ještě bezejmenná Pipa prosila o hlavu žáby, ba ji přímo vyžadovala. A on kapituloval. A když už tu nemožnou žabí hlavu nasadil na to božské tělo, najednou vznikla jakási novodobá Pýthie“ (ibid.: 157). Na tomto příkladu vidíme jeden druh komunikace mezi Petrem a loutkami, které s ním hovoří a svěřují se mu, přestože ještě nejsou vyrobené. Do tohoto světa, kde může podle své vůle oživovat a uspávat, uniká před rodinnými problémy. Tento snový svět je nám přiblížen, když si loutkář začíná povídat se svými loutkami, otcovsky je chválí a napomíná, uděluje jim tresty nebo jim odpouští: „Někdy svoje loutky trestal tím, že je celé týdny neoživoval. A pak se usmiřovali. [...] Lehce se dotkl jedné z nich ramenem, něco s ní udělal a ona otevřela oči. A on posměšně pronesl: ‚Tak co? Už ses vyvztekala? Přestaneš dělat neplechu?‘“ (ibid.: 304). Do této virtuální reality dokáže vzít i své diváky, pokud mu to dovolí. Ti pak k loutkám nevěřicně přistupují a zkoumají, zda před nimi doopravdy nevisí živá bytost. Postava Borise si také všimá Petrovy neomezené moci v říši loutek: „Ve své říši byl mocný a naprosto šťastný. Byl to nejšťastnější vládce té nejšťastnější říše, jaká kdy na světě existovala. Jeho trápení v reálném životě, ta jeho nekonečná láska k jediné ženě, na celé minuty i hodiny zcela mizela, jakmile se ocitl pod příkrovem svého ráje, pod lesklými korunami tropických palm“ (ibid.: 305–306). Je třeba podotknout, že přestože jde o svět Petrem stvořený, nemůže být zcela nezávislý, má svá omezení – musí mít nablízku alespoň jednu loutku.

S podobným způsobem tvorby světů se v *Posedlém* setkáváme prostřednictvím postav Ludmily a Saši. Je třeba zmínit, že pro F. Sologuba umění představovalo oblast poznání a lidské činnosti, která nebyla podřízena etice. Z jeho tvorby vyvstává model okolní skutečnosti jako světa stínů a utrpení. V již zmíněné předmluvě k druhému vydání *Posedlého* píše: „Jiní, na autora ne tak tvrdí, si myslí, že v románě vyobrazená peredonovština je jevem dosti rozšířeným. Někteří si dokonce myslí, že každý z nás, když

se do sebe pečlivě zahledíme, v sobě najde nesporné Peredonovy rysy“. K tomuto druhému mínění (první vycházelo z autobiografičnosti) se sám přiklání, jelikož měl údajně pro postavu gymnaziálního profesora dostatek inspirace z povahových vlastností lidí ze svého okolí (SOLOGUB, 1999: 13). Vycházejíc z těchto poznatků, můžeme interpretovat vůli vytvořit si svůj vlastní únikový svět jako potřebu vymanit se z pout všední skutečnosti a vkročit do vyprojektovaného světa, stvořeného podle přání a ideálů. Konkrétně Ludmila se Sašou se ubírají vstříc jiným světům pomocí převleků. Tyto světy jsou umocněny sny a přeludy, které se Ludmile zdají. Objevuje se v nich bohatá symbolika (had, labuť, měsíc, věnec), graduje touha po něčem neobvyklém, exotickém a slastném a vzrůstá touha vymanit se z prostředí, ve kterém žijí. V Ludmilině snu symbolizují skutečnost, v níž je nucena žít, žabinec a pach zahrňávající vody: „Pak viděla jezero za horkého letního večera, nad jezerem visí těžké bouřkové mraky a ona leží na břehu nahá, s hladkým zlatým věncem na čele. Ve vzduchu se vznáší pach zahrňávající vody a žabince, vůně trávy uvadlé žářem – a po vodě, temné a zlověstně klidné, pluje bílý labuťák, silný majestátně vznešený. [...] Had⁴⁶ i labuťák sklánějící se nad Ludmilou měli Sašův obličej. [...] Pak se Ludmile zdálo, že je v nádherné slavnostní síni s nízkou masivní klenbou – a v ní shluk nahých, statných, krásných otroků. A ze všech nejkrásnější je Saša“ (SOLOGUB, 1980:125). Tento sen se hrdince zdál po prvním setkání s mladým gymnazistou, zároveň byl ve snu přítomen i obraz uspokojující dominance nad tímto hochem, který se jí tak zalíbil. V tomto momentě se ze Saši stává objekt její obrazotvornosti, Ludmile se o něm zdá takřka každý den a Alexandr ve snech vystřídá celou řadu podob.

Postava Ludmily již ze začátku vyjadřuje tendence k preferování estetiky a umění oproti etice, v jejích očích znamenající přízemnost. Rovněž neskrytě obdivuje Sašovu krásu. Jednou prohlásí: „Mám ráda krásu. Jsem pohan, jsem hříšnice. Měla jsem se narodit ve starých Aténách. Mám ráda květiny, voňavky, pestré šaty, nahé tělo. Říká se, že existuje duše. Nevím, nikdy jsem ji neviděla. A k čemu by mi taky byla? Ať umřu beze zbytku, jako rusalka, ať se rozplynu jako mráček ve slunci. Mám ráda tělo, silné, obratné, nahé, které dokáže pocítit rozkoš,“ načež se obrátí k Sašovi: „Můj milý, můj zbožňovaný, jsi mým bohem, otrokem i bohem“ (ibid.: 222). Pár stojící v opozici ke vztahu Peredonova s Varvarou takto přináší naději a ukazuje cestu, jak uniknout omezující realitě.

⁴⁶ Jde o biblický obraz hada Pokušitele.

Nejdůležitějšími faktory podmiňujícími tvorbu vlastního světa jsou pro dvojici vůně jítřící smysly, místo (útočiště, kde mohou pokojně snít) a estetizovaná (i explicitní) lehká erotika. Co se prvního týče, uvedme dvě ukázky, které nám doloží, jak důležitou roli zastávají vůně (konkrétně parfémy) v Ludmilině obrazotvornosti, jak bohatou symboliku podle ní obsahují a jak je vnímá mladý gymnazista: „Poslouchej! V bramboříku žijí tři vůně. Ten ubohý kvítek vydává vůni sladké ambrózie – to pro včely dělnice. Sladká ambrózie a nad ní bzučí včely, to je radost bramboříku. A pak ještě voní něžnou vanilkou, ale to už ne pro včely, ale pro toho, o kom člověk sní, a to je touha bramboříku – kvítek a zlaté slunce nad ním. A třetí jeho vůně, to je vůně něžného, sladkého těla pro ty, kteří milují, a to je láska bramboříku – ubohý kvítek a těžký polední žár. Včela, slunce, žár – chápeš to, duše moje?“ (ibid.: 146). Tento výklad následuje po Sašově prohlášení, že parfém připomíná „kandovanou štěnici“. Nicméně i on začne senzitivně vnímat esenci vůně. Když podruhé vstoupí do Ludmilina pokoje, pomyslí si, že cítí „jakési nové voňavky, sváteční, sladké, ale bylo v té vůni něco, co nenechávalo na pokoji, co jítřilo nervy jako lehký dotyk veselých, čiperných, drsných háďat“ (ibid.: 151). Obecně je vyprávění přehlaceno motivy z botanické oblasti (povaha vůně květů, jejich názvy, v Peredonově případě důraz na jedovatost některých z nich atp...). Pár tedy našel v Ludmilině pokoji ráj na zemi, místo nekonečných možností, kde mohou v klidu snít. Z popisu vyčteme, že se jednalo o krásnou, prosvětlenou a přepychově zařízenou místnost, kde vzduch sladce voněl (ibid.: 142). Zde se Ludmila svěřuje gymnazistovi se svými sny, uctívá jeho tělo s posvátným výrazem, a jak čas postupoval „kdykoli Saša přišel, zavírala se s ním Ludmila ve svém pokoji, svlékala ho a strojila do různých úborů. Do smíchu a žertu se převlékal jejich sladký stud. Někdy Ludmila stahovala Sašu korzetem a oblékala ho do svých šatů“ (ibid.: 225). Rutilovová svého „vysněného boha“ převléká za děvče či rybáře, ale v Sašovi se postupně začínají rodit protichůdné myšlenky. Neví, zda „Lidunku“ líbat, nebo bít? Přeje si, aby se smála, nebo bolestí křičela? Převaha v idylickém světě nenápadně přechází na Alexandrovu stranu.

Rozdílnost mezi tímto způsobem vytvářenými vlastními světy spočívá především ve faktu, že u Rubiny je demiurgem pouze Petr, ostatní blízcí lidé pak pozorující. V *Posedlém* jsou však tvůrci dva. Od začátku přejímá dominantní roli Ludmila, která vymýšlí, tvoří, šije, a tak realizuje představy své obrazotvornosti. Za svůj objekt volí mladého, krásného Sašu, který se v průběhu vyprávění stává spoluautorem a jehož samostatný tvůrčí akt vrcholí na maškarním bále, kde je schopen ve všech vyvolat iluzi mladé ženy, k čemuž se děj ubírá již od poloviny prózy. Počet tvůrců podstatně ovlivňuje styl a realizaci tvorby. Zatímco Petr

představy materializuje, vyrábí loutky a posléze jim „vdechne život“ podle své vůle, tvorba a přemístění se do fikčního světa je u dvou hrdinů složitější. Pokud svět konstruuje pouze jeden člověk, spoléhá přitom jen sám na sebe. Nemusí se nikomu podřizovat, vše koresponduje s jeho představami a podléhá vůli jediného člověka, demiurga. Komplikace nastávají s větším počtem tvůrců. Jestliže jejich vztah není vyvážený, vždy jeden trpí, v opačném případě je nucen ustoupit, podřídit se. Zpočátku je v takovém postavení mladý gymnazista, ale s vývojem příběhu se role otáčí. Složitost tedy spočívá v nalezení shody. Harmonii a neomezené možnosti ve vytváření ideálního vesmíru narušuje hledání kompromisů, otázka, zda ustoupit, nebo si prosadit své přání. V románu jsou popisovány překážky, se kterými se musí vypořádat. Symbolistické romány a povídky obecně podtrhují význam lidských smyslů, ačkoli mohou dokazovat i jejich nespolehlivost a tendenci člověka klamat, například v Brjusovových dílech *Zápisky psychopata*, *Rea Silvia* nebo v Bělého *Petrohradu*, jehož prostor je popisován osami a geometrickými tvary. Bělyj však klade důraz i na hudbu, což je nejzřetelnější v jeho symfoniích. Zatímco v *Posedlém Sologub* vyzdvihuje především čichové vjemy, Rubina se podle svých slov snaží postihnout všechny lidské smysly. Což se jí bezesporu dobře daří, ale více prostoru v románu věnuje samozřejmě sluchu, jelikož celé její dílo provází hudební leitmotiv, a zraku. To je také pochopitelné vzhledem k faktu, že hlavním hrdinou je loutkoherec a vypravěč se snaží popsat, vystihnout a vyzdvihnout jeho dovednosti. Společný je také motiv demiurga, jehož pouto s výtvořem se zdá nerozdělitelné. Podobnost lze najít také v příčině tvorby ideálních světů, a to ve snaze jedince uniknout. Malý Petr se upne na modelování obdobně jako se chlapec ze Sologubovy povídky *Stíny (Тену)* upjal na knížečku o tvorbě stínů. Rozdíl je však markantní. Petr na rozdíl od druhého kluka svou matku do těchto kreativních aktivit nezahrnuje a netráví modelováním veškerý čas.

4.1.2 Karnevalizace a využití divadelních prvků

Vzhledem k povolání Petra je divadelnost v románu bohatě zastoupena. Většinou se jedná o přímé odkazy k divadelnímu umění. Pro ilustraci uveďme například scénu, která následovala po rozvodu Petrových rodičů: „Asi třikrát do týdne k nim chodil, rozbíjel okna a mlátil Míšu. Matky se, pravda, nikdy nedotkl. Však taky vždycky vyřvával: ‚Bud’ proklet, kdo vztáhne ruku na ženu!‘ Byla to zkrátka komedie, čistá fraška, jakési loutkové představení a zároveň naprosté barbarství“ (ibid.: 98). Jinde na postavu lidového Petrušky

rovnou poukazuje. V jedné pasáži se malý Pét'a rozčílí na malou loutku, odmítá jakoukoli podobnost s tímto „protivným“ jmenovcem, a tak starý mistr loutkář vysvětluje Pét'ovi charakter postavy: „Ne, ne, on není ani zlý, ani dobrý. Nejsou živí a nejsou mrtví. On je taková postava... Morálka a čest mu nic neříkají. On je šprýmař, chápeš? To je taková věčná bytost z podzemního světa. Je to šibal a darebák... Všechno je mu dovoleno: z nebe i z podsvětí. Je mu už mnoho *tysiaç* let. Byl už u indiánů a taky v Indii a v Persii... Pohánějí ho jiné síly, nelidské. Proto také mluví nelidským hlasem“ (ibid.: 115). Tato postava, které je dovoleno vše a v jejímž charakteru se skloubil protiklad mezi nebem a peklem, dobrým a zlým, je Petrovi více než podobná. I jeho povaha obsahuje stinné a světlé stránky – šprýmařem je ve svých představeních. Snaží se ve všem, co se netýká jeho loutek, zachovávat chladnou hlavu, ale dokáže se i rozčílit. Sám se dokonce považuje za d'áblem stvořeného.

S Petrem se pojí spíše temné, ačkoliv obdivné popisy. Motiv d'ábelskosti jde téměř vždy ruku v ruce se zmínkou o loutce: „Jeho strnulé ruce získávaly do té chvíle nemyslitelnou prchavou a d'ábelskou volnost, přestože na návštěvě u stolu kolikrát nebyl schopný udržet v prstech hrníček – v těch samých prstech, které dělaly zázraky, když se stávaly *součástí* loutky“ (ibid.: 49-50); „Pét'a se d'ábelsky chechtal a tiskl k sobě loutku“ (ibid.: 55). Na návštěvě v Berlíně profesor Ratt uvádí v první kapitole zmíněné motto ke knize o Šimonu kouzelníkovi a dodává: „Jak se vám ten úryvek líbí? Je velmi přesný, že? Přesně vystihuje to vaše d'ábelské řemeslo. Duši, duši berete do služby! A nenávratně ji ženete do záhuby“ (ibid.: 251–252). O d'ábelskosti je řeč i ve spojitosti s Tadeuszem Wilkovským, ale i s Ellis, proto na ni ostatně Líza křičela, že je démon z pekla, hnusná mrtvola se skleněnýma očima a čarodějnice, rozvratitelka (ibid.: 245). Dokonce jsou některé monology stylizovány jako úvod k divadlu, opět je nutné zmínit profesora Ratta a chvíli, kdy se Petrovi snaží objasnit historii vzniku série malých loutek, kašpárků: „Takže ty podivné malé loutky... Čím mám začít? Zvedněme oponu. Polovina 19. století. Děj se odehrává v městečkách a vesnicích Čech, Moravy a Haliče... Kulisy jsou následující: rakousko-uherská monarchie, nejlepší impérium v dějinách lidstva [...] Prostě si představte člověka vaší profese, osamělého potulného loutkáře, který si vleče na zádech své rekvizity: truhlu s loutkami a rozkládací oponu...“ (ibid.: 265–266). Tímto výstupem se otevírá další nedílná součást divadelního představení – kulisy.

Rubinin popis panoramat měst místy působí, jako by podle něj měly být namalované obrazy, pokresleny a vyřezány dřevěné desky či kartónové krabice a to vše by pak bylo

použito jako kulisa k divadelní hře. Spisovatelka v jednom svém podcastu řekla: „Každý školák ví, že informaci o světě získává skrze svých pět smyslů.“ Z úvodního slova tak vyplynula následující pointa – mistr slova by měl být schopen svým textem předat stejně intenzivní prožitky, čtenář by měl vidět, slyšet, vdechnout i ochutnat.⁴⁷ Popisy atmosféry města jsou tudíž podávány jakoby všemi smysly, recipientovi se před očima objevuje barevný obraz a lze snad i dokonce říci, že video (Rubina je ostatně i autorkou filmových scénářů). Uvedme několik příkladů: „Město Lvov se v Pětových představách [...] vždycky objevovalo plné kupolí, zvoníc, balkonů s kovaným zábradlím, stromů s bohatými korunami, úplně jiných, než byly ty sachalinské, a kamenných lvů se sešlými, strhanými tvářemi, kteří sedí na zadních tlapách a v předních drží štíty erbů. Cinkající tramvaje tam plynule objížděly sochy stojící na květinových záhonech. Šťastně tam žily krásné paní v kloboucích se závojem a také mlékaři, domovníci, cukrářky a zelináři. Z vysokého oblého sloupu se tam k bronzovému Mickiewiczzi slétali okřídlení poslové nebes...“ (ibid.: 108). Pro nás je zajímavější plastický umělecký popis Prahy, tedy toposu, kde děj začíná a končí: „Celkově měl rád ty nažloutlé kamenné chrámy a věže, zčernalé a ošlehané větrem, vysoké ostré sklony břidlicových střech, kamenné záhyby hávů vousatých králů a kanovníků, tyčících se nad šachovnicovou černobílou dlažbou chodníků, i blyštivé zlato jejich zdobných žezel a korun“ (ibid.: 161). Popis pokračuje přehlídkou tváří a ornamentů na pražských kulisách, kterým autorka místy vdechne i život: „A co teprve všechno to kamenné obyvatelstvo pražských budov, jak to mu bylo blízké! Miloval ty tisíce a tisíce tváří, které přebývaly nahoře nad hlavami kolemjdoucích: světce i ďábly, fauny, rusalky i čarodějnice, [...] A také to lidské obyvatelstvo: kupce s nadingy peněženkami, mušketýry s kordy, měšťany, upjatou šlechtu [...] celé to obrovské vojsko, které jako kamenná vichřice zaplavilo okna a dveře [...], všechna ta živelná a nečistá havěť, která se skrývala v ohybech a výklencích, pod římsami, štíty a střechami budov a často nepozorovaně cenila zuby a výsměšně plazila ostré jazyky, aniž by si toho kolemjdoucí všimli, to všechno dokázalo Pěťu bavit celé hodiny. Plastické medailony, rozevláté lokny [...] Jak jsi bohatá a štedrá, Praho, se svým neutuchajícím karnevalovým veselím!“ (ibid.: 161–162). Takto objemný výňatek z textu jsem uvedla pro představu, jak velký důraz klade Rubina na předání obrazu a dojmu, jak je její popisný styl bohatý, místy rozvláčný, ale ucelený. V neposlední řadě se nám v něm objevuje spousta postav zpracovaných v literatuře, popsaná architektura města

⁴⁷ Uvedeno v podcastu: Как создается душа романа, или что такое шестое чувство писателя: Dostupno z: Spotify [online]. 27. 6. 2020 Dostupné z: <https://open.spotify.com/episode/6MNzQRkKREm0JwRxdBPJDP>, získáno: 29. 7. 2020

na čtenáře působí jako kulisy vytvořené pro dramatický děj na pražském jevišti. Řečené podporuje Petrova odpověď na Borisovu otázku, proč je zvolena právě Praha?: „Protože Praha je největší loutkové divadlo na světě. Na každý dům tu připadají tři náměty. Vezmi si, jakou cenu má třeba jenom takový stříbrný nos Tycha de Brahe [...] Všiml sis, že domy jsou postaveny na principu rozložené scény o několika stranách? Každá strana je průčelí domu, jenom barva je pokaždé jiná a jsou na ní pověšené jiné loutky. A vše je připraveno k zahájení dějství a čeká na příchod Loutkáře...“ (ibid.: 51–52). Petr vidí kulisovost Prahy v rozestavení budov a v loutkami i vinětami posetých štítech domů. Vše mu připomíná připravenou scénu, ale živé lidi okolo sebe nebere v potaz, ti do představení nepatří. Druhý výklad metafory kulisovosti čtenáře opět odkazuje na příměr světa k jednomu velkému představení, s jehož začátkem se čeká jen na příchod Loutkáře (Boha).

V *Posedlém* se s karnevalizací setkáváme v druhé polovině knihy, opět v rámci jedinečného symbiotického⁴⁸ vztahu Ludmily se Sašou. Charakteristickým a nejvýraznějším prvkem karnevalizace je scéna, kdy se muž převleče za ženu⁴⁹. V ději *Posedlého* se poprvé setkáváme s tematikou převleku na základě pomluvy, že gymnazista Pylnikov je údajně za chlapce přestrojená dívka. Na základě této informace se Ludmila touží s Alexandrem okamžitě setkat, původně smyšlený prvek převlékání oba nakonec i přes chlapcovu počáteční stydlivost zrealizují. Ludmila jako iniciátor a Saša jako objekt jejich představ. „Teď už bylo pravidlem, že kdykoli Saša přišel, zavírala se s ním Ludmila ve svém pokoji, svlékala ho a strojila do různých úborů. Do smíchu a žertu se převlékal jejich sladký stud,“ vypravěč dále specifikuje podobu převleku: „Ludmila stahovala Sašu korzetem a oblékala ho do svých šatů. V živůtku s výstřihem vypadaly Sašovy nahé, silné a něžně zaoblené ruce i jeho kulatá ramena velmi krásně [...] Ludmilina sukně, punčochy, všechno mu padlo a všechno mu slušelo. Když na sebe oblékl veškeré dámské šatstvo, zůstal způsobilně sedět a ovíval se vějířem. V tomto oblečení se opravdu podobal dívce a snažil se taky jako dívka chovat. Jen jedno se k tomu nehodilo – Sašovy nakrátko ostříhané vlasy“ (SOLOGUB, 1980: 225). Od tohoto obrazu dívčího převleku je však upuštěno a zmiňují se další, které Ludmila sama šije: oděv rybáře nebo chitón aténskému chlapce, pomocí nichž se spolu v příběhu vydávají do říše mýtů a fantazie. Když začne plakat a přibližovat Sašovi

⁴⁸ Pro toto vyjádření jsem se rozhodla kvůli jeho specifičnosti. Ludmile vyhovuje, že vztah nedojde fyzického naplnění, ale nejedná se ani o čistě platonický vztah, protože jistá míra erotičnosti patří k prostředkům, jimiž tvoří svůj ideální svět.

⁴⁹ Tento prvek se v divadle objevuje přinejmenším již od antických tragédií, kdy ženy hrát nesměly. V období renesance v divadle komedií dell'arte vzniká nová tradice, protože v divadelních společnostech začínají hrát i ženy.

své pocity prostřednictvím symbolů na tarotových kartách, poznamenává: „Pochop, ty hloupý, jen v šílenství je štěstí a moudrost“ (ibid.: 225). Každá následující kapitola věnovaná Sašovi s Ludmilou se odvíjí od převleku. Nejprve je přistihne jeho domácí, jak stojí před zrcadlem v ženských šatech, a Ludmila si ihned vymyslí, že se chystají uspořádat domácí divadelní představení, kde ona ztvární chlapce a on dívku. Román i daný motiv kulminují na maškarním bálu. Již od jeho ohlášení se rozvíjí Ludmilin plán poslat tam Sašu převlečeného za gejšu – na tváři měl nasazenou i namalovanou masku (jako charakter z komedie dell'arte) a na hlavě paruku. „Saša opojený novou situací flirtoval náruživě. Čím více lístků se shromažďovalo v drobné gejšině ruče, tím veseleji a šelmovštěji jiskřily v úzkých výřezích masky oči koketní Japonky. Gejša se ukláněla, zvedala štíhlé prstíky, smála se něžným hláskem, ovívala se vějířem, ťukala jím po rameni toho či onoho muže a pak si opět zakrývala tvář, co chvíli rozevírala svůj růžový slunečník. Dost primitivní manýry, ale stačily k oklamání všech“ (ibid.: 243). Maškaráda se stává pro oba formou realizace představ z vysněného světa.

S balem, tancem, hraním karet se v příběhu setkáváme jako s metaforou zrcadlového odrazu čarodějnických sabatů. Toto uchopení národního mýtu v podtextu a jeho transformace v textu pomocí aktualizovaného pojetí přidává *Posedlému* další vrstvu. V předešlé kapitole byl v souvislosti s Ludmilou a jejími sestrami zmíněn implicitně obsažený mýtus o Lysé hoře a jeho uchopení jakožto zrcadla světského bálu. Podobný obraz však nalezneme i v souvislosti s Peredonovem a Varvarou, kteří se oddávají bezmyšlenkovitému tanečnímu reji.

Můžeme konstatovat, že metoda karnevalizace v *Posedlém* je založená na směně masek. Tím jsou myšleny nejen samotné převleky, ale i kontrast v chování a převrácení hodnot v postavě během děje. Alexandr je zpočátku vnímán jako nevinný chlapec, což během recepcie románu můžeme považovat za původní masku, která je záhy směněna jinou. Vypravěč na tuto skutečnost upozorňuje, během ředitelova pokusu domluvit Pylnikovovi ohledně pozdních návštěv sester Rutilovových. Domluva je reakcí na udání, které hovoří o blízkém a nejspíše nemravném vztahu Saši s Ludmilou: „Chripač se odmlčel. Sašovy klidné odpovědi mu braly vítr z plachet. V každém případě ho teď musí pokárat, dát mu důtku, ale jak a za co? Aby v něm přitom sám nevyvolal ošklivé myšlenky, které v chlapci (jak Chripač věřil) doposud nejsou“ (ibid.: 235). Změnu jeho charakteru vidíme i v jeho změně chování vůči Ludmile, ke které postupně ztrácí respekt (viz předchozí podkapitola). Mimo jiné V. I. Tjupa podotýká na základě barevné kombinace gejšiných šatů (ze žlutého hedvábí

a červeného atlasu) a charakteru Sašovy postavy, že červená a žlutá barva jsou tradiční barvy harlekýna, veselého šejdíře západoevropské národní komedie, který byl původně „mysteriální d'ábel, jenž se později přeměnil do podoby veselého karnevalového čerta“, o čemž svědčí rohatá maska u prvních harlekýnů, časem proměněná ve dvourohou čepici (TJULPA, 2001: 45-56). Petr i Saša jsou přirovnáni k d'áblu, Alexandr však pouze částečně. Loutkář na základě srovnání s vžitou představou, že stejně jako d'ábel „bere duši do služby“. Stejný motiv obsahuje i již zmíněné motto knihy, kdy Šimon kouzelník stvoří chlapce ze vzduchu. Petr svou loutku oživí, kdy se mu zamane a na jak dlouho si přeje, pak ji duši opět odebere. Na úvodních stranách knihy je nám během vnějšího popisu hlavní postavy předestřen motiv hada: „A tam, kde měl mít pravou ruku... hrůza! Kolébal se tam, kroutil a na ocase zvedal had! A syčel lidským hlasem!“ (RUBINA 2018: 9). Ten se záhy mění do podoby králíka zvolajícího na malou holčičku: „Nomi, ty pokušitelko!“ (ibid.: 9). Syntézou obou významů vzniká obraz hada Pokušitele, který je v *Posedlém* přítomen prostřednictvím Alexandra v Ludmilině snu. Had je již od nepaměti s d'áblem, nejvyšším představitelem zla, spojován⁵⁰. V tomto snu Ludmila vidí a cítí, jak se ji had s Alexandrovou tváří obtáčí kolem nohou, jako by se plazil po stromě. Had (Alexandr) i strom jsou tu tedy spojeny v jednom výjevu. Podobnost Saši s harlekýnem spočítá v tom, že se jedná o vesnického chlapce, obratného a pohledného, který s lidmi dokáže ke konci i manipulovat.

Z divadelních prvků si každý autor vybírá konkrétní atributy, které se pro dílo stávají nepostradatelnými. V případě Sologuba se jedná o převleky a masky, bez kterých by hrdinové jen stěží navodili atmosféru jiného, krásného, alternativního světa. Bez jejich použití by ani nemohla vyvrcholit dějová zápletká, fáma o muži převlečeném za dívku. V Rubinině románu jsou hlavní: loutky, kulisy a mimotextové aluze na dědictví divadelních tradic. Závěrečná symbolická scéna románu, odehrávající se na Karlově mostu, nám indikuje, že celý svět je divadlem a jediným režisérem je Bůh: „Tančil... v zapomnění, s nepřítomným pohledem, jako by on sám byl jen tělem, zhmotnělým ze vzduchu, jen boží loutkou, visící na nečetných nitích dobra a zla. A srdce mu protínala nekonečná zlatá nit, která od jeho hlavy stoupala až do nebe. Ano, byl rád, že mohl tím číslem zpříjemnit Stvořiteli jeho nesmírnou osamělost“ (ibid.: 413). Podobný popis nacházíme v Petrových vzpomínkách na sebevraždu paní Vilkovské. Říká, že to vypadalo jako by se Loutkář rozmýšlel, zda loutku nechá vzlétnout, nebo spadnout. Nesčetné odkazy na spisovatele a

⁵⁰ Zmíněné propojení nalzáme například v *Knize zjevení*: „A veliký drak, ten dávný had, zvaný d'ábel a satan, který sváděl celý svět, byl svržen na zem a s ním i jeho andělé“ (Zj. 12:9).

k literárním postavám souvisí s Petrovou uměleckou profesí. Během své kariéry vedl mnoho loutek na různých scénách, a tak má i široký přehled. Pro román jsou tedy vzhledem k jeho syžetu naprosto nezbytné.

4.2 Komparace románu *Syndrom loutky* s dramatem *Bufonáda* na základě aktualizace tradičních masek z italské komedie dell'arte

Na začátku podkapitoly je třeba si vymezit, se kterými charaktery⁵¹ z komedie dell'arte se v této části setkáme. Jedná se o postavy Pierota a Kolombíny. V románu *Diny Rubiny* se mimo ně setkáme i s aktualizovaným charakterem Pantalona a v *Bufonádě* s maskou Harlekýna, ale zmíníme se o nich pouze na okraj, jelikož se nevyskytují v obou dílech.

Oba autoři, tedy Rubina a Blok, s touto tradicí pracují zcela odlišně. Před samotným porovnáním zmiňme několik rozdílů i shodných rysů ve využití těchto masek a dalších figur. Prvním rozdílem je žánr, do kterého děj zasazují – u Rubiny se jedná o prozaický útvar, v Blokově tvorbě se s tematikou masek a charakterů ze zmíněného žánru setkáváme především v jeho lyrice a v lyrických dramatech. Druhým rozdílem je pak styl, kterým motiv zpracovávají. V Rubinině románu se setkáváme s těmito charaktery jako s metaforami popisujícími vlastnosti hrdinů, čili s vypravěčovým vykreslením povah jednotlivých postav, které mají v čtenáři asociovat masku – tedy jako s aluzí na divadelní tradice. Spisovatelka s postupem karnevalizace a s postupy italské komedie pracuje i v jiných prózách, uveďme např. dílo *Poslední kanec z lesů Pontevedra*.

Danuše Kšicová s Petrem Kleinem ve své předmluvě k třetímu svazku *Dramatiky ruského symbolismu* ohledně Blokovy návaznosti na populární italský žánr poznamenávají následující: „Tematickou spojnicí všech sedmi básní z let 1902–1909 je osamění, duševní rozdvojení a setkání se smrtí. Již v první básni z r. 1902 se vyskytují kromě postavy Harlekýna a mladé dívky, motivu masky a šašků i obraz dřevěného meče a wildeovské osamocení člověka zbaveného stínu. Následující báseň z r. 1903 již obsahuje prokletí dvojnictví [...] V obou verzích jde o dvojnictví mladíka a starce, který v závěru druhé básně umírá. Mladý a starý harlekýn, strnulí v jednom objetí, jsou poetickou anticipací motivu smrti a jejího zpochybnění v burleskní podobě Bufonády“. Poté pokračují rozvedením obrazu zjevení Kolombíny, která posléze předchází scéně dvojnictví Kolombíny a Smrti (KŠICOVÁ, 2004:9). Ze samotných primárních zdrojů plyne, že také Blok ve své tvorbě rozvíjel a aktualizoval dané postupy⁵².

V *Syndromu loutky* jsou postavy přirovnávány k charakterům z komedie dell'arte, explicitně Romka k Pierotovi, Liza ke Kolombíně, nepřímě pak popis a vlastnosti Vilkovského

⁵¹ Jednou ze specifických složek komedie dell'arte jsou pevné typy (tipi fessi) (KRATOCHVÍL, 1973: 59).

⁵² O tom pojednává i studie s názvem „Tradiciji commedie dell'arte v lirike i drame Alekcandra Bloka (»Stichi o prekrasnoj dame« »Balagančik« »Sněžnaja maska«)“ (LEBEDĚVA, 2014: 145–164).

odpovídají postavě Pantalona. Každá z masek původně pocházela z jiné oblasti Itálie, a tudíž hovořila i jiným dialektem. V Rubinině díle pochází postava Petra ze Sachalinu, Lízy a Borky ze Lvova, Vilkovského z Varšavy a všichni se poprvé setkávají na „lvovské scéně“. Pro komedii dell'arte bylo typické, že během vystoupení dochází k mísení samotného hraní s tancem, pantomimou a zpěvem (hudbou). „Záznam mluví o tom, že v přestávkách mezi akty byly ztvárněny náměty z mytologie, ačkoli se zdá, že brzy převládla tónina veselá, komická“ (KRATOCHVÍL, 1973: 163). V Petrově vystoupení o oživení loutky nalezneme všechny tyto prvky s tím zásadním rozdílem, že se nejedná o komedii. Se všemi aspekty se setkáváme i v *Bufonádě*, nadto obohacené o mýtus sestoupení Božské Sofie z nebes na zemi, se kterým pracuje i ve svých dalších lyrických dramatech⁵³. Blok v *Bufonádě* využívá masky z italské komedie k podtržení antimimetické podoby inscenace, stejný účel je obsažen v samotném názvu hry *Bufonáda* (*Балаганчик*), z něhož je zřejmé, že se bude jednat o podobu jarmarečního vystoupení. Metodou převzetí všeobecně známých charakterů se ihned na první pohled objasňuje jejich funkce ve hře. Většina diváků totiž povahu těchto typizovaných postav zná, což dramatikovi slouží jako základ pro jejich možný rozvoj, ke kterému užívá dalšího charakteristického prvku – improvizace. Ta je v díle představena jako nechtěná, dokonce je postavou Autora odmítaná. Další rozměr je maskám v *Bufonádě* přidán využitím motivu dvojnickví, např. v ambivalenci Kolombína – Smrt, nevěsta. Použití „nástrojů“ komedie dell'arte se u obou autorů významně liší v závislosti na žánru díla, ale jak vidíme, pracují s nimi oba, třebaže ve zcela jiném kontextu.

V obou dílech se objevuje přirovnání daných masek k loutkám. Tyto typizované postavy mohou být považovány za loutky, všem byla přiřčena nějaká specifická role. Staly se pro loutkáře zdrojem inspirace. Ostatně u Diny Rubiny nejspíše nejslavnější loutka Kašpárek má společné rysy Pulcinella z komedie dell'arte. V *Syndromu loutky* nacházíme příměr Lízy Kolombíně (později dokonce loutku představuje v Petrově inscenaci Tanečníka s loutkou) a Kolombíny k lepenkové nevěstě. V románu Diny Rubiny je demiurgem Petr, kterému se daří zhmotňovat své vize, a vytvářet tak svůj svět. S tímto motivem se setkáváme i v *Bufonádě*, jen s opačným výsledkem: tvůrci se zde dílo nedaří. V Blokově dramatu totiž nalezneme postavou Autora, který se snaží svou ideu, svůj výtvar představit publiku, nicméně děj jeho hry se prostřednictvím improvizace herců organicky přeměnil v „jarmareční vystoupení, které nepsal“, a proto zoufale pobíhá po scéně a nejprve si stěžuje na monolog Pierota: „Co to říká? Vážené publikum! Musím vás ubezpečit, že ten herec vůbec nebere na vědomí moje autorská

⁵³ *Král na náměstí* (*Король на площади*) a *Neznámá* (*Незнакомка*).

práva. Děj se odehrává v Petrohradě. Odkud se tu vzalo okno a kytara? Nepsal jsem hru pro jarmareční vystoupení... Věřte mi..." (ibid.: 29). Tím se ukazuje, že si Autor není vědom ani toho, že jsou na scéně neadekvátní kulisy. Poté se schovává a vyčkává, co se bude dále na jevišti odehrávat, a znovu se objevuje po odchodu Kolombíny s Harlekýnem, kdy rozčilený zvolává: „Hluboce se vám omlouvám, snímám však se sebe veškerou odpovědnost! Vysmívají se mi! Napsal jsem hru ze života, jejíž téma bych vám rád stručně vyložil [...] Nikdy jsem svoje hrdiny neoblékal do šaškovských šatů! To oni sami bez mého vědomí hrají jakousi starou frašku! Já neuznávám žádné legendy, žádné mýty a jiné nesmysly!“ (ibid.: 37). Potřetí a naposled se Autor objevuje, když vycítí naději, že svou hru ještě přeci jen dokáže zachránit, tehdy se obrací na publikum se slovy: „Moje záležitost není prohraná! [...] Vidíte, že všechny překážky byly překonány! Ten pán se při skoku oknem někam propadl! Stáváte se svědky šťastného setkání dvou milenců po dlouhém rozloučení! I když ztratili mnoho sil na překonání překážek, nyní jsou navěky svoji!“ (ibid.: 51). Režisér se však bytostně mýlí – když se pokouší spojit ruce milenců, všechny dekorace se rozletí a masky rozprchnou. Rozdíl mezi těmito dvěma díly tedy nacházíme ve využití improvizace i z toho důvodu, že její možnosti se v dramatu a v próze samozřejmě liší. Ve hře je to postup vlastní hercům, mohou si scénář upravovat, dát vyniknout svému umění a divák ji nemusí ani rozpoznat, v *Bufonádě* je však záměrně odhalena jako divadelní mechanismus. V románu je improvizace pouze popisována zároveň s bezprostřední reakcí publika, netvoří strukturální princip díla jako u Alexandra Bloka.

Nesmíme zapomenout na tradiční milostný trojúhelník, který je součástí komedií dell'arte, kde je pojat jako ústřední dějová zápletka. Je využit v obou dílech, a to hned několikrát. V *Syndromu loutky* se v prvním případě jedná pouze o okamžikový a vesměs platonický vztah mezi Borisem a Lízou, jelikož se oba ihned shodnou na tom, že je ta situace absurdní, protože Líza je na svém muži zcela závislá a nemůže se z jeho moci vymanit. Druhý milostný trojúhelník vzniká daleko před narozením Lízy mezi jejím otcem, matkou a sestrou a o něm se dozvídáme pouze velmi útržkovitě od různých postav (především od Basji a Borisovy babičky). Tento velmi komplikovaný a nešťastný vztah ústí v odcizení rodinné loutky Krčmáře, což má za následek narození nemocného chlapce se syndromem šťastného dítěte. I zmíněná pozice Lízina otce jako milovníka dvou žen (dokonce sester) nahrává interpretaci Vilkovského jako staršího, vášnivého milovníka žen (částečně chlípného), tedy Pantalona, který se snaží zamezit lásce mezi dcerou a jejím milým, v tomto případě mezi Lízou a Petrem. V *Bufonádě* se jedná o tragický milostný vztah mezi postavami Pierota, Harlekýna a Kolombíny. V dramatu funguje alespoň zpočátku známé schéma. Totiž že Kolombína bývá družkou Harlekýna, proto s ním

odchází a postavě Pierota zbývají pouze zklamané sny a naděje, jejichž naplnění musí hledat v dalším představení, kde se bude opět ucházet o svou nevěstu Kolombínu. Zvrat ovšem nastává ve chvíli, kdy je odhalena podstata Kolombíny (pouhá kartonová nevěsta), a oběma mužským charakterům je to k smíchu. V tomto momentu jsou osvobozeni od své role, jelikož Kolombína není družkou ani jednoho z nich. Harlekýn se po chvíli propadá do neznáma a Pierot, který byl Autorem téměř násilím spojen s nevěstou, opět upadá do předurčené role hledače lásky. V obou dílech jsou milostné trojúhelníky podstatnou složkou děje, ale pouze v románu *Syndrom loutky* dochází k alespoň jednomu na pohled šťastnému rozuzlení v podobě harmonického vztahu (Petr – Líza – Borka).

4.2.1 Aktualizace jednotlivých masek komedie dell'arte

Nejpřehlednějším způsobem, jakým představit aktualizaci typických masek, bude nejprve uvést názvy jednotlivých masek a několika slovy přiblížit jejich původní pojetí, následně k nim přiřadíme odpovídající ukázky z děl, na jejichž základě bude vysvětlena aktualizace vybraného charakteru v textu Diny Rubiny a Alexandra.

KOLOMBÍNA

Kolombína neboli servetta byla v komedii dell'arte ženským protějškem zanniho (sluhy), ve Francii byla pozměněna a stala se důvěrníci a pomocnicí své paní v milostných starostech. Na jevišti často bývá partnerka starých pánů, pantalona a dottora. Neměla fixovaný kostým a obličejovou masku nenosila. Říkali jí nejčastěji Smeraldina, Argentina či právě Colombína (KRATOCHVÍL, 1973: 126). Tato postava je v díle Diny Rubiny explicitně zmíněna pouze jednou. V první kapitole byla již citována pasáž, kde je Líza přirovnána ke Kolombíně. Jde o scénu, kdy Petr přichází do bytu a jde za Lízíným hlasem do koupelny. Jelikož předpokládá, že se Líza maluje, vstupuje do koupelny, ale je nepříjemně zaskočen, jelikož se Líza koupe a nemá zamčeno: „Vlasy ztmavlé vodou se lepily na její malou krásnou hlavičku kolombíny a jako vodní řasy splývaly do mýdlové pěny připomínající krajku“ (RUBINA, 2018: 351–352). Líza namítá, že nemá důvod je zavírat. Vtom přichází otec a hledá nůžky, což Petr komentuje následovně: „Jako bych tam ani nebyl... Zdálo se mi, že jsem v blázinci. Nebo v ráji? Jenom ten ušuntělý patricij v luxusním županu moc nepřipomínal Adama, tím spíše ne Adama před prvotním hříchem, jestliže jemu samotnému moje přítomnost připadala zcela adekvátní [...]

Závratná a nebezpečná lehkost proměn a zvráceností se šířila vzduchem a vnikala do duše jako jed“ (ibid.: 353). Petr se ptá Lízy, zda si vždy během koupele nechává otevřené dveře, zda se nebojí, že by tam mohl každý zničehonic vpadnout, načež Líza odpovídá: „Každý ne, jen táta [...] Vlastně se rád dívá, jak se koupu [...] Co je na tom? Připomínám mu mámu...“ (ibid.). Petr si nejprve myslí, že se Vilkovský zbláznil na základě neuvěřitelné podoby dcery s jeho zesnulou manželkou, představuje si, jak to v něm mohlo probudit ty „nejpodzemnější instinkty“, ale posléze dochází k závěru, že je Lízín otec stratég, který se ho chce jen zbavit (možná i obviněním ze znásilnění). Rozhodne se Lízu odvézt pryč, Vilkovský mu zpočátku brání, uráží ho, a dokonce vytahuje zbraň, ale nakonec je nepronásleduje. Danou situaci osvětluje využití obrazu kolombíny. Pokud si do situace nyní doplníme klasický trojúhelník komedie dell'arte: dcera – otec – ženich, Kolombína (Líza) – Pierot/Harlekyn (Petr) – Pantalón (Tadeusz Vilkovský), vidíme, že se jedná o scénu velice podobnou, dalo by se říci skoro převzatou z komedie dell'arte, kde se otec snaží zabránit své dceři a jejímu ženichovi v útěku. Petr popisuje, že Vilkovský dokonce chrlil slova ve vězeňském argotu, což můžeme připsat faktu, že každý charakter populárního italského žánru hovořil specifickým dialektem: „Ty hnido, křiváku loutkařská, ty nulo, já tě zničím!“ [...] Současně jeho tichý hlas chrlil řetězce slov ve vězeňském argotu, ze kterých jsem pochopil, že mě nechá shnít ve cvokárně, umlátit v kriminále, oddělat v průjezdu a zakopat v lese [...] Vilkovský, stále ještě v rozhaleném županu a s ochablým, chvějícím se břichem, stál ve dveřích svého pokoje a na něco ukazoval rukou. V příštím okamžiku jsem pochopil, že na nic neukazuje, ale drží v ruce pistoli. A bylo to tak pitomé a banální...“ (ibid.: 357–358). Nakonec Petr a Líza utekli a s Vilkovským se už nesetkali. Kolombína tu tedy figuruje spíše jako symbol odkazující na specifickou divadelní tradici, fungující jako předzvěst charakteristické a kulminační scény, ve které se mladé ženské postavy komedie dell'arte ocitají.

U Bloka se obraz Kolombíny objevuje již v básni *Dvojník (Двойник)* z roku 1903, kde se lyrický subjekt ztotožňuje s Harlekýnem: „To je má píseň, Kolombíno / Vyčetl jsem ji v smutných souhvězdích: / Snad jenom v šatech Harlekýna / pro tebe písně vyloudím“ (KŠICOVÁ, 2004: 65). Zde vidíme Kolombínu v roli milované lyrického subjektu. Poté po sepsání *Bufoňady* vychází v listopadu roku 1906 báseň *Komediantská (Балаган)*, kde se všechny tři postavy také objevují v roli herců, kteří se po rozbahněné cestě plahočí vstříc dalšímu vystoupení: „Ve dne je Harlekýn snad ještě bledší / než chudák Pierot. / Na pestrých šatech Kolombína klečí, / přebírá něco ze zásob / Musíte zabrat, když je vám smutno! / A páni herci jak by smet! / Života bído, i nám bude nutno / přežít a bolest přetrpět!“ (ibid.:

75). Tyto dvě básně byly uvedeny zaprvé proto, že v nich vystupují masky z komedie dell'arte, a zadruhé kvůli bezprostřednímu sepětí s *Bufonádou*, jak ve své práci předpokládá Danuše Kšicová. V *Bufonádě* se Kolombínin obraz od začátku rozdvouje. Pro Pierota a diváky představuje jeho milovanou nevěstu, mystici ji pokládají za přicházející Smrt. Navzdory tomu, že postava Kolombíny nemá tradičně určený kostým, Blokova Kolombína je oděna v bílém, je bílá jako sníh, v očích má prázdno a na zádech jí visí cop⁵⁴. Ve scénické poznámce je pak doplňující popis: „Zcela neočekávaně a neznámo odkud se u stolu tiše objeví neobyčejně krásná dívka s broskvovou pletí a bělostnými zuby⁵⁵“ (ibid.: 33). Střet těchto názorů způsobí zmatek v Pierotově duši, neví čemu věřit, a tak se chystá odejít. Kolombínu z rozpaků zachraňuje Harlekýn, který si ji odvádí. „Její podstata je pak Blokem v Pierotově monologu odhalena přeměněním se v lepenkovou panenku. *Bufonáda* hrubě ponižuje hrdinku na nejnižší úroveň – úroveň mrtvé, ‚loutkové‘ skutečnosti. Obraz ‚neobyčejně krásné dívky‘ se rozpadá vedví: má milá svalila se na záda! / [...] / A nahoře – nad milou krabicí / zelenala se stovka hvězd“ (RODINA, 1972: 140). Badatelka dále pokračuje v rozboru tím, že toto srovnání dvou vzdálených obrazů, hvězdy a loutky, základů „nebeského“ a mrtvého materiálního, ukazuje Blokův rozsah užití dramatických protimluvů (ibid.: 140).

Na základě porovnání způsobů, jak je uchopen charakter Kolombíny v obou dílech, můžeme říci, že u Rubiny se jedná o jednorázový explicitní odkaz na divadelní tradici její masky, který se později ukáže pro děj podstatný a podmiňuje další vývoj zápletky. V Blokově díle je uchopená zcela jinak než v tradiční komedii dell'arte. V první básni jde o milostný objekt tužeb lyrického subjektu, ve druhé se jedná o metaforu k herečce, jíž je role určena. V dramatu se Blok snaží poukázat na podstatu divadla. Svět iluzí a hry, princip improvizace – asi nejen divadelní, ale i životní. Postava Kolombíny je v *Bufonádě* téměř neuchopitelná, v inscenaci je zároveň mytizována (Smrt; ale i symbol věčného ženství, na který odkazuje zmínka o hvězdě svítící nad lepenkovou nevěstou), ale posléze zároveň materializována a ironizována. Vidíme, že ačkoli se Kolombína objevuje v obou dílech, v Blokově dramatu je její zpodobnění diametrálně odlišné od toho v komedii dell'arte, společné mají pouze jméno a účast v milostném trojúhelníku. Rubina základ její masky nikterak nemění i z toho důvodu, že se

⁵⁴ Cop, rusky „kosa“, je v českém překladu D. Kšicové z důvodu zachování metafory nahrazen výrazem „zuby“, viz: „A tím méně pak alegorickou hru se slovy: spojovat úsměv něžných dívčích úst s představou o té zubaté pokládám za neslušné!“ (KŠICOVÁ, 2004: 37) a originál: »Тем более – аллегорической игры словами: неприлично называть косой смерти женскую косу!« (ibid.: 36).

⁵⁵ Originálu: »появляется у стола необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом матовой белизны. [...] За плечами лежит заплетенная коса« (ibid.: 32) by v doslovném překladu spíše odpovídalo: „neobyčejně krásná dívka s prostou a tichou tváří matné běloby. Na zádech jí visí zapletený cop,“ její řešení však koresponduje s použitím výše uvedeného tropu.

Kolombína (dokonce jen kolombína, jakožto označení charakteru) v celém příběhu objevuje pouze jednou.

PIEROT

Pierot je pozdější francouzská varianta původního Pedrolina. Je obdařen bílým plandavým oděvem. Jedná se o smutného hrdinu a melancholického milence, který v lásce nemívá úspěch, jde o ztělesnění nevinnosti i naivity. Typ pierota vznikl jako náhrada za harlekýna, jehož charakter podstoupil proměnu (KRATOCHVÍL, 1973: 137). V *Syndromu loutky* se s touto postavou explicitně setkáváme pouze jednou v popisu Petrova dětství a začátku loutkaření, a to ve vzpomínce na to, jak mu mechanik Jura (z divadla, kde působil Petrův mistr Kazimír Matvějič) vyprávěl o zážitku z loutkové revue Francouze Phillipa Genty, v níž se objevuje Pierot: „Pierot najednou zjistí, že ho někdo řídí. A on si přitom myslel, že je svým vlastním pánem! Začíná vyvádět, nechce se podřídit, nechce uznat, že má nad ním někdo moc. Že je prý nezávislý a bude se řídit vlastním rozumem. A když se konflikt mezi ním a loutkářem vystupňuje, Pierot začne přetrhávat nitě jednu po druhé a postupně se osvobozovat [...] a nakonec zůstala jen zlatá nit [...] Nepouštěl ji [loutku], nutil ji žít a fungovat a ona se pořád vzpouzela! A pak ji její pán tiše nechal klesnout na podlahu. Volíš smrt? Tak prosím! A odešel. Opustil scénu jako nelítostný bůh a loutka tam zůstala ležet, zničená a zbavená života. Ale [...] Nepokořená!“ (RUBINA, 2018: 128–129). Po tomto vyličení jsou vypravěčem nastíněny Petrovy pocity a reakce: „Upřeně zíral na Juru, znázorňujícího zlomenou loutku Pierota, a myslel na otce. Všechno to na něj přesně sedělo: postupně přetřáhal všechny své životní nitě, všechny nitě rodinné lásky [...] a nakonec zůstal viset jen na ‚zlaté‘, na své poslední tenké nitce“ (ibid.: 129). Vypravěč nás tak dovádí ke srovnání Pierota s Petrovým otcem, Romkou, o kterém sám jeho syn přemýšlí jako o zlomené loutce. Pokud bychom opět aplikovali schéma milostného trojúhelníku z komedie dell'arte, pak by vypadalo takto: milovaná – zamilovaný – zamilovaný, tedy Kolombína (Petrova matka) – Pierot (Petrův otec) – Harlekýn (matčin druhý manžel: Míša). Amputace části ruky a s ní související melancholie Romku přivedla podle slov Petrovy matky k třem pilířům, na kterých stál zbytek jeho života: kořalce, ženám lehkých mravů a kulečníku, které posléze znamenaly metaforické „přestřihování nití“. Z toho můžeme vyvodit, že klasicky pojmávaný charakter Pierota jako nešťastného, nevinného a naivního milence je v Rubinině románu modifikován. V komedii dell'arte nemá Pierot prakticky možnost se z osudu

své předurčené role vymanit (jak uvidíme i u Bloka), zde se však vehementně pokouší o prosazení vlastní vůle. Snaží se například vrátit ke své ženě i za pomoci pokusu o únos vlastního syna nebo zmlácení jejího druhého muže. Svůj osud se mu ale zvrátit nedaří, a tak zůstává sám a zlomený, visí na poslední tenké nitce života spolu se svým „triumvirátem“ vášní.

U Bloka se s výraznou aktualizací samotné masky Pierota nesetkáváme. Je popisován klasicky, což zdůrazňuje i autor: „Poněkud stranou sedí u okna Pierot v dlouhém bílém plášti, zamyšlený a neklidný, bledý, s hladce vyholenou tváří bez obočí jako všichni pieroti“ (KŠICOVÁ, 2004: 27). Zasněný čeká na svou nevěstu, chce s ní pak ihned odejít, ale zapochybuje o svém přesvědčení potom, co si vyslechne názory mystiků, že je Kolombína ztělesněním Smrti. Přichází Harlekýn, dívku odvádí a zároveň Pierotovi pokládá ruku na rameno. Ten ihned padá naznak a leží. Podle Rodinové je to znakem toho, že: „Pierot první projevuje pasivitu [...] Rýsuje se zde to, co je v dramatu Blokem pokládáno za hlavní vinu jeho lyrického hrdiny – neztělesnění osobnosti, jeho ‚bezvýraznost‘, ta samá lyrická rozkolísanost pocitů a vědomí, přijetí všeho ‚cizího‘ za své a nezpůsobnost oddělit ‚své‘ od ‚cizího‘“ (RODINA, 1972: 138). Tento argument je podpořen samotnou replikou Pierota, ve které váhá a neví, co si myslet: „Odcházím. Buď máte pravdu vy a já jsem ubohý blázen, / nebo jste se pomátli a já jsem opuštěný, / nepochopený snílek. Poletím s vánicí ulicemi! / Ta odvěká hrůza! Věčná tma!“ (KŠICOVÁ, 2004: 35). Postupně se však ve hře rozvádí motiv dvojnictví u milostných rivalů Pierota a Harlekýna, Kšicová poznamenává, že Blok „[jejich] očividnou duševní blízkost demonstruje společným putováním Pierota s Harlekýnem zasněženým nočním městem“ (ibid.: 12). Po již zmíněné scéně, kdy se Autor snaží spojit ruce Pierota a Kolombíny a vše se rozletí, „Pierot zamyšleně vyjímá z kapsy flétnu a hraje píseň o své bledé tváři, o těžkém životě a o své nevěstě Kolombíně“ (ibid. 53). Vidíme, že charakter Pierota se výrazně nezměnil. Jeho divadelní úkol zůstává nadále stejný, tedy najít nevěstu Kolombínu a oženit se s ní. Ten se v Blokově dramatu opět rozplývá, ale podstata zůstává stejná. Pro autora typická cykličnost děl a symbol kruhu jsou tu vyjádřeny právě prostřednictvím hereckého údělu Pierota, který bude vždy znovu hledat, ale nikdy nenajde.

Největším rozdílem v pojetí Pierota při srovnání *Syndromu loutky* a *Bufonády* zůstává míra pasivity. Rubinin Pierot (Romka) se z tíživé životní situace snaží vymanit, chce se vzepřít roli, kterou má na světě hrát, a snaží se svůj osud uchopit do vlastních rukou. Přestože se mu daný úkol nepodaří splnit, alespoň se o to pokouší. U Bloka se nedokáže rozhodnout čemu věřit, melancholicky a smířeně sleduje Harlekýna se svou nevěstou, a když Kolombína nenávratně mizí, smíří se s divadelním údělem najít si jinou nevěstu, vytahuje flétnu a začíná zpívat.

5 Závěr

Ačkoli je Dina Rubina známou ruskou písničicí prozaičkou, její tvorba zatím až na výjimky nebyla blíže analyzována odborným publikem. Tato práce si kladla za cíl přiblížit některé aspekty autorčiny tvorby a především poukázat na ohlas ruského symbolismu v jejím díle.

Nejprve byla v první kapitole přiblížena fabule románu *Syndrom loutky*. Poté jsme se na základě skutečnosti, že symbolisté v mnohém navazovali na německý a i domácí romantismus a aktualizovali jeho postupy, zaměřili na shodné a rozdílné rysy mezi románem Diny Rubiny a povídkou *Pískoun* E. T. A. Hoffmanna. Výsledkem bylo nalezení několika styčných bodů, a to včlenění hudebního leitmotivu do díla, grotesknost a přítomnost několika motivů: loutky a jejího oživení, pokusu o stvoření nového života a posedlé lásky.

Na základě druhé kapitoly, v níž byly nastíněny styčné body mezi *Syndromem loutky* a tvorbou ruských symbolistů, a třetí částí, věnované komparaci románu s díly *Posedlý* a *Bufonáda*, jsme si kladli za cíl prokázat částečnou návaznost Diny Rubiny jak na symbolismus, tak na žánr italské komedie dell'arte. Analogie se symbolismem funguje ve smyslu vytvoření podobného typu hrdiny, loutkáře demiurga, konstruujiícího svůj vlastní ideální vesmír, který je s ním bytostně spjat, a tak jeho prvky přenáší i na nevyhovující mu okolní prostředí. Po vzoru ruských symbolistů vytvořila i Dina Rubina vlastní mýtus – o oživení loutky a zvěcnění člověka. Třebaže není zcela původní jako v případě Sologubovy Nedotykavky nebo Solovjovy Božské Sofie, jedná se o mýtus nový. Dále nacházíme podobnost v množství odkazů na kulturní tradice – umělecké, náboženské i historické, v důrazu na hudební stránku díla a podtržení důležitosti lidských smyslů.

Ve své práci jsme se ale zaměřili i na četné rozdíly, ty nacházíme zejména ve formě zpracování výše zmíněných motivů. V symbolismu rozšířená metafora „člověk je loutka boží“ je i tématem Rubininy prózy. V jejím pojetí se však loutka nechce smířit se svým údělem, který jí určil Stvořitel. Snaží se postupně odstříhnout všechny „nitě“, které k nejvyššímu Loutkáři vedou, až nakonec zůstane pouze „zlatá tenká nit života“.

Kontinuitu pozorujeme i ve využití masek z komedie dell'arte, které jsou u Rubiny i Bloka příznačně přirovnány k loutkám. Jejich role se však v obou dílech různí. Zatímco Rubina tyto charakterity využívá v klasickém pojetí především ve smyslu přirovnání pro povahové založení svých hrdinů, Blok postavy z italské komedie více aktualizuje. V postmoderní literatuře však není Rubina jediná, kdo pracuje s tradicí dell'arte. Zmiňme například cyklus

jednoaktovek Ljudmily Petruševské pojmenovaný po uzavírajícím, čtvrtém dramatu *Kolombínin byt (Kvartira Kolombiny)*, kde se také setkáváme s tradičním milostným trojúhelníkem, v němž jména i role postav kopírují hlavní charaktery z komedie dell'arte: Kolombína, Pierot a Harlekýn. Děj se však, jak je u Petruševské zvykem, odehrává v uzavřené místnosti a zápletku tvoří rodinné krize, Světlana Imichelová poznamenává, že „podivné spojení životní rutiny a divadelně-karnevalové látky vede k tomu, že masky získávají u Petruševské svobodu a možnost se přemisťovat z obrazu do obrazu a improvizovaně si se svými rolemi žonglovat“ (IMECHELOVA, 75: 2018). Badatelka dává tento cyklus do souvislosti s formulí „Celý svět je divadlo“. Je důležité zmínit, že postmoderní autoři velice rádi používají aluze, metatext a navazují na předchozí literární tradice, se kterými experimentují, nebo je aktualizují například tím, že je zasadí do netypického prostředí či doby. Tak je tomu i u Rubiny. U již zmíněné Petruševské je často dějovou zápletkou dobový palčivý problém. Velmi svérázný experiment ve zpracování historické tematiky nebo literární tradice nacházíme například v Sorokinových *Opričnicích* nebo v dramatu *Dostojevskij trip*. Dalším experimentátorem, u něhož představují mimotextové aluze významný nástroj k posunu formy i výrazu tvorby, je Viktor Pelevin. Nicméně užití kulturních odkazů je vlastní i moderně. Kupříkladu Sologub ve své předmluvě k druhému vydání *Posedlého* využívá aluze na Gogolovo „křivé zrcadlo“ v souvislosti s přesvědčením, že v každém z nás jsou ukryté určité rysy Peredonovy osobnosti, a dále zmiňuje hledání „jiskry Boží“ v člověku F. M. Dostojevského.

Nalezení ohlasu ruského symbolismu v díle Diny Rubiny může vyvrátit některé názory, které o její tvorbě panují. Například ty, jejichž podstata spočívá v domněnku, že se jedná o autorku oddechové literatury nebo výhradně ženskou spisovatelku. Rozborem jejího románu jsme chtěli ukázat, že je v jejím díle obsažena hloubka, mýtotvornost i odkaz na uplynulé epochy, čímž se i dokazuje bohatost modernistické tradice v ruské literatuře.

6 Seznam literatury

Primární literatura:

РУБИНА, Дина (2011). Синдром Петрушки. Литературно-художественное издание. Москва : Эксмо. ISBN: 978-5-699-45611-6.

СОЛОГУБ, Федор; [состав, предисловие, комментарии, справочные и методические материалы Е. В. Перемышлева] (1999). Мелкий бес. Москва : Олимп : Фирма "Издательство АСТ". ISBN 5-7390-0859-X.

Dramatika ruského symbolismu. Sv. 3, Malé hry o lásce v originále a překladu. Alexandr Blok: Bufonáda - Neznámá. Valerij Brjusov: Tajemný host. Překlad Danuše Kšicová. Vydání druhé. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2004. 249 s. ISBN 80-210-3338-X.

РУБИНА, Дина (2017). Почерк Леонардо. Pocket book. Москва : Эксмо. ISBN: 978-5-699-94309-8

Primární elektronické zdroje:

Rozhovor s Dinou Rubinou ohledně emigrace v 90. letech: А поговорить?.. Дина Рубина. Как переехать в Израиль и остаться русским писателем?: Youtube [online]. 10. října 2019 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=keLhACPqI48>, získáno 12. 4. 2020

Rozhovor s Dinou Rubinou o jejích postavách: Uvedeno v rozhovoru – "Эксклюзивное интервью с писателем Диной Рубиной". Эфир 13. 12. 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=dDmu0QvXCpY>, získáno 14. 4. 2019

Podcast Diny Rubiny: Uvedeno v podcastu: О неслучайных случайностях, иерусалимском торговце древностями и мифических чудищах-грифонах: Dostupno z: Spotify [online]. 25. dubna 2020 Dostupné z: <https://open.spotify.com/episode/4EbbON0WGNVycBMM283s3>, získáno: 28. 7. 2020

Uvedeno v podcastu: Как создается душа романа, или что такое шестое чувство писателя: Dostupno z: Spotify [online]. 27. 6. 2020 Dostupné z: <https://open.spotify.com/episode/6MNzQRkKREm0JwRxdBPJDP>, získáno: 29. 7. 2020

Sekundární literatura:

BACHTIN, Michail Michajlovič (1980). Román jako dialog. Praha: Odeon. ARS. Literárněvědná řada.

BACHTIN, Michail Michajlovič (1975). François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha: Odeon.

KASACK, Wolfgang (2000). Slovník ruské literatury 20. století. Praha: Votobia. ISBN 80-7220-084-4.

ЧУПРИНИН, Сергей (2007). Жизнь по понятиям : русская литература сегодня. Москва : Время. ISBN 5-9691-0129-X.

КРУТИКОВ, Михаил. Еврейская эмиграция и современная литература. Новое литературное обозрение [online]. 2014, 127(3), 1 [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/127_nlo_3_2014/article/10986/?sphrase_id=96851

POSPÍŠIL, Ivo (2001). Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů. Praha: Libri. ISBN 80-727-7068-3, s. 434

Zpráva v rubrice novinek moskevského rádia ECHO MOSKVY: Недавно критике подверглась писательница Дина Рубина, 14. 03. 2013. Dostupno z: <https://echo.msk.ru/news/1053046-echo.html>. [cit. 2020-04-12].

ГУСЕВА, Ольга Павловна. Заглавие как структурно-семантический код романа Дины Рубиной "Синдром Петрушки". Вестник ТГГПУ [online]. 2011, 2011, 25(3), 4 [cit. 2020-03-06]. Dostupné z: <https://cyberleninka.ru/article/n/zaglavie-kak-strukturno-semanticheskiy-kod-romana-diny-rubinoj-sindrom-petrushki>

RUBINA, Dina (2018). Syndrom loutky. Přeložil Jaroslava JANEČKOVÁ. Praha: Dobrovský. Knihy Omega. ISBN 978-80-7390-663-4.

DOLEŽEL, Lubomír (2003). Heterocosmica: fikce a možné světy. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0735-2.

HANSEN-LÖVE, Aage A. (1999). Русский символизм = Der russischen symbolismus : система роетических мотивов : ранний символизм. Санкт-Петербург : Гуманитарное

агентство "Академический проект". Современная западная русистика. ISBN 5-7331-0017-6.

Щеглов, И. Л. Народ и театр Очерки и исследования современного народного театра В 6 частях, с литературно-критическим очерком. "Трагедия тоскующего юмориста" об И.Л. Щеглове А.А. Измайлова. Санкт-Петербург: П.П. Сойкин, 1911. Print. Dostupné z: <http://electro.nekrasovka.ru/books/74873/pages/151-156>

JURKOWSKI, Henryk (1997). *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon. ISBN 80-902482-0-9.

HOFFMANN, Ernst T. A. (2016). *Noční kousky: 1816/1817: inspirováno Callotem*. Praha: Volvox Globator. Alrúna. ISBN 978-80-7511-262-0.

NEUBAUER, Zdeněk (2002). *Golem a další příběhy o kabale, symbolech a podivuhodných setkáních*. Vyd. 2., rozš. Praha: Malvern. ISBN 80-902-6288-0.

Sakhnovskaya, Y. V. (2020). Django Reinhardt's "Minor Swing" in the Novel "Petrushka Syndrome" By Dina Rubina: Jazz Adaptation of Prose. *KnE Social Sciences*, 4(2), 434–441. <https://doi.org/10.18502/kss.v4i2.6360>

JUST, Vladimír (2014). *Faust jako stav zadlužení: desetkrát o Faustovi, pokaždé jinak*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-2398-6.

RONELL, Anna P (2008). Some Thoughts on Russian-Language Israeli Fiction: Introducing Dina Rubina. *Prooftexts* [online]. 28(2), 197-231 [cit. 2020-04-24]. DOI: 10.2979/pft.2008.28.2.197. Dostupné z: www.jstor.org/stable/10.2979/pft.2008.28.2.197

VALENTA, Milan, Jan MICHALÍK a Martin LEČBYCH (2012). *Mentální postižení: v pedagogickém, psychologickém a sociálně-právním kontextu*. Praha: Grada. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-3829-1.

POKRIVČÁK, Tomáš (2009). *Syndromy a symptomy*. Praha: Triton. Lékařské repertorium. ISBN 978-80-7387-136-9.

IBSEN, Henrik (1958). *Hry III*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

MAETERLINCK, Maurice (1992). *Modrý pták: hra o dvanácti obrazech*. Přeložil Dagmar HUBENÁ. Praha: Dilia. ISBN 80-203-0276-x.

NIETZSCHE, Friedrich a Otokar FISCHER (1993). Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf. Estetická řada.

ГОЛДОВСКИЙ, Борис Павлович (2007). История драматургии театра кукол. Москва. Галерея Анастасии Чижевой.

BOGOMOLOV, Nikolaj Aleksejevič. Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm: issledovanija i materialy. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2000. Naučnoje priloženije. ISBN 5-86793-116-1.

MIKEŠ, Vladimír (1974). Francouzský symbolismus. Praha: Československý spisovatel. Klub přátel poezie. Základní řada.

Malý Ottův slovník naučný. J. Otto. s. 538. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:cb1a6c80-35da-11e9-844c-005056827e51>

Ottův slovník naučný. J. Otto. s. 720. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:0df3d670-0b3e-11e5-b562-005056827e51>

PUSTYGINA, N. S. (1983). Filosofsko-estětičeskije vzgljady F. Sologuba 1906-1909 gg. i koncepcija teātra Jedinoj Boli.: Tipologija literaturnych vzaimodějstvij. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. [online]. Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitēt. [cit. 2020-07-17]. Dostupné z: file:///C:/Users/42073/Downloads/620_tipologija.pdf

ЛЕБЕДЕВА, О. Б. (2014). Традиции commedia dell'arte в лирике и драме Александра Блока («Стихи о Прекрасной Даме» -«Балаганчик»-«Снежная маска») // Имагология и компаративистика. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-commedia-dellarte-v-lirike-i-drame-aleksandra-bloka-stihi-o-prekrasnoy-dame-balaganchik-snezhnaya-mask> (дата обращения: 04.08.2020).

МАРКИН, П.Ф. (2007) "Мифопоэтика губернского бала как бесовского шабаша в «Мёртвых душах» Гоголя" Мир науки, культуры, образования, no. 3. pp. 102-105.

ЗУСЕВА, В. Б. (2009). «Мелкий бес» Ф. Сологуба: роман, драма, фильм. Новый филологический вестник, 9 (2), 107-115.

РОДИНА, Татьяна Михайловна (1972). Александр Блок и русский театр начала XX.века. Москва.

ADLAM, Carol (2005). *Women in Russian literature after Glasnost: female alternatives*. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing. ISBN 1-900755-92-0.

ЛЕЙДЕРМАН Н. Л., ЛИПОВЕЦКИЙ М.Н. (2001). *Современная русская литература. Книга 3, В конце века (1986-1990-е годы)*. Москва : УРСС. ISBN 5-8360-0202-9.

KRATOCHVÍL, Karel (1973). *Komedie dell'arte doma i za hranicemi: fakta, poznámky, podněty*. [1. vyd.]. Praha: Divadelní ústav.

ИМИХЕЛОВА, С. С. (2018). Литературно-мифологические аллюзии в цикле одноактных пьес "Квартира Коломбины" Л. Петрушевской // Вестник БГУ. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturno-mifologicheskie-allyuzii-v-tsikle-odnoaktnyh-pies-kvartira-kolombiny-l-petrushevskoy> (дата обращения: 7. 8. 2020).