

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií

Diplomová práce

Bc. Alexandra Skorvid

**Prozaická tvorba Majka Johansena: analýza hlavních specifík
a tvůrčích principů
(povídková tvorba)**

Maik Yohansen's prose: analysis of the main features and literary principles
(short stories)

Praha 2021

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Chlaňová, PhD.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především paní Mgr. Tereze Chlaňové, PhD. za její cenné rady, trpělivost a velké množství času, které mi při psaní této práce věnovala. Dále bych ráda poděkovala svým rodičům za veškerou pomoc a příteli za inspiraci a psychickou podporu v nejtěžších chvílích tvorby této práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 7. ledna 2021

.....
Bc. Alexandra Skorvid

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá analýzou prozaické tvorby Majka Johansena, jednoho z nejaktivnějších ukrajinských spisovatelů působících ve 20. a na počátku 30. let 20. století. Cílem práce je prozkoumat a charakterizovat hlavní tendence a specifika autorovy tvorby na příkladě jeho povídek. V první části je osobnost a činnost M. Johansena zasazena do širšího literárně-historického kontextu se zvláštním zřetelem k vývoji soudobé ukrajinské literatury, přičemž jsou analyzovány také Johansenovy literárněvědné texty. Druhá část je praktická a soustřeďuje se na rozbor konkrétních povídek. V závěru se hodnotí poetika M. Johansena jako celek.

Klíčová slova

Maik Johansen, ukrajinská literatura 20. století, modernismus, avantgarda, futurismus, ruský formalismus, short story

Abstract

The proposed work is devoted to the analysis of the prose of Maik Yohansen, who was one of the most interesting Ukrainian writers of the 20's and early 30's. The purpose of this work is to explore and characterize the main tendencies and specifics of the author's work on the example of his short stories. In the first part, the personality and activities of Maik Yohansen are considered in a broader historical and literary context; special attention is given to the development of contemporary Ukrainian literature as well as the analysis of Yohansen's literary-scientific texts. The second part is practical and focuses on the analysis of Yohansen's stories. In conclusion, the poetics of M. Johansen is reflected.

Key words

Maik Yohansen, Ukrainian literature of the 20th century, modernism, avant-garde, futurism, Russian formalism, short story

Obsah

Úvod	6
1. Literárněhistorický kontext	12
1.1. Činnost M. Johansena v kontextu vývoje ukrajinské literatury 20. let.....	12
1.2. Vývoj syžetové prózy	25
1.3. Jak se staví příběh	34
2. Analýza povídek	42
2.1. Specifika budování děje. Práce se čtenářským vnímáním.....	44
2.2. Specifika kompoziční výstavby. Montážní princip	56
2.3. Specifika jazyka a stylu	63
2.4. Postavy a jejich specifika.....	72
2.5. Specifika časoprostoru	80
2.6. Fenomén komiky.....	87
Závěr	94
Bibliografie	97
Přílohy	102

Úvod

V této diplomové práci se budeme zabývat dílem a osobností Majka Johansena (vlastním jménem Mychajlo Johansen, 1895–1937), který je tradičně a zcela opodstatněně považován za jednoho z neoriginálnějších ukrajinských spisovatelů se zálibou v experimentech. Známa ukrajinská literární vědkyně S. Pavlyčko jej označila za „nejhravějšího a zároveň nejméně prozkoumaného spisovatele své doby“¹.

Johansen žil a tvořil v Charkově; spolupracoval s M. Chvylovým, V. Sosjurou, V. Ellanem-Blakytým, O. Slisarenkem, J. Smolyčem a dalšími předními představiteli ukrajinského literárního dění 20. let a významně se podílel na činnosti několika slavných literárních uskupení a časopisů². Od roku 1921 publikoval poezii, v roce 1925 začal psát také prózu; je autorem devíti básnických sbírek a více než deseti prozaických knih. Zasloužil se rovněž o rozvoj reportážního žánru a překladové literatury.

Na počátku 30. let se však v nové sovětské kultuře stále výrazněji projevovaly politizující tendence, proto byl pestrý a plodný literární proces započatý ve 20. letech drsně potlačen. Mnozí představitelé ukrajinské inteligence (nejen spisovatelé) byli v průběhu 30. let zatčeni a posléze popraveni nebo deportováni. Z toho důvodu se pro označení daného období používá pojem „popravené obrození“. Jednou z mnoha obětí sovětského teroru se také stal Majk Johansen: v roce 1937 byl zatčen a po několika měsících popraven.

Od vydání zmíněné práce S. Pavlyčko uplynulo 23 let. Od té doby sice vznikla pouze jedna monografie věnovaná výhradně dílu M. Johansena (*Майк Йогансен: ландшафту трансформації*, Kyjev 2000), jejíž autor R. Melnykiv se soustřeďuje především na básnickou tvorbu tohoto spisovatele, nicméně nemůžeme tvrdit, že by byl Johansenův literární odkaz ukrajinskými badateli zcela opominut. Kromě zmíněné monografie o něm v ukrajinštině existuje poměrně rozsáhlá odborná literatura. Jedná se především o literárněvědné články, ale také o disertační práce. Johansen je také relativně často zmiňován v literárněvědných monografiích zabývajících se jednotlivými jevy dobové ukrajinské literatury: například o konstruktivismu

¹ Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі*. – К.: Либідь, 1999. – S. 175.

² Jedná se především o uskupení *Zoceleni*, *VAPLITE*, *Technicko-umělecká skupina A*; na konci 20. let se Johansen účastnil vydání časopisů *Literární jarmark* a *Univerzální žurnál*.

v Johansenově díle píše badatelka zkoumající ukrajinskou avantgardu A. Bila³, zatímco N. Horodňuk sleduje ztvárnění „konceptu věci“ v próze M. Johansena a V. Šklovského⁴.

Ukrajinský čtenář má tedy k dispozici nejen obecné encyklopedické informace o Johansenovi, nýbrž se také může podrobněji seznámit s některými složkami jeho tvorby, ať už jde o poezii, prózu anebo vědeckou činnost. Naopak českojazyčný zájemce o ukrajinskou literaturu takovou možnost de facto nemá: v českém prostředí není Majk Johansen téměř vůbec znám. Kromě disertační práce dr. Terezy Chlaňové z roku 2006, kde jsou části Johansenovy tvorby věnovány dvě podkapitoly⁵, žádná další odborná literatura o tomto autorovi v češtině neexistuje. Proto **je cílem této diplomové práce jednak přiblížit českému čtenáři osobnost a dílo M. Johansena nazírané v širším historickém a zvláště literárním kontextu, jednak se pokusit o charakteristiku hlavních specifíků Johansenovy tvorby na příkladě jeho povídek.** Ponecháme tak zcela stranou jeho poezii i rozsáhlejší prózu a budeme se soustředit výhradně na analýzu povídek. K tomu máme dva důvody.

Nejznámější Johansenovou prózou je experimentální román *Putování učeného doktora Leonarda* (1930). Je to vskutku zajímavý a velice složitý „víceúrovňový“ text, z něhož je patrná autorova sečtělost, tíhnutí k experimentům a originalitě a také zájem o ideje formalismu. Právě tohoto románu si nejčastěji všímají badatelé⁶. Pokud jde o první Johansenův román *Příhody*

³ Біла А. *Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія.* – К.: Смолоскип, 2006. – S. 238–252.

⁴ Городнюк Н. *Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття: монографія.* – Дніпро: Свідлер А.Л., 2017. – S. 222–247.

⁵ Chlaňová T. *Od dětského dynamismu k symfonii čísel: ukrajinská prozaická tvorba 1917–1934.* – Praha 2006. Disertační práce. Vedoucí práce Alena Morávková. – S. 212–229.

⁶ Uved'me zde alespoň některé z mnoha příkladů. Tomuto románu se věnuje ve své disertační práci V. Denysenko (*Творчість М. Йогансена в контексті української сміхової модерністської прози* : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 – К., 2003) a O. Vojarčuk (*Експериментальна проза 20-их років ХХ століття : жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен)* : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 – К., 2003). N. Babak jej analyzuje v kontextu idejí formalismu (Бабак Г. *Рецепція руського формалізму в українській культурі в міжвоєнний період (1921–1939).* – Praha 2020. Disertační práce. Vedoucí práce Tereza Chlaňová. – S. 110–116); na tento román upírají pozornost také badatelky S. Matvienko (Децентрація тексту як гра з читачем ('Подорож ученого доктора Леонардо...' Майка Йогансена) // *Магістеріум.* Вип. 2: Літературознавчі студії. К., 1999 S. 18–24) a L. Kavun (viz například její monografii *М'ятежні романтики вітаїзму: Проза ВАПЛІТЕ.* Черкаси, 2006, s. 252–266, nebo článek Модерністська естетика й поетика роману Майка Йогансена 'Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію' //

McLeystona, Harryho Ruperta a dalších (1925), ten se tak velkému badatelskému zájmu rozhodně netěší: hovoří se o něm především v přehledových studiích o dějinách ukrajinské literatury (a to často spíše okrajově), ale také v monografiích nebo disertačních pracích věnovaných konkrétně ukrajinské experimentální próze. Odborných publikací zabývajících se výhradně tímto románem najdeme velmi málo⁷.

Johansenovy povídky se ve srovnání s jeho rozsáhlejšími prózami jeví upozaděné. Nejsou samozřejmě badateli zcela opomíjeny, jsou ale prozkoumány méně než jeho romány nebo básně. Podepsala se na tom bezesporu skutečnost, že povídková tvorba M. Johansena není rozsáhlá: jde všeho všudy o dvacet dosti krátkých (či dokonce velmi krátkých) textů. K tomu je třeba poznamenat, že samotný autor měl k některým z nich určité výhrady a stejně tak nejednoznačně byly jeho povídky vnímány soudobými kritiky⁸.

Přitom by se na Johansenovu povídkovou tvorbu rozhodně nemělo zapomínat, neboť jsou nedílnou součástí Johansenovy literární pozůstalosti a navíc se často zakládají na stejných principech jako jeho rozsáhlejší prózy. Domníváme se, že současní badatelé věnují povídkové tvorbě M. Johansena nezaslouženě málo pozornosti a tuto „nespravedlnost“ chceme v naší práci napravit. Zde právě spočívá **vědecká aktuálnost daného tématu**. Bylo by samozřejmě možné analyzovat Johansenovu prózu jako celek, což by zahrnovalo analýzu povídek, románů i jeho cestopisů, domníváme se však, že tak široké téma by bylo vhodnější pro disertační, nikoli diplomovou práci. Z těchto důvodů se tedy soustředíme výhradně na analýzu Johansenových povídek.

Práce je rozdělena do dvou kapitol, které se dále člení na podkapitoly. Analýza díla každého spisovatele nutně předpokládá dobrou orientaci v literárním a společensko-politickém dobovém kontextu. V případě Johansenovy tvorby je to obzvlášť důležité. Nepřipraveného čtenáře by totiž specifika jeho prózy mohla zmást. První kapitola naší práce se proto celá věnuje především procesu vývoje ukrajinské dobové prózy. V podkapitole 1.1 (*Činnost M. Johansena v kontextu vývoje*

Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. 2018. Вип. 27–28. С. 7–18). Jednotlivé aspekty tohoto románu rozebírají také O. Filatova, O. Mikulina, N. Vinnikova, L. Kulakevych a další.

⁷ Věnuje se mu snad jen O. Filatova v krátkém článku *Ігрові експерименти в романі М. Йогансена 'Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших'* // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. – 2012. – № 36. – С. 254–258.

⁸ Podrobněji viz začátek 2. kapitoly této práce.

ukrajinské literatury 20. let) hovoříme o vzniku konkrétních literárních organizací a almanachů, podkapitola 1.2 (*Vývoj syžetové prózy*) se zaměřuje na teoretické zásady vývoje ukrajinské syžetové prózy, jejímž představitelem M. Johansen byl. Poslední podkapitola 1.3 (*Jak se staví příběh*) se věnuje analýze Johansenovy literárněvědné práce *Jak se staví příběh* (*Як будується оповідання*, 1928), neboť tato pomůcka určená pro mladé prozaiky představuje příručku, v níž jsou shromážděny a definovány hlavní principy, které Johansen uplatňoval také ve své vlastní umělecké tvorbě.

Druhá kapitola je ryze praktická a sestává z krátké předmluvy věnované vnímání Johansenovy prózy soudobými kritiky a šesti podkapitol. V prvních třech částech (2.1, 2.2 a 2.3) analyzujeme způsoby, kterými autor buduje text, sledujeme, jak pracuje se syžetem, kompozicí a jazykovou složkou. V dalších částech pojednáváme o autorově práci s postavami (2.4), časoprostorem (2.5) a nakonec se zabýváme fenoménem komiky v Johansenových povídkách (2.6). Zaobíráme se tedy všemi důležitými rovinami textu a analyzujeme je komplexně. Na konci práce je umístěn závěr, v němž stručně shrnujeme výsledky naší analýzy a hodnotíme poetiku M. Johansena jako celek.

K primárním zdrojům patří především vlastní Johansenovy texty: jeho povídky, pomůcka *Jak se staví příběh*, ale také text románu *Putování učeného doktora Leonarda*. Pracovali jsme zde především s výběrem z díla M. Johansena vyšlým v kyjevském nakladatelství Смолоскип v roce 2009 (Майк Йогансен. *Вибрані твори*). Tento výbor v sobě nezahrnuje texty humoristických povídek, které jsou však volně přístupné na webu elektronické knihovny *Kultura Ukrajiny* (Електронна бібліотека *Культура України*). Dále jsme pracovali s povídkami a romány Johansenových vrstevníků J. Janovského, D. Buzka, M. Chvylového, V. Pidmohylného, ale také s knihou pamětí J. Smolyče vydanou na konci 60. let.

Další důležitou skupinu pramenů tvoří dobová periodika, z nichž jsme čerpali mnoho užitečných informací. Na jedné straně v nich publikoval samotný Johansen, na druhé straně se zde vyskytují cenné články a recenze soudobých kritiků, na které se často odvoláváme. Některá periodika, z nichž čerpáme, jsou volně přístupná na internetu, leckterá však nikoliv. S těmi jsme se mohli seznámit za studijního pobytu na Lvovské univerzitě I. Franka, kdy jsme měli možnost navštěvovat knihovny ve Lvově, ale také v Kyjevě.

Pokud jde o sekundární literaturu, soustředili jsme se především na publikace současných ukrajinských badatelů, neboť téma porevolučního vývoje ukrajinské literatury je jimi poměrně dobře zpracováno. Rozšíření sekundární literatury o práce západních badatelů nebylo nutné,

jelikož tyto práce většinou nepřinášejí dostatečně informovaný vhled do dané problematiky a jedná se o práce spíše encyklopedického charakteru. Výjimku tvoří dva význační zahraniční odborníci na ukrajinskou literaturu – O. Ilnyckyj a M. Škandrij, na jejichž monografie při své analýze odkazujeme.

Za účelem hlubšího poznání fenoménu ukrajinské moderny a zvláště avantgardy jsme prostudovali klasické práce S. Pavlyčko (*Дискурс модернізму в українській літературі*) a A. Bilé (*Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки*). O formalismu v ukrajinské literatuře pojednává sborník *Дискурс формалізму: український контекст* (editorka S. Matvijenko) a monografie N. Horodňuk *Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття*. K tématu vývoje porevlouční ukrajinské prózy nazírané z různých hledisek samozřejmě existuje i značné množství vědeckých statí. Pochopitelně jsme také nemohli ponechat stranou texty samotných sovětských formalistů, proto se vícekrát odvoláváme na články V. Šklovského, B. Ejchenbauma a J. Tuňanova. Kromě toho je část naší analýzy založena na pojmu „karnevalového smíchu“, proto zde také odkazujeme na práce M. Bachtina.

Co se týče přehledových monografií, byla pro nás výchozí učebnice dějin ukrajinské literatury jejímž editorem je V. Dončuk (*Історія української літератури. ХХ століття. Кн. 1.: 1910—1930-ті роки*), a také sovětská učebnice z roku 1924 (*Підручник історії української літератури, editor O. Doroškevyč*), která nám však sloužila spíše jako historický pramen.

Vzhledem k tomu, že monografie věnované výlučně Johansenovi a jeho tvorbě k dispozici nejsou (odhlédneme-li od zmiňované monografie z roku 2002 věnované hlavně jeho poezii), museli jsme hledat informace v četných literárněvědných disertačních pracích, které pro nás byly velmi užitečné. Jde především o práci S. Lenské *Українська мала проза 1920–1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії*, rozebírající základní tendence vývoje ukrajinské prózy; dále o práci H. Babak *Рецепція руського формалізму в українській культурі в міжвоєнний період (1921–1939)* a disertační práci O. Punině *Засоби кіномови в українській художній прозі 20–30-х років ХХ століття*. Přínosná byla i disertační práce V. Nazarenko z roku 2016 *Ігрові стратегії альманаху 'Літературний ярмарок' у контексті експериментальної літератури 1920–30-х років*, věnující se almanachu *Literární jarmark*, mezi jehož zakladatele patřil M. Johansen. Ze všech vyjmenovaných prací jsme čerpali informace nejen o literárním a historickém pozadí, ale také přímo o činnosti a tvorbě M. Johansena. Velice užitečná

pro nás byla i zmiňovaná disertační práce dr. T. Chlaňové jako jediná analýza části Johansenovy prózy, která je k dispozici v češtině.

Prostudovali jsme též všechny literárněvědné články o M. Johansenovi dostupné v knihovnách a na internetu. Mezi těmito materiály však bylo málo takových, které by pro nás byly užitečné, neboť drtivá většina badatelů se omezuje buď na analýzu románu *Putování učeného doktora Leonarda*, nebo Johansenovy poezie. Vědecké studie věnované výhradně analýze některé z Johansenových povídek známe v současné době jen tři. Kromě dvou statí, jež citujeme přímo v našem textu (jejich autory jsou R. Horbyk a N. Akulova), stojí rovněž za zmínku velmi zajímavý článek J. Kalašnyk⁹ rozebírající poměr verbální a neverbální složky v Johansenově povídce „Popsaná záda“.

Nejcennějším zdrojem informací pro nás ovšem byla disertační práce současné ukrajinské literární vědkyně J. Cymbal *Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20–30-х років*, napsaná v roce 2002. V této práci se podrobně analyzují specifika Johansenovy poetiky a místy se autorka věnuje také jeho povídkám. J. Cymbal patří mezi hlavní popularizátory díla M. Johansena, a to nejen ve vědeckém prostředí, proto se odvoláváme také na jiné publikace této autorky, jakými jsou její populárněvědecké články v časopise *Український тиждень*.

Na závěr uvádíme krátkou poznámku ke způsobu citování zdrojů. Pasáže z krásné literatury uvádíme vždy v originále; citáty z pramenů a sekundární literatury jsou naopak vždy přeloženy do češtiny, přičemž překlad je ve většině případů náš vlastní (není-li v poznámce pod čarou uvedeno jinak). Názvy literárních uskupení a časopisů uvádíme vždy v češtině s výjimkou těch, jejichž názvy sestávají ze zkratk nebo abreviatur (v tomto případě ukrajinský název přepíšeme latinkou). Rovněž jsou do češtiny přeloženy všechny názvy ukrajinských románů a povídek, o nichž se v textu zmiňujeme. Originální názvy organizací, časopisů a literárních děl tak neuvádíme ani při prvním použití; tyto informace si může čtenář dohledat v přílohách na konci práce, kde je k dispozici seznam veškerých názvů zmíněných v textu, a to v češtině i ukrajinštině.

⁹ Калашник Ю. Вербальне і невербальне в стилістико-синтаксичній організації оповідання Майка Йогансена 'Списана спина' // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – № 1127. Вип. 71. – С. 7–11.

1. Literárněhistorický kontext

1.1. Činnost M. Johansena v kontextu vývoje ukrajinské literatury 20. let

Po Říjnové revoluci roku 1917 v ukrajinské literatuře, stejně jako v literatuře mnoha jiných národů, začíná nová etapa. Bouřlivý vír událostí té doby aktivoval tvůrčí energii; ta se kupila v ukrajinské kultuře již od konce předchozího století a konečně měla možnost se uvolnit. Dochází tak k fenoménu povznesení kulturních aktivit ve velice složitých politických, ekonomických, ale také kulturních podmínkách, v nichž se ocitl mladý stát boující za svou nezávislost.

Jednou z mnoha změn, které revoluce přinesla, se stalo „střídání“ spisovatelských generací. Mnoho významných představitelů starší generace zemřelo (I. Franko, L. Ukrajinka, I. Nečuj-Levyckij a další), jiní se pak s nástupem sovětské moci ponořili do dlouhotrvajícího „tvůrčího ticha“ (například západoukrajínští autoři O. Kobyljanská a V. Stefanyk, kteří patřili bezpochyby ke klíčovým autorům předchozího období, již příliš nevstupují do porevolučního literárního procesu). Část autorů starší generace emigrovala, jak upozorňuje mimo jiné i sovětský literární kritik V. Korjak: „Odjel předák ukrajinské lyriky Oles a otec ukrajinského modernismu Mykola Voronyj, odešel sociálnědemokratický básník a dramatik Čerkasenko, odjeli Šapoval a Bohackyj a koneckonců i nejlepší marxistický spisovatel Volodymyr Vynnyčenko“¹⁰. To vše samozřejmě

¹⁰ *Історія української літератури. XX століття. У 2 кн. Кн. 1.: 1910–1930-ті роки: Навч. Посібник / За ред. В. Г. Дончика. – К-: Либідь, 1993. – С. 78 (Tuto položku dále označujeme jako: Дончик.).* Pro úplnost se sluší poznamenat, že téměř všichni uvedení spisovatelé (s výjimkou V. Vynnyčenko žijícího nejprve v Berlíně a pak v Paříži, a také M. Voroného, který se roku 1926 vrátil do SSSR) se usídlili v Praze. Právě sem přijeli na počátku 20. let M. Šapoval a P. Bohackyj, bývalí vydavatelé kultovního časopisu *Ukrajinská chalupa* (1909–1914); O. Oles zde pobýval od roku 1924. S. Čerkasenko, který předtím žil dlouho v Užhorodu, byl také nucen přestěhovat se v roce 1929 do Prahy. Působili zde rovněž bývalí členové armády Ukrajinské lidové republiky, kteří se po její porážce ocitli v Praze (J. Malaňuk, J. Darahan, M. Hryva, L. Mosendz) a další mladí lidé, kteří se sice neúčastnili přímých bojů, ale opustili Ukrajinu po ustavení sovětské moci (například O. Stefanovyč, O. Teliha). Většina z nich zde studovala a zároveň se angažovala v kulturních aktivitách; vykrytalizovala zde celá řada talentovaných literátů. Československo (zejména Praha a Poděbrady) se tak stalo hlavním centrem ukrajinské emigrace. Podrobné informace o životě ukrajinské komunity v Československu lze nalézt v monografiích S. Narižného (*Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами.* – Praha, 1942. – Част.1. [online] Dostupné z: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/2648/file.pdf> [cit. 24-10-2020]), B. Zilynského (*Ukrajinci v Čechách a na Moravě (1894) 1917–1945 (1994)* – Praha: X-Egem, 1995. – 128 s.), A. Morávkové (*Děti stepní Hellady:*

mělo na ukrajinskou literaturu znatelný dopad. Nicméně v tuto chvíli na scénu vstupuje mladá generace spisovatelů, kteří z území sovětské Ukrajiny nehodlali emigrovat; naopak vyvíjejí velice aktivní literární činnost. Právě tato generace se zpravidla označuje za „popravené obrození“: byli to většinou lidé narození na přelomu 19. a 20. století, jejichž literární debut přišel právě v neklidných revolučních letech (mnozí z nich se navíc přímo účastnili první světové nebo občanské války a byli svědky krvavých bojů o Kyjev /od března 1917 do června 1920 se vláda v Kyjevě měnila čtrnáctkrát/). K těmto mladým autorům, kteří se nadšeně pustili do vytváření nové ukrajinské literatury, patřil i Majk Johansen.

Své první básně Johansen píše rusky a německy, ale od roku 1918 vědomě přechází na ukrajinštinu (na otázku, proč píše ukrajinsky, v roce 1929 odpoví jednoduše: „Protože nebydlím v Irsku ani v Tambovu.“¹¹). Jeho první literárněvědné a básnické publikace vycházejí od roku 1921 (symbolicky v roce, kdy na základě řížské mírové smlouvy de facto zanikla Ukrajinská lidová republika a osud Ukrajiny, alespoň tedy její střední a východní části, se dostává do rukou sovětské vlády).

Je logické, že M. Johansen, narozený v Charkově a žijící zde celý život, se ocitá v centru literárního dění právě zde. Charkov se od počátku 20. let postupně stává nejdůležitějším kulturním centrem celé sovětské Ukrajiny. Jakožto nové hlavní město Ukrajinské SSR¹² byl navíc oficiálně upřednostňován před „tradičním“ kulturním centrem — Kyjevem¹³ a právě zde se proto soustřeďuje

pražská škola ukrajinských emigrantských básníků. – Praha: Česká koordináční rada Společnosti přátel národů východu, 2001. – 94 s.) či P. Hlaváčka a M. Fesenka (*Nešťastná Ukrajina. Osobnosti Ukrajinské svobodné univerzity v Praze 1921–1945.* – Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2015. – 164 s.).

¹¹ Йогансен М. Авто-анкета // *Шквал.* – 1929. – № 26. – С. 4.

¹² Hlavním městem sovětské Ukrajiny v letech 1919–1934 byl Charkov.

¹³ Porovnáním literárního života Charkova a Kyjeva se zabýval například M. Dolengo ve svém článku *Kuïв та Харків — літературні взаємовідношення* (1923). Od samého začátku výrazně zdůrazňuje, že společného mají tato dvě města jen velmi málo, jelikož Charkov je „mladší a svobodnější“, a z toho důvodu v každém z měst vykristalizovaly odlišné literární styly. (Viz: Долєнго М. Київ та Харків – літературні взаємовідношення // *Червоний шлях.* – 1923. – № 6–7. – С. 151–152.). Umělecký život v Kyjevě fungoval i za občasných válek; dominujícím směrem v té době byl jednoznačně futurismus v čele s M. Semenkem (angažoval se ve vydávání časopisu *Umění* a založil tu futuristickou organizaci *Aspanfut*). Až do roku 1919 byli v Kyjevě vlivní také symbolisté (sdružovali se zejména kolem uskupení *Musagete*, vydali také známý almanach *Literárně kritický almanach*). Ke vnímání Kyjeva jako města s velice silnou vazbou na „tradiční“ značnou měrou přispívala také skutečnost, že právě zde působili „neoklasikové“ v čele s M. Zerovem („neoklasikové“ se vyznačovali velmi silnou orientací na antickou a evropskou tradici, estetismus a

většina uměleckých aktivit. Působí zde velké množství spisovatelů, mezi nimi i budoucí klasikové ukrajinské literatury Mykola Chvylovyj a Volodymyr Sosjura, s nimiž se Johansen tehdy seznamuje a sbližuje. Byli si v mnohém podobní: skoro vrstevníci (Chvylovyj byl ročník 1893, Johansen 1895, Sosjura pak 1898); původně ruskojazyční, kteří se pro ukrajinský jazyk a kulturu vědomě rozhodli později; roku 1921 každému z nich vychází první básnická sbírka¹⁴. Johansen se však lišil vojenskou nezkušeností: na rozdíl od svých přátel se první světové ani občanské války neúčastnil¹⁵.

Ke čtvrtému výročí revoluce¹⁶ spolu sepisují a publikují ve sborníku *Říjen* manifest *Náš univerzál*. Plánovalo se, že *Říjen* bude vycházet pravidelně a stane se tak společnou tvůrčí platformou pro sjednocení sovětských ukrajinských spisovatelů („Měděnou trubkou svoláváme do našich řad rozprášené tvůrčí síly dělnictva.“¹⁷). Autoři se ostře vymezují proti neoklasikům a futuristům, stejně jako proti formalistickým školám a proudům, a označují se za tvůrce nového proletářského umění. Právě na základě těchto formulací budou sovětští kritici¹⁸ později zařazovat M. Johansena k zakladatelům „proletářské literatury“.

Tento manifest zcela odpovídá duchu své doby, po literární stránce v něm nenajdeme nic zvláštního (jak upozorňuje v autobiografii napsané v roce 1929 sám Johansen¹⁹, je „agitační“); nicméně už tady je jasně patrný rozpor mezi proletářským internacionálním a národním

kultivovanou uměleckou tvorbu) a představitelé „intelektuální prózy“ V. Pidmohylnyj a V. Petrov–Domontovyč. I přes veškeré zmíněné aktivity Kyjev už na začátku 20. let poměrně rychle ustupuje do pozadí a do popředí se dostává Charkov. Předpokládalo se, že literatura nové doby by měla vznikat převážně v novém hlavním městě — industriálním a „nezatíženém“ tradicí.

¹⁴ Sosjura později psal, že jeho první sbírka *Písně krve* vyšla v roce 1918. Nebyla ale nikdy objevena a žádné podrobnější informace o ní se rovněž nedochovaly. Viz Гальченко С. *Володимир Сосюра*. – Харків: Folio, 2018. – S. 49.

¹⁵ Roku 1917 absolvoval klasické oddělení historicko-filologické fakulty Charkovské univerzity, učil ukrajinštinu na Poltavské univerzitě, od roku 1920 nějakou dobu přednášel v Charkovském institutu lidové osvěty, kam byl zároveň přijat do doktorandského studia. Nicméně téhož roku se začíná čím dál více zabývat právě literární tvorbou.

¹⁶ 6. listopadu roku 1921.

¹⁷ Хвильовий М., Сосюра В., Йогансен М. Наш універсал (До робітництва і пролетарських митців українських) // *Жовтень*. – 1922. – S. 1–2.

¹⁸ V. Korjak, O. Doroškevyč, M. Dolengo a další. Podrobněji viz: Цимбал Я. *Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20-30-х років* : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Я. В. Цимбал. – К., 2002. – S. 3.

¹⁹ М. Йогансен. *Поезії*. – К.: Радянський письменник, 1989. – S. 174.

ukrajinským. Autoři se kategoricky prohlašují za část „světové dělnické duše“, ale hned v následující větě píší: „Ukrajinský jazyk nám slouží jako spolehlivý a bohatý materiál, který jsme zdědili po [...] generacích našich předků, ukrajinských rolníků. Přetvoříme, přeplavíme, překováme ty rolnické poklady v naší továrně, v plamenech naší tvorby, pod kladivy našeho jednomyslného úsilí“²⁰. Nevyhnutelně tak vznikl problém poměru zcela nové proletářské literatury a národního dědictví, přičemž nešlo o vztah ke konkrétním literárním dílům, ale o globálnější otázku: jak se zcela nerozplynout ve „světové dělnické duši“? Jak najít rovnováhu mezi internacionálním a národním? Tento zde nastíněný²¹ problém (můžeme předpokládat, že si autoři tehdy ještě tak ostře neuvědomovali, že nějaký problém vůbec existuje) se spolu s dalšími tragicky projeví v kulturním životě Ukrajiny ve druhé polovině 20. let.

Vzhledem k tomu, že množství organizací a almanachů po ustavení sovětské vlády zaniklo²² a literární síly byly značně roztržité, bylo úsilí o sjednocení ukrajinských sovětských spisovatelů v rámci jedné platformy zcela na místě. Sborník *Říjen* sice tento cíl nenaplnil, nicméně je třeba zmínit, že ve stejné době na Ukrajině vznikají skupiny tzv „proletkultů“ (zkratka z „proletářská kultura“), jejichž cílem bylo rovněž sjednotit sovětské spisovatele a vytvořit tak první masovou organizaci pro rozvoj proletářské literatury. *Proletkult* byl původně založen v Petrohradě v roce 1917, ukrajinská filiálka jej pouze napodobovala. Popularitě se ovšem netěšila, ba co více, čelila ze strany ukrajinských literátů výrazné kritice²³. O úspěšný pokus se tedy nejednalo. „Přenést“ na ukrajinské území „skutečný“ duch ruského *Proletkultu* a zapojit do svých aktivit velké množství lidí se povedlo uskupení *Pluh*, založenému v roce 1922 z iniciativy S. Pylypenka: počátkem roku 1923 čítal 27 členů, roku 1924 93 členy a roku 1925 183 členy²⁴. *Pluh* apeloval především na

²⁰ Хвильовий М., Сосяра В., Йогансен М. Наш універсал (До робітництва і пролетарських митців українських) // *Жовтень*. – 1922. – С. 1.

²¹ A nejen zde, viz: Дончик, s. 85.

²² Například, známý almanach *Literárně-vědecký věstník*, který původně vydával od roku 1898 Mychajlo Hruševskij, začal po tříleté odmlce znovu vycházet od roku 1917, ale už v roce 1920 bylo jeho vydání znovu zakázáno (v letech 1922–1932 vycházel ve Lvově); časopis *Cesta* se tiskl v Moskvě a Kyjevě od roku 1917 až do ledna 1919; necelé tři roky (od srpna 1917 do ledna 1920) vycházel i kriticko-bibliografický měsíčník *Knihář*, v jehož čele stál představitel „neoklasiků“, literární vědec a kritik M. Zerov.

²³ Viz Гасанова В. Ідейно-естетичні пошуки в українській літературі 20-х р. ХХ ст. // *Культура народів Причорномор'я*. – 1997. – № 1. – С. 47, dále Дончик, s. 84.

²⁴ Tuto informaci čerpám z: Цимбал Я. В. Плуг // *Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. – К.: 2011. – Т. 8 : Па — Прик. – С. 277.*

obyvatele venkova a vyzýval k tomu, „aby byla v literárních dílech zpracována 'současná skutečnost a realie doby revoluce a také revoluční romantika života a boje pracujících mas“²⁵. Rovněž deklaroval princip důležitosti obsahu literárního díla na úkor jeho formy, kvůli čemuž čelil kritice jakožto organizace „příliš snižující kritéria umělecké tvorby“²⁶: „*Pluh* požadoval od spisovatelů, aby na 'barikádách' spolu s proletariátem bojovali proti buržoazii. Jednou ze základních idejí byla myšlenka spojení venkova a města. Problémy literatury jako uměleckého fenoménu se proto stávaly druhotnými [...]“²⁷.

Již na počátku roku 1923 vzniká v Charkově z iniciativy spisovatele V. Ellana-Blakytného další masová organizace: tentokrát se jednalo o organizaci proletářských spisovatelů *Zocelení*. Nad existujícími společenskými a literárními spolky si od počátku nárokovala hegemonii²⁸ a kategoricky odmítala spolupráci v podstatě s jakýmkoliv dalším literárním uskupením. Zdálo by se, že Ellan-Blakytnyj pro to měl důvody; šlo mu v první řadě o sjednocení nejlepších sovětských spisovatelů²⁹ a pravdou je, že k *Zocelení* se připojili ti opravdu nejslavnější autoři té doby: Volodymyr Sosjura, Mykola Chvylovyj, Pavlo Tyčyna, Majk Johansen, Jurij Smolyč, Oleksa Slisarenko a další. Cíle sjednocení „rozprášených tvůrčích sil“ bylo na určitý čas dosaženo. Nicméně „rozpor mezi výzvou k vysoké profesionalitě a zdokonalování dovedností na jedné straně a orientací na 'amatéry' [...] v literatuře na straně druhé“³⁰ byl v *Zocelení* od počátku zřejmý (Blakytnyj například nejednou upozorňoval na to, že „proletářští spisovatelé většinou vůbec nejsou profesionální spisovatelé.“³¹). Badatelé poukazují na další nesoulady svědčící o jisté nepropracovanosti statutu, zejména v otázce jazykové: ukrajinština byla prohlášena za jediný

²⁵ Платформа ідеологічна й художня спілки селянських письменників 'Плуг' // *Червоний Шлях*. – 1923. – № 2. – S. 215. Citováno podle: Chlaňová, s. 157.

²⁶ Собачко О. Українські літературні організації та течії в другій половині 20-х років ХХ століття // *Наукові записки [Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України]*. - 2006. - Вип. 32. - S. 267. [online]. Dostupné z: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/sobachko_ukrainski.pdf [cit. 24-10-2020]

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Ostatně *Zocelení* neusilovalo o hegemonii jen v oblasti literatury, ale ve všech uměleckých sférách, jako například hudební nebo divadelní.

²⁹ Шейко В. Еволюція провідних літературних об'єднань України у 20-х рр. ХХ ст.: культурологічний аспект // *Культура України: зб. наук. пр.* – Харків: ХДАК, 2012 – S. 4.

³⁰ Дончик, s. 92.

³¹ Tamtéž.

používaný jazyk organizace a zároveň za nástroj k vytváření internacionální kultury, velký důraz se ale kladl i na práci s jazyky národnostních menšin Ukrajinské SSR³².

Obzvláště napjaté vztahy měli Blakytnyj a Chvylovyj. Když sovětská vláda vyhlásila v roce 1923 počátek politiky ukrajinizace, zcela upřímně ji podpořili jak Blakytnyj, tak Chvylovyj. Chvylovyj ale „nesouhlasil ani s tím, aby byla autorská tvořivost nadměrně řízena, ani s přímočarým oficiálním zaměřením na 'široké masy' a 'proletářskou kulturu'“³³. Podobné rozpory se čím dále více prohlubovaly. Již v roce 1923 zakládá Chvylovyj spolu s několika dalšími členy *Zocelení* (včetně Majka Johansena³⁴) menší uskupení *Urbino*, jehož hlavním cílem bylo povznesení úrovně ukrajinské kultury.

Johansen i přesto, že byl členem *Zocelení* až do zániku této organizace, se evidentně nikdy příliš neztotožňoval s teoretickými zásadami Blakytného³⁵. Ostatně to mu nebránilo účastnit se různých organizačních aktivit (podílel se například na založení kyjevské filiálky *Zocelení*³⁶).

Rok 1925 byl z hlediska literárního vývoje opravdu významný: v dubnu M. Chvylovyj publikuje článek „O satanovi v 'sudu', aneb O grafomanech, spekulantech a dalších 'prosviťanech'³⁷“, čímž zahajuje slavnou literární diskuzi³⁸; v listopadu z podnětu Chvylového vzniká organizace *VAPLITE*, jež jím byla také vedena. *Zocelení* tím fakticky zaniká: do nové organizace přechází naprostá většina jeho členů. V. Blakytnyj v prosinci roku 1925 umírá.

Majk Johansen se tak ocitá ve *VAPLITE*, organizaci, jež stála na zcela jiných základech než *Zocelení*: ukrajinskou literaturu by měli rozvíjet profesionální spisovatelé vycházející z humanismu a dědictví západní civilizace. Toto spolu s orientací na neustálé tvůrčí sebezdokonalování sbližovalo „vaplit'any“ s jejich kyjevskými kolegy – „neoklasiky“ a členy

³² Гасанова В. Ідейно-естетичні пошуки в українській літературі 20-х р. XX ст., s. 47.

³³ Шейко, s. 6.

³⁴ Tuto informaci čerpám z: Шкандриї М. *Модерністи, марксисти і нація: Українська літературна дискусія 1920-х років* / Авторизований пер. з англ. М. Климука. – К.: Ніка-Центр, 2006. – S. 277.

³⁵ V autobiografii píše: „Весь час перебував у 'Гарті', хоч почував хибність того погляду, ніби література 'організує' людей“ (М. Йогансен. *Поетія*, s. 173).

³⁶ Мельників Р. Людина з 'химерним йменням' // Йогансен М. *Вибрані твори* / Упоряд. Р. Мельників. 2-ге вид., доп. – К.: Смолоскип, 2009. – S.10.

³⁷ Od „просвіта“ (osvěta). Chvylovyj se ostře vymezil vůči myšlence masovosti literatury propagované *Pluhem*. Jejich činnost pohrdavě označoval za „rudou osvětu“ („червоне просвітянство“).

³⁸ Za literární diskuzi (1925–1928) se označuje debata o dosavadním a budoucím vývoji a směřování ukrajinské literatury a s tím souvisejících dalších kulturních a politických aspektech.

uskupení *Článek*³⁹. („Neoklasikové“ a členové *Člátku* / „neoklasikové“ tedy ve větší míře/ se ale snažili maximálně distancovat od problémů sociálně-politických a soustředili se výhradně na „vnitřní“ otázky literatury a kulturního dědictví. K tomu měl Chvylovij daleko. Nemusí však překvapit, že během literární diskuze se M. Zerov postavil na jeho stranu: stejně jako Chvylovij nemohl souhlasit s činností *Pluhu* a podporoval Chvylového v otázce orientace na Evropu.)

Johansen studoval klasické gymnázium, v roce 1917 absolvoval klasické oddělení historicko-filologické fakulty Charkovské univerzity a získal titul magistra filologie. Dostal tedy vynikající vzdělání, měl mimořádný talent na jazyky⁴⁰ a zajímal se o lingvistiku. Jeho autobiografie končí slovy: „Jak ve svých básních, tak v próze jsem se neustále snažil pozvednout ukrajinské slovo na evropskou úroveň“⁴¹. Hodnoty, jež prosazovalo *VAPLITE*, byly Johansenovi tedy nepochybně blízké. Stojí ale za povšimnutí, že pokud se Johansen v *Zocelení* aktivně zabýval organizační činností, v době přechodu do *VAPLITE* s tím pomalu končí. Neúčastní se ani literární diskuze: publikuje k tématu jen jeden článek a pronáší v Charkově jeden nezdokumentovaný projev⁴². Souviselo to očividně s tím, že se v té době soustřeďuje na literární tvorbu. Z toho důvodu organizační činnost prozatím ustupuje do pozadí. Jak jsme již zmínováni výše, právě roku 1925 Johansenovi vychází první prozaická díla; navíc začíná aktivně spolupracovat s divadlem *Berezil*. Toto divadlo, jež založil roku 1922 režisér Les Kurbas, v roce 1926 právě přesídlilo do Charkova; členové *VAPLITE* s ním úzce spolupracovali. Herec Josyp Hirňak tuto spolupráci ve svých vzpomínkách hodnotí jako „nepochybně prospěšnou“ pro obě strany⁴³. M. Johansen, M.

³⁹ *Článek* se roku 1924 vyčlenil z organizace *Aspyys* (od „Асоціація письменників“, existovala v letech 1923–1924) vedené M. Zerovem. *Lanka* sdružovala autory různých směrů; za zakladatele je považován V. Pidmohylnyj a mezi členy najdeme jména nejlepších kyjevských literátů: B. Antonenko-Davydovyče, H. Kosynky, D. Falkivského, I. Bahrjaného a dalších. Roku 1926 byl *Článek* přejmenován na *MARS* („Майстерня Революційного Слова“). Roku 1928 byla organizace *MARS* nuceně „samolikvidována“.

⁴⁰ Kromě ukrajinštiny a ruštiny se naučil německy, polsky, starořecky, latinsky, anglicky, německy, francouzsky a rovněž četl ve všech slovanských jazycích.

⁴¹ „І у віршах своїх, і в прозі, і в теоретичних статтях неуклінно старався підняти українське слово до європейського рівня“ (Йогансен М. Автобіографія. // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 721).

⁴² Tuto informaci čerpám z: Цимбал Я. Майк Йогансен. Мандрівник, мисливець і філософ. // *Український тиждень*. – 29.10.2015. – № 43 (415). [online] Dostupné z: <https://tyzhden.ua/History/149982> [cit. 19-05-2020]

⁴³ Гірняк Й. *Спомини*. – Нью-Йорк: Сучасність, 1982. – S. 278.

Chvylovyj, M. Kuliš, J. Smolyč a další „vapliťané“ psali pro inscenace básnické a prozaické texty (Johansen navíc hojně překládal z angličtiny)⁴⁴.

VAPLITE zaniká už v lednu 1928. Literární diskuze se zúčastnilo mnoho ukrajinských literátů a zdaleka ne všichni souhlasili s pozicí Chvylového. I přesto, že se jednalo o vášnivou debatu, v níž oponenti často využívali i ostřejší způsoby argumentace, většina se upřímně snažila proniknout do nitra problému a osvětlit svůj postoj. Nicméně již další rok nabyla diskuze politických rozměrů. Sovětské stranické vedení rozhodně nezajímaly úvahy o podstatě a cílech umění, jejich pozornost upoutaly především jasné a britké „protisovětské“ formulace Chvylového (známá hesla „Pryč od Moskvy“ a „Chceme Evropu“⁴⁵). Roku 1927 byl založen Ukrajinský svaz proletářských spisovatelů (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників, *ВУСПИП*), organizace loajální k režimu a mající „jednoznačný záměr podříditi si veškerý literární život na Ukrajině“⁴⁶. Skutečnost, že právě Chvylovyj odstartoval literární diskuzi, mu strana už nikdy neodpustila. V lednu 1928 vychází další číslo literárně-uměleckého časopisu *VAPLITE*, které je okamžitě zabaveno; tímto byla organizace fakticky donucena k samoliquidaci.

Pro ukrajinskou inteligenci pomalu, ale neodvratně, začínají těžké časy. Kromě *VAPLITE* se roku 1928 likviduje také *MARS*; „proletářské“ organizace *Pluh* a *Mládežníci*⁴⁷ oficiálně uznávají ideologickou „nadvládu“ *VUSPP*⁴⁸. Nicméně konec 20. let se pro Johansena a jeho kolegy ještě zdá být poměrně plodný, i když žádná z tehdy založených organizací nemá dlouhého trvání. (J. Smolyč ve svých pamětech z 60. let tuto dobu dokonce označuje za „veselou a ztřeštěnou“⁴⁹.)

Časopis *VAPLITE* byl nahrazen almanachem *Literární jarmark*, který si zaslouží delší komentář⁵⁰, neboť jej literární vědci jednohlasně označují za „pravděpodobně nejvýraznější jev

⁴⁴ Podrobněji viz Гірняк Й. *Спомини*, s. 272, 275, 285, dále článek Цимбал Я. Це Харків, крихітко!: улюблені мюзикли двадцятих. // *Український тиждень*. – 29.01.2016. – № 3 (427). [online] Dostupné z: <https://m.tyzhden.ua/publication/156574> [cit. 05-06-2020].

⁴⁵ “Геть від Москви“, “Дайош Європу“.

⁴⁶ Chlaňová, s. 83.

⁴⁷ Organizace vzniklá roku 1926; tradičně se označuje za „uskupení komsomolských spisovatelů“. K její likvidaci, stejně jako k likvidaci veškerých literárních uskupení, došlo roku 1932, kdy byl usnesením Ústředního výkonného výboru komunistické strany SSSR z 23. dubna založen jednotný Svaz sovětských spisovatelů.

⁴⁸ Шкандрій М. *Модерністи, марксисты і нація...*, s. 188.

⁴⁹ Смолич Ю. *Розповідь про неспокій: децю з книги про двадцяті, тридцяті роки в українському літературному побуті*. – К: Радянський письменник, 1968. – S. 135.

⁵⁰ Velice podrobný rozbor tohoto almanachu provedla V. Nazarenko (viz dále citovaná diplomová práce).

v ukrajinském periodickém tisku⁵¹ a „překvapivě originální kulturní artefakt“⁵². Zcela se ztotožňujeme s názorem M. Škandrije, jenž poukazuje na to, že vydání *Literárního jarmarku* svým způsobem rozvíjelo již ukončenou literární diskuzi: „Literární diskuze pokračovala ve skryté podobě: za hustými závěsy mystifikací, parodií a narážek se autoři almanachu vysmívali svým oponentům z *VUSPP*“⁵³. Nepřímo to potvrzuje i J. Smolyč⁵⁴.

S nápadem vytvořit *Literární jarmark* přišel Johansen⁵⁵, faktickým vedoucím se stal M. Chvylovj, který však navrhl, aby formálně v čele almanachu stál M. Kuliš (sám Chvylovj se v té době již začíná obávat, že jeho jméno jakožto vedoucího může almanach zkompromitovat a způsobit jeho rychlý zákaz⁵⁶). Publikuje zde J. Smolyč, I. Senčenko a mnozí další. Už jenom tato skutečnost samozřejmě umožňovala sovětským kritikům mluvit⁵⁷ o úzké vazbě *Literárního jarmarku* na jeho „předchůdce“, časopis *VAPLITE*. Navíc se oba časopisy shodovaly v otázce orientace na „intelektuální“ a „proevropskou“ literaturu⁵⁸.

Literární jarmark se lišil maximálním tíhnutím k experimentu; už samotné slovo „jarmark“ odkazovalo na gogolovskou tradici⁵⁹. Jednalo se o navrácení k barokní poetice hry a karnevalu: V. Nazarenko opodstatněně poukazuje na to, že almanach byl vytvořen jako vertep, kde je horní patro zastoupeno uměleckými díly a spodní pak intermediemi, korespondencí, redakčními komentáři a poznámkami⁶⁰. Sklon k originalitě se projevil i v tak banální otázce, jako je číslování jednotlivých čísel: místo první „knihy“ vyšla v prosinci 1928 hned „sto třicátá první“. Každá kniha začínala prologem, dále následovaly umělecké texty, mezi nimiž byla umístěna redakční intermedia; číslo

⁵¹ Дончик, s. 118.

⁵² Гундорова Т. *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї*. — К.: Грані-Т, 2013. — S. 293.

⁵³ Шкандрій М. *Модерністи, марксисті і нація...*, s.189.

⁵⁴ „... Кулішеві, зокрема, не імпонувало безпредметне фрондёрство [...] він прагнув 'програмового наступу' на ВУСПП.“ (Смолич, s. 136).

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Viz Назаренко В. *Ігрові стратегії альманаху 'Літературний ярмарок' у контексті експериментальної літератури 1920-30-х років*: дис... канд. філол. наук / В. М. Назаренко. — К., 2016. — S. 66–67.

⁵⁸ Tamtéž, s. 71–72.

⁵⁹ Podrobněji viz zmíněný článek T. Hundorové.

⁶⁰ Назаренко В. Майк Йогансен як 'оформлювач' альманаху 'Літературний ярмарок' // *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна*. — 2014. — № 1127. — S. 284.

končilo epilogem. Přitom zde na rozdíl od všech ostatních časopisů té doby nebylo místo pro žádné kritické, publicistické nebo literárněvědné texty, místo toho tu mohl čtenář najít mnoho obrázků a křiklavých nápisů a rovněž četné mystifikace. Karnevalová poetika znamenala naprostou svobodu tvořivosti, prolínání stylů a žánrů, ironicko-parodický tón. V podobném duchu se nesla i publikovaná díla; například Johansenův experimentální román *Putování učeného doktora Leonarda*, modernistická tragikomedie M. Kuliše *Lidový Malachiáš*, Chvylového satirická novela *Revizor*. Časopis byl v podstatě určen jen pro vybraný okruh čtenářů, kteří byli schopni rozplést tuto změť aluzí, kde každý detail měl svůj význam. Je jasné, že podobná forma stála v přímé opozici k čím dál výraznější tendenci k unifikaci literárního procesu.

Zpočátku Johansena vydání nového almanachu opravdu uchvacuje. První dvě čísla připravovali všichni členové redakce společně (příčemž většinu textů měl zřejmě na starosti Chvylovij⁶¹), přípravou každého dalšího čísla se zabýval vždy jeden člověk. Prvním samostatným redaktorem se stal právě Johansen; připravuje třetí – sto třicátou třetí – knihu, čímž v jistém smyslu poskytuje vzor zpracovatelům dalších čísel. Komentuje publikovaná díla, píše intermedia a na začátku umísťuje svou slavnou autobiografii (*Автобіографія Майка Йогансена, того Йогансена, що оздобив прологом, епілогом та інтермедіями 133 книгу „Літературного ярмарку“*). Výše jsme se zmiňovali o tom, že autoři *Literárního jarmarku* využívali četných mystifikací; jako malý, ale příznačný příklad může sloužit skutečnost, že na začátku tohoto textu, jenž je napsán v první osobě a jehož autorem byl bezpochyby sám Johansen, stojí matoucí nápis „Autor I. Senčenko“⁶².

Nicméně Johansen o své nadšení poměrně brzy přichází. Bylo to podle Smolyče spojeno s tím, že Johansen „hledal způsob, jak se vyhnout rozdrobenosti literárních organizací“ a myslel si, že právě *Literární jarmark* s jeho deklarovaným principem bezorganizační organizace literárního procesu mu v tom bude nápomocný⁶³. Rychle se však ukázalo, že také tento almanach se přetváří na novou organizaci⁶⁴, navíc v očích kritiků a čtenářů úzce související s *VAPLITE*.

Ať to bylo jakkoli, paralelně – v listopadu 1928 – začíná vycházet *Univerzální žurnál*. Stejně jako tomu bylo s *Literárním jarmarkem*, jeho vznik inspiroval M. Johansen, tentokrát spolu se svým přítelem, publicistou L. Kovalivem; nápad se zrodil „jednou večer při hře šachů“⁶⁵. Ostatně

⁶¹ Назаренко В. *Ігрові стратегії...*, s. 110–111.

⁶² [Йогансен М.] // *Літературний ярмарок*. – 1929. – №3 (133). – С. 1.

⁶³ Смолич, s. 136–137.

⁶⁴ Tamtéž, s. 137.

⁶⁵ Tamtéž, s. 138.

i teď Johansen poněkud ustupuje do pozadí: hlavním redaktorem se stává J. Smolyč, jako odpovědný redaktor pracuje profesionální novinář B. Lišyc. Kromě Johansena a Kovaliva v novém časopise spolupracují M. Bažan, O. Vyšňa, O. Slisarenko, J. Šovkopljas a další. Největším přáním Johansena bylo konečně vytvořit „zcela originální časopis podle vzoru anglického 'magazine', tedy něco, co ještě nebylo v ukrajinské žurnalistice vůbec známo“⁶⁶. A skutečně, *Univerzální žurnál* zaprvé z principu stál stranou od veškerých „literárních diskuzí“⁶⁷, zadruhé pak vynikal různorodostí materiálů: bylo zde možné najít drobnou prózu, kapitoly z románů (byl zde například zveřejněn román J. Smolyče *Hospodářství doktora Galvanesca*), poezii, eseje a reportáže, anekdoty, historické a populárně-vědecké články a trvalou rubriku „Náš systém“ s hádankami a úlohami, včetně například geometrických. *Univerzální žurnál* kladl důraz na dějové zápletky (což bylo součástí redakční politiky); ne náhodou se sloganem časopisu stala známá fráze „Na světě neexistuje věc, o níž by se nedalo zajímavě povyprávět“. Smolyč poznamenává, že byli spolu s J. Šovkopljasem první, kdo začali v časopise tisknout vědecko-fantastické a detektivní romány, které „předtím v ukrajinské literatuře zcela chyběly, [...] což ji omezovalo výhradně na venkovské syžety a stylistiku a tím pádem zahánělo do provinčního zákoutí“⁶⁸. Důležité pro *Univerzální žurnál* byly ilustrace a grafické zpracování jako takové, jejichž možnosti se v každém čísle maximálně využívaly. Pracovali zde významní grafici: Anatolij Bondarovyč, Dmytro Šavykin, Veniamin Bryskin a další.

Zároveň je třeba poznamenat, že se v Charkově v tu dobu vydával ještě jeden novátorský časopis *Nová generace* (1927–1930), v jehož čele stál futurista M. Semenko. Časopis se ostře vymezoval vůči *VAPLITE* a „neoklasikům“⁶⁹; jednalo se ale o vsutku zajímavý pokus seznámit čtenáře s myšlenkami a pracemi představitelů ukrajinské a hlavně světové avantgardy⁷⁰. *Nová generace* si stanovila ambiciózní cíl „stát se organizátorem nové psychiky, nového člověka a nové

⁶⁶ Tamtéž, s. 137.

⁶⁷ Назаренко В. *Ігрові стратегії...*, s. 85.

⁶⁸ Смолич, s. 139.

⁶⁹ Павличко, s. 190, Собачко, s. 263 [cit. 26-10-2020].

⁷⁰ Podrobněji viz například: Шкандрій М. *Модерністи, марксисти і нація...*, s. 227–229.

rasy“⁷¹. Časopis vynikal také grafickou úpravou, i zde pracovalo velké množství grafiků a výtvarníků, včetně K. Maleviče⁷².

Další organizace, která vznikla v tu dobu z Johansenova podnětu, se nazývala *Technicko-umělecká skupina A*⁷³. Jak je z názvu zřejmé, členové uskupení prosazovali myšlenku spolupráce literátů, vědců a techniků, což mělo posloužit k vytvoření nové kvalitnější literatury. Tento princip měl být Johansenovi (který se zajímal o novinky vědy a techniky, rád lovil a fotografoval) rozhodně blízký. Kromě toho, myšlenky *Skupiny A* se v něčem shodovaly s myšlenkami konstruktivismu (především charkovské literárně-umělecké skupiny *Avantgarda* založené V. Poliščukem roku 1925)⁷⁴. Stojí za zmínku, že v mládí Johansen otevřeně kritizoval panfuturisty, distancoval se od nich (jako například v kritických článcích z roku 1922), a to právě kvůli „destruktivní“ myšlence syntézy vědy, umění a sportu: „Poslední dobou slyšíme nejen od futuristů o syntéze všech umění v komunistické době. Takový pohled je z hlediska dialektického materialismu hrubou chybou. [...] Chápání budoucího umění jako jakési syntézy poezie, malířství, architektury, sochařství, sportu, hudby et cetera je buď naivní utopií, nebo vědomou a cynickou provokací mas“⁷⁵. Nyní však Johansen sám podporuje podobné myšlenky a aktivním členem *Skupiny A* je například bývalý panfuturista O. Slisarenko.

Ostatně Johansenův postoj vůči futurismu se zmírnil mnohem dříve. I přesto, že se k futuristům nikdy oficiálně nehlásil a nebyl členem žádného ukrajinského futuristického uskupení, s futuristickým kontextem byl dokonale obeznámen již od raného mládí: na gymnáziu studoval spolu s budoucími básníky-futuristy Božidarem a G. Petnikovem, znal se s N. Asejevem⁷⁶ a nejspíše také

⁷¹ Платформа й оточення лівих // *Нова Генерація*. – 1927. – № 1. – S. 39.

⁷² Podrobněji viz: Скляренко Г. Мистецтво на сторінках 'Нової Генерації' // *Студії мистецтвознавчі*. – 2015. – № 4. – S. 52–71. [online] Dostupné z: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2015_4_6. [cit. 27-10-2020].

⁷³ Jurij Smolyč ve své knize (s. 141–152) vypráví o okolnostech jejího vzniku velmi podrobně, nicméně její zrod (pravděpodobně v důsledku toho, že kniha byla napsána mnohem později, až v 60. letech) s jistotou zařazuje do roku 1930, na čemž v podstatě buduje další příběh. Ve skutečnosti bylo prohlášení o založení *Skupiny A* zveřejněno roku 1928. I tak však příběh popsaný Smolyčem rozhodně stojí za přečtení.

⁷⁴ Опришко Т. Періодичні видання 'Бюлетень' та 'Мистецькі матеріали' (1928–1929 рр.) літературної групи 'Авангард': розвиток ідей конструктивного динамізму // *Рукописна та книжкова спадщина України*. – 2014. – Вип. 18. – S. 528. [online] Dostupné z: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rks_2014_18_37 [cit. 08-06-2020]

⁷⁵ Tuto informaci o kritických článcích a uvedený citát přebírám z: Цимбал, s. 48.

⁷⁶ Podrobněji viz Бабак Г. *Рецепція руського формалізму в українській культурі в міжвоєнний період (1921–1939)*. – Praha 2020. Disertační práce. Vedoucí práce Tereza Chlaňová. – S. 96.

s V. Chlebnikovem⁷⁷. Navzdory zmíněným antifuturistickým publikacím z počátku 20. let, v pozdější autobiografii Johansen uvádí, že již roku 1920 během zakládajícího shromáždění literární organizace byl pro to spojit se s futuristy. Dále píše: „Během členství ve *VAPLITE* jsem se s jejími vedoucími častokrát hádal především ohledně role futurismu; konkrétně jsme spolu se Slisarenkem hájili Bažana a Škurupije a v důsledku toho jsme *VAPLITE* málem i opustili“⁷⁸. Smolyč rovněž cituje Johansenova slova určená Semenkovi někdy kolem roku 1929: „Jsem opravdový futurista, protože jsem pro literaturu budoucnosti a věřím v budoucnost literatury. Jaká bude, to nevím, ale že bude jiná než teď, to vím. Možná dojde k difúzi s vědou, technikou nebo jiným uměním...“⁷⁹. Používat tento citát jako zdroj nebo jakkoli se spoléhat na jeho věrohodnost však samozřejmě nemůžeme.

V srpnu 1929 zaniká *Univerzální žurnál*, v únoru 1930 pak *Literární jarmark*. Další rok se likviduje *Skupina A* a *Prolitfront* (poslední uskupení vedené Chvylovým, které existovalo méně než rok). V dějinách sovětské ukrajinské literatury neodvratně začíná nová etapa.

Roku 1933 M. Chvylovyj páchá sebevraždu; jeho smrt v podstatě symbolizuje počátek konce kulturního obrození 20. let. Johansenovi téhož roku vychází hned několik knižních a časopiskeckých publikací (básně v almanachu *Mládežníci*, dvě básnické sbírky a dvě knihy reportáží), nicméně je to pro něj poslední publikačně plodný rok. Během dalších čtyř let vydává pouze překlady⁸⁰, několik knih pro děti, jednu knihu reportáží a všeho všudy dvě básně⁸¹. Komunistická strana aktivně kritizovala M. Johansena za nedostatečnou ideologickou angažovanost a zjednodušování revolučních idejí; jeho osud byl v této době v podstatě již zpečetěn. Hlavním důvodem – i když sovětský represivní mechanismus důvod sotva potřeboval – byla evidentně aktivní účast v činnosti *VAPLITE* a přátelství s M. Chvylovým. Navíc od roku 1936 schválilo politbyro plán speciálních „národnostních“ represivních operací; Johansenův otec

⁷⁷ Цимбал, s. 37 a dále.

⁷⁸ Йогансен М. Автобіографія // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 721. Zmíněný skandál se týkal vydání futuristického časopisu *Bumerang* v dubnu 1927; vydání se kromě M. Semenka zúčastnili členové *VAPLITE* H. Škurupij a M. Bažan. Jejich spolupráce s futuristou Semenkem Chvylového velmi rozhněvala.

⁷⁹ Смолич, s. 144.

⁸⁰ Johansen překladal z ruštiny, angličtiny, němčiny, francouzštiny, dánštiny a jidiš.

⁸¹ Tuto informaci čerpám z: Цимбал, s. 17.

pocházel z Lotyšska⁸² a učil v Charkově němčinu, což také rozhodně nebylo „polehčující okolností“. Roku 1934 se Johansen stává členem Svazu spisovatelů Ukrajinské SSR, jeho perspektivu to však již nikterak neovlivňuje. 18. srpna 1937 je zatčen ve svém charkovském bytě a 27. října popraven v Kyjevě.

1.2. Vývoj syžetové prózy

Budeme-li mluvit o základních tendencích vývoje ukrajinské porevoluční prózy, je třeba mít na paměti, že se jedná o vsutku složitý proces, jenž se v rámci jediné podkapitoly dá uchopit jen velmi těžko⁸³. Období 20. let bylo z literárního hlediska obdobím neuvěřitelně plodným a různorodým. Byla to doba, v níž dominovala polyfonie literárních stylů a směrů: diskurz moderny, vyvíjející se v ukrajinské literatuře od konce 19. století se střetával s teprve se vyvíjejícím diskurzem ideologickým. V ukrajinské próze 20. let se prolínaly (někdy dokonce v rámci jednoho díla) impresionismus, novorealismus, novoromantismus, experimentální próza a proletářská literatura zpracovávající především téma vztahu města a vesnice a porevolučního života rolníků.

V revolučních a prvních porevolučních letech autoři hledali co nejrychlejší způsob, jak uvolnit nahromaděnou energii, a proto se do popředí pochopitelně dostala poezie. Zároveň však v tomto období vznikala také krátká prozaická díla: jednalo se převážně o črty, etudy, miniatury, nebo povídky. K próze většího rozsahu bylo třeba se teprve propracovat. Pokud jde o literární styly, s nimiž se pracovalo, převládaly na počátku 20. let modernistické směry, zejména impresionismus a symbolismus; už jenom tato skutečnost dosvědčuje, že kontinuita ukrajinského literárního vývoje byla po revoluci „značně zpřetrhána“⁸⁴, avšak nezanikla (a zaniknout tak rychle v podstatě ani nemohla). V některých tradicích literatury předchozího období se pokračovalo dál. Tak například v dílech M. Ivčenko, B. Antonenka-Davydovyče či H. Kosynky (předních spisovatelů své doby)

⁸² V některých materiálech se mluví o německém nebo švédském původu.

⁸³ Vzhledem k tomu, že M. Johansen zastupuje v ukrajinské literatuře proud syžetové prózy, budeme jí zde věnovat největší prostor.

⁸⁴ Chlaňová, s. 99.

byl jasně patrný⁸⁵ vliv „předrevolučních“ autorů, především V. Stefanyka, M. Kocjubynského a V. Vynnyčenka.

Lyrické miniatury ovlivněné ukrajinskými „klasiky“ psali nejen výše uvedení prozaici, ale — což je mnohem překvapivější — i zakladatelé první proletářské literární skupiny v Ukrajinské SSR *Boj* (1919) V. Ellan-Blakytynj a H. Mychajlyčenko. V rovině společensko-politické přispívali k rozvoji proletářské literatury, nicméně ve vlastní literární tvorbě se obraceli především k žánru lyrických drobných próz⁸⁶. Nicméně na rozvoji „proletářské“ prózy se také usilovně pracovalo: podíleli se na tom především členové *Boje*, a později také členové *Pluhu*.

Pozoruhodným jevem ve vývoji ukrajinské porevoluční literatury bylo vydání dvou almanachů, *Hrozen* (1920) a *Vír revoluce* (1921), na nichž se významně podílel avantgardista V. Poliščuk⁸⁷. Právě v těchto almanaších (které kromě prózy obsahovaly také poezii a kritické články) publikovalo svá první díla několik začínajících autorů, například H. Škurupij, M. Ljubčenko nebo výše zmíněný H. Kosynka⁸⁸. Ve *Víru revoluce* otiskl svou povídku také mladý V. Pidmohylnyj, jehož jméno již bylo kritikům dobře známo: o rok dříve devatenáctiletý autor stihl vydat vlastní prozaickou sbírku sebejistě nazvanou *Spisy. Díl I*, vysoce hodnocenou kritiky⁸⁹. Všechny uvedené povídky se jedna od druhé výrazně lišily jak tematicky, tak stylisticky. V případě Pidmohylného šlo z velké části o příběhy filozoficko-psychologické, zaměřené na osudy a prožitky konkrétních lidí; texty Škurupije, i přes jejich uměleckou nevyhraněnost vyplývající z literární nezkušenosti

⁸⁵ Znamý kritik O. Bileckyj například roku 1926 napsal: „Винниченко, Коцюбинський, Стефаник ще мають своїх наслідувачів. [...] І М. Івченко, і Б. Антоненко-Давидович мають досить помітні коріння в передреволюційній українській прозі“ (O. Білецький. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року. // *Червоний шлях*. – 1926. – № 3. – S. 134, s. 137).

⁸⁶ Tematika Blakytného textů je ostatně velice pestrá: zpracovával také politicko-sociální témata a zachycoval každodenní porevoluční život. H. Mychajlyčenko je mimojiné autorem velice komplikovaného symbolického a alegorického románu *Modrý román*, jenž byl vydán roku 1921, dva roky po autorově smrti.

⁸⁷ Sbírká *Hrozen* nesla stejný název jako kyjevská literární skupina, jejíž vznik inicioval roku 1920 V. Poliščuk a jež se ostře distancovala od činnosti *Proletkultu*. Členy této skupiny byli například D. Zahul, H. Kosynka, H. Škurupij. Roku 1921 skupina *Hrozen* zanikla.

⁸⁸ V případě Kosynky se ale nejednalo o literární debut: debutoval již roku 1919 v novinách *Boj*.

⁸⁹ Analýze této Pidmohylného sbírky je například věnována jedna z recenzí ve *Víru revoluce*. Autor označuje vydání této sbírky za „významý jev“ a srovnává Pidmohylného v otázce psychologismu s A. Čechovem. Viz: Юноша В. (Єфремов П.) Поет чарів ночі // *Вір революції. Літературно-мистецький збірник*. – 1921. – S. 93–101. [online] Dostupné z: <https://old.lib.dp.ua/collection/?pbp=79> [cit. 29-10-2020].

autora, zjevně směřovaly k experimentální próze; novela Kosynky „Kvůli půdě“ se nesla v duchu impresionismu.

I přes veškeré uvedené aktivity bylo postavení prózy na počátku 20. let ještě zcela nejisté a literární vědci té doby si toho byli sami dobře vědomi. Roku 1924 vychází první sovětská učebnice ukrajinské literatury, jejímž autorem byl O. Doroškevyč. Současné próze se věnuje na pouhých 20 stránkách a rozebírá tvorbu všeho všudy 7 autorů (M. Chvylového, M. Ivčenko, V. Pidmohylného, H. Mychajlyčenko, A. Zalyvčého, H. Kosynky a A. Babjuka). Velmi krátce, doslova v pár větách, se zde zmiňuje o dalších mladých spisovatelech, kteří „se teprve pomalu o sobě dávají vědět [...] a s oblibou přecházejí k próze“⁹⁰: mluví se o *Pluhu*, B. Antonenku-Davydovyčovi, I. Senčenkovi, a dále o panfuturistech H. Škurupijovi, O. Slisarenkovi a V. Jarošenkovi.

Je tedy jen logické, že literární kritik D. Zahul téhož roku 1924 poznamenává: „Lyrika revolučních let byla silná a početná, ale vedle ní – (škoda mluvit!) – téměř žádný kloudný autor próz. A to až do minulého roku“⁹¹.

V „předešlém“ roce, tedy v roce 1923, byla v časopise *Rudá cesta* otištěna dobrodružná povídka „Lesní zvíře“ (autor D. Buzko) a M. Semenko publikuje v nově vzniklém časopise *Globus* svou detektivní povídku „Mirza. Abbas Chán“ (jednalo se o jediný prozaický text vydaný za jeho života). Téhož roku ale dochází k ještě jedné skutečně významné literární události: M. Chvylovij vydává v Charkově knihu povídek *Modré etudy*, kterou je možné považovat za opravdovou senzaci: autor se okamžitě stal „charismatickým vůdcem celé literární generace“⁹², jehož vliv na drtivou většinu dobových prozaiků byl evidentní⁹³. O Bileckyj ho nazýval „zakladatelem skutečné nové ukrajinské prózy“⁹⁴ a M. Čyrkov psal, že Chvylovij pokračuje v modernistických tradicích A. Remizova a A. Bělého a spojuje v sobě „to nejdůležitější z literárního vývoje předrevoluční a

⁹⁰ Дорошкевич О. *Підручник історії української літератури*. – К.: Книгоспілка, 1924. – S. 345, 359. [online] Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=10729> [cit. 27-10-2020].

⁹¹ Тиверець Б. Спад ліризму в сучасній українській поезії. // *Червоний шлях*. – 1924. – № 1–2. – S. 141.

⁹² Безхутрий Ю. *Художній світ Миколи Хвильового*. – Х.: Видавництво ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2005. – S. 2. [online] Dostupné z: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/8369/2/Bezkhoutry.pdf> [cit. 29-10-2020].

⁹³ „Про вплив Хвильового вже й писалося, й говорилося чимало. Його зазначувано і в способах будови оповідання, і в ліричних вибухах, і в доборі імен, осіб, і в назві місць, і в конструкції фраз і т.д. Він досить виразно, насправді, впадає в очі в деяких творах П. Панча, в давніших творах О. Копиленка, у Сенченка й у В. Вражливого, у Микитенка й Жигалка, не називаючи багатьох інших.“ (Білецький О. Про *прозу* взагалі..., s. 138).

⁹⁴ Tamtéž, s. 137–138.

революční epochy⁹⁵. Chvylovij neměl daleko k literárním experimentům; jeho novátorství se projevilo zejména v tom, že vědomě narušoval tradici ukrajinské narativní prózy (například v povídce „Redaktor Kark“ otevřeně sděluje čtenáři: „Řeknu to upřímně: já sám nevím, jak to celé skončí. [...] Nechci být svázaný. Chci tvořit úplně novým způsobem“⁹⁶). Zároveň se raná Chvylového tvorba (zvláště pak sbírka *Modré etudy*) vyznačuje silnou lyričností; jeho povídky se nesou v impresionistickém duchu, syžet je vědomě „oslaben“⁹⁷; hlavním tématem je tak člověk sám a jeho vztah ke světu. Chvylovij je proto považován za jednoho z nejvýraznějších představitelů ornamentální (či rytimizované) prózy v ukrajinské literatuře. Tato próza měla velmi blízko k novoromantismu⁹⁸, zachovala si i některé rysy klasického romantismu, především základní motiv konfliktu osobnosti s okolním světem. V podobném duchu tvořili také J. Janovskij, I. Senčenko nebo P. Panč; obdobné motivy lze ale najít také v próze výše zmíněných autorů V. Ellana-Blakytného nebo v roce 1919 zesnulého H. Mychajlyčenka.

Pokud v první polovině 20. let najdeme jen relativně málo jednotlivých prozaických sbírek, v roce 1925 se situace mění: H. Škurupij publikuje dvě prozaické sbírky, dvě sbírky publikuje rovněž O. Slisarenko, jednu sbírku vydává J. Janovskij⁹⁹. Také M. Johansen přichází se dvěma knihami próz — sbírkou povídek *17 minut* a dobrodružným románem *Příhody McLeystona, Harryho Ruperta a dalších*, který ale vychází pod pseudonymem Willy Wetzelius. U veškerých zmíněných textů najdeme jeden společný rys, a to snahu vytvořit co nejdynamičtější děj; poetika Chvylového sice autory skutečně silně ovlivnila, nicméně v otázce „oslabení“ děje se s ním nemuseli shodovat: v mezích dosud panujícího lyrismu už bylo spisovatelům těsno. Autorům s výraznou orientací na syžet a fabuli se začalo říkat „syžetníci“.

⁹⁵ Чирков М. Микола Хвильовий у його прозі // *Життя і революція*. – 1925. – № 10. – S. 41.

⁹⁶ „Я буду щиро казати: я сам не знаю, чим закінчиться вона [новела]. [...] Я не хочу бути зв'язаним. Я хочу творити по-новому“ (Хвильовий М. Редактор Карк / *Микола Хвильовий. Твори: В 5 тт.* Нью-Йорк – Балтимор – Торонто: Об'єднання українських письменників 'Слово' / 'Смолоскип' ім. В. Симоненка, 1978. – Т. 1. – S. 147).

⁹⁷ Chlaňová, s. 187.

⁹⁸ Chvylovij takovou poetiku označoval za „romantiku vitalismu“ nebo za „aktivní romantismus“. Podrobněji viz: Шкандрій М. Про стиль ранньої прози Миколи Хвильового // *Микола Хвильовий. Твори: В 5 тт.* – Т. 2, 1984. – S. 7–28. „Romantice vitalismu“ se také podrobně věnovala badatelka V. Ahejeva, viz: Агеева В. *Українська імпресіоністична проза*. – К.: [б.м.], 1994. – 159 s.

⁹⁹ H. Škurupij (*Dobrodružství strojevodoucího Chorna a Dračí vítěz*), O. Slisarenko (*Statistice sil a Plantáže*), J. Janovskij (*Mamutí kly*).

Nový typ prózy panující v ukrajinské literatuře 20. let bývá označován různě: „levá“, „experimentální“ nebo „avantgardní“; stále probíhají diskuze, jestli se tyto pojmy dají vnímat jako synonyma a jaké proudy v sobě vlastně zahrnují. J. Cymbal je navrhuje používat jako synonymické¹⁰⁰, nicméně zůstává otázkou, jestli můžeme do této kategorie zařadit nejen tvorbu „syžetníků“ a panfuturistů, ale také ornamentální prózu (která přes svou „lyrizovanost“ také využívala experimentálních prostředků typických pro prózu syžetovou). Badatelka A. Bilá správně poukazuje na potřebu dalšího výzkumu: „Pojem 'experimentální próza', stejně tak jako synonymické pojmy ('levicově orientována próza', 'formalistická próza', 'avantgardní próza') není terminologicky zcela konzistentní, čemuž rozuměli už její teoretici a zastánci ve 20. letech. [...] Pojem 'experimentální próza' dnes vyžaduje pečlivé promyšlení a zavedení nových kategorií [...] Vhodnější by možná bylo operovat nikoliv pojmem 'experimentální próza', ale 'experiment v próze 20. let', který zahrnuje zkušenost jak 'ornamentalistů', tak 'syžetníků‘¹⁰¹. Tento názor zcela sdílíme.

Cílem ukrajinské avantgardy byla „destrukce tradic, zničení 'krásné' poezie obecně, vytvoření nového jazyka ukrajinské literatury, jednoduše řečeno bezúčelné provokování“¹⁰². Největším a „nejnápadnějším“ avantgardním jevem byl bezpochyby futurismus, a právě s ním byli většinou úzce spojeni autoři obvykle řazení k „syžetníkům“: buď se otevřeně hlásili k futuristům, anebo, jako M. Johansen, se s nimi do značné míry ztotožňovali. Byli to členové různých literárních uskupení (*Zocelení*, *VAPLITE*, *Avantgarda* či *Nová generace*); všichni ale měli blízko k avantgardní poetice antipsychologismu, experimentování, provokace a kategorického rozchodu s tradicemi minulosti – minimálně v literatuře. Velmi výstižně to popisují slova H. Škurupije, který ukrajinskou literaturu hodnotil následujícím způsobem: „Máme velkou literaturu s mnoha vynikajícími jmény a nemáme co číst. Máme hodně chleba a nemáme co jíst. Máme hodně vody a napít se nemůžeme. Čtenář se podobá statečnému námořníkovi plujícím po moři bez sladké vody. Samozřejmě že máme co číst a v moři je vody hodně, ale stará krásná ukrajinská literatura je nudná a mořská voda je slaná“¹⁰³.

„Nuda“ je zde klíčové slovo. „Syžetníci“ se snaží dělat vše pro to, aby zabezpečili čtenářům ve všech ohledech zajímavé čtení: přednost mají jednoznačně ty texty, které „porušovaly zavedené

¹⁰⁰ Цимбал, s. 86.

¹⁰¹ Біла, s. 246–247.

¹⁰² Павличко, s. 183.

¹⁰³ Citováno podle: Ільницький О. *Український футуризм (1914–1930)*. – Львів: Літопис, 2003. – S. 258.

umělecké konvence nebo žánry a vedly ke vzniku nové syntézy. [...] Syntéza odmítala jak dodržování žánrových formálních požadavků, tak oddělenost různých druhů umění“¹⁰⁴. Přitom cíl takových experimentů – ostatně jako cíl avantgardy obecně – nespočíval jen v „bezúčelném provokování“; globálním cílem levicových spisovatelů bylo především destruktuovat předchozí normu klasického vyprávění, zbavit se tlaku staré lyricko-psychologické tradice a pomoci ukrajinské literatuře udělat krok vpřed. Psala o tom už tehdejší kritika: „Takovým způsobem, pomocí předstírání, legračních oslovení čtenářů, umělého 'snížení stylu', probíhá hledání nové formy a boj proti vzorům“¹⁰⁵. Stejně tak recenzenti celkově souhlasili s tím, že je potřeba klást větší důraz na vývoj děje: „Skutečnost, že naše próza tíhne k hutnosti děje, je nezpochybnitelná a projevila se dříve, než o potřebě dějovosti začala mluvit kritika“¹⁰⁶; „Co se týče potřeby dynamické prózy, je podle nás nesporná“¹⁰⁷. Zároveň se recenzenti také obávali (a musíme říct, že ne zcela bezdůvodně¹⁰⁸), že podobná fixace na opracování děje může vést k tomu, že za množstvím událostí se ztratí samotný smysl díla¹⁰⁹.

Hlavním cílem „syžetníků“ byla tedy destrukce předchozí literární normy, hlavním nástrojem pak novátorství a experimenty. Problém spočíval v tom, že taková literatura musela být tvořena doslova od nuly a je proto logické, že vedle literárních textů byl v těchto letech kladen velký důraz na teoretické principy tvoření literatury: zpočátku poezie, a od poloviny 20. let také prózy. Věnovali se tomu O. Bileckyj, B. Navrockyj, H. Majfet a také samozřejmě O. Poltorackyj, L. Skrypnyk a M. Johansen, již se považují za hlavní teoretiky syžetové prózy. Jejich práce se v

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 259.

¹⁰⁵ Білецький О. *Про прозу взагалі...*, s. 159.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 153.

¹⁰⁷ Якубовський Ф. До кризи в українській художній прозі // *Життя й революція*. – 1926. – №1. – S. 43.

¹⁰⁸ Chlaňová, s. 207.

¹⁰⁹ Důrazně se proti „syžetníkům“ stavěl například V. Pidmohylnyj zastupující proud „intelektuální“ prózy: tak velký zájem o dějovost se mu zdál být přehnaný, což ho znepokojovalo a přímo odmítal pracovat v tomto duchu sám. V předmluvě k jedné ze sbírek povídek píše: „... І цей мій обов'язок доповнити себе серйозністю в письменстві має виявитись насамперед в одкиданні сюжету. Ох, цей хвальний сюжет і не менш славетна фабула! Чи не в катастрофічному прагненні сучасного читача до легкотравності й забавності бере свої коріння ця непевна пара? [...] Я не можу визнати рації тим письменникам, що свої шукання кінчають на фабульних цукерках, - однослвно я боюся, щоб уся наша література не почала бити в один фабульно-сюжетний барабан“ (Підмогильний В. Передмова // *Проблема хліба*. – К.: Маса, 1927. – S. 7–8).

mnohém zakládaly na pracích ruských formalistů (V. Šklovského, B. Ejchenbauma, B. Tomaševského) zkoumajících teorii a strukturu novely¹¹⁰.

Zdrojem velké inspirace pro syžetovou prózu byla bezpochyby kinematografie, což se projevilo zejména v lakoničnosti, antipsychologismu a také v otázce výběru žánrů a technik psaní. Pro futurismus, který propagoval dostupnost umění, byl zájem o kinematografii jako o nejmasovější lidovou zábavu typický. Němý film s jeho podívanou a výraznou scéničností neřešil psychologii postav, protože jednoduše neměl dostatek prostředků k jejímu vyjádření. Levicoví prozaici, kteří psychologii vědomě odmítali, na kinematografii oceňovali dynamičnost a intenzitu událostí; ostatně v tom nebyli sami: zájem o film a filmové techniky byl tehdy příznačný jak pro evropské a americké spisovatele (J. London, *Srdce tři*), tak pro spisovatele sovětského Ruska (I. Erenburg, *Láska Jeanny Neyové*). Navíc ukrajinské avantgardní spisovatele s kinematografií spojuje nejen amatérský zájem, ale i profesní činnost; mnozí z nich se žijí jako redaktoři a scénaristé (například M. Semenko a H. Škurupij pracují ve Filmovém studiu v Oděse; D. Buzko několik let působí jako redaktor ve státní filmové produkční společnosti VUFKU; slavným scénaristou je M. Bažan¹¹¹). Také M. Johansen spolupracuje s významným režisérem O. Dovženkem na scénáři filmu *Zvenyhora*. Není divu, že zkušenost s filmem vstupuje do literatury: Poltorackyj přímo radí mladým spisovatelům používat v textech „stručný styl filmového scénáře“¹¹². Mezi hlavní prvky syžetové prózy Poltorackyj radí nečekaný závěr¹¹³, výstižnost a stručnost vyprávění a vyzývá autory nikoli popisovat, ale pouze „naznačovat“¹¹⁴. Jak uvidíme níže, obdobné požadavky kladl „syžetníkům“ i M. Johansen.

¹¹⁰ Připomeňme, že mezi typické znaky novely podle ruských formalistů patří především orientace na dějovost, malý rozsah, využití principu pointy na konci příběhu, budování děje na základě nějakého nesouladu, kontrastu či rozporu atd. Podrobněji viz: Шкловский В. *О теории прозы*. – М.: Федерация, 1929. – S. 73–90, dále Томашевский Б. *Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие*. – М.: Аспект Пресс, 1996. – S. 243–249.

¹¹¹ Scenáře k filmům psalo skutečně velké množství ukrajinských autorů: V. Poliščuk, O. Vyšňa, D. Zahul, D. Falkivskij, M. Jalovyj a další. Tento seznam jmen přebírám z: Пуніна О. *Засоби кіномови в українській художній прозі 20-30-х років ХХ століття* : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / О. В. Пуніна. – Донецьк, 2010. – S. 72.

¹¹² Ільницький, s. 259.

¹¹³ Полторацький О. *Літературні засоби. Спроба соціологічної аналізу*. – ДВУ, 1929. Citováno podle: Цимбал, s. 78.

¹¹⁴ Цимбал, s. 81.

Do roku 1925 se v ukrajinské literatuře vyskytuje „skutečně jen omezené množství rozsáhlých prozaických děl – ‘povistí’, tedy jakýchsi přípravných kroků ke vzniku románu¹¹⁵. Naopak povídek, miniatur, skic, etud a obrázků nalezneme značné množství“¹¹⁶. Kratší prozaické útvary vyhovovaly právě i zmiňovaným “syžetníkům”, neboť je snazší dodržovat výše uvedené prvky syžetové prózy spíše v krátkém textu. Je na místě hovořit o aktivně probíhajícím procesu anekdotizace prózy, jelikož anekdota v sobě spojuje veškeré vlastnosti důležité pro syžetovou prózu: důmyslně vybudovaný příběh, dynamičnost, stručnost, a také „náhlou změnu emocionálně psychologických registrů, nepředvídatelnost a ničení stereotypů vnímání“¹¹⁷. Navíc výběr netradičních a málo nebo minimálně používaných žánrů vyprávění (novela, jejíž syžet je založen na anekdotě) byl sám o sobě podmíněn změnou uměleckých souřadnic¹¹⁸ a touhou destruktuovat normu předchozí literární tradice. (Je třeba poznamenat, že kritika tyto tendence vnímala s velkou rezervou; jako výstižný příklad může posloužit reakce J. Savčenko na povídky O. Slisarenka „Kalhoty“ a „Příhody Sydora Petrovyče“: „Jsou to, abych tak řekl, novely-anekdoty, z tematického pohledu zcela bezobsažné. Nejedná se o nic, o čem by se dalo mluvit vážně“¹¹⁹. Tak opovržlivé hodnocení vyplývá z patrného ztotožnění anekdoty a vtipného příběhu¹²⁰.)

Ve větším počtu se rozsáhlá prozaická díla založená na ostrém syžetu začínají objevovat až od druhé poloviny 20. let; dá se říct, že se od té doby uskutečňuje přechod od psaní novel k psaní románů. Neznamená to ovšem, že by předtím žádný syžetový román nevznikl: v letech 1921–25 byl napsán utopický román V. Vynnyčenko *Sluneční stroj*, roku 1925 M. Johansen publikoval již

¹¹⁵ Ukrajinský termín „povist“ se do češtiny překládá obtížně. Jedná se o literární dílo středního rozsahu na pomezí mezi rozsáhlejší povídkou a novelou.

¹¹⁶ Chlaňová, s. 205.

¹¹⁷ Цимбал, s. 87, 89.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 87.

¹¹⁹ Савченко Я. *Доба і письменник: критика*. – X., К.: Держ. вид-во України, 1930. – S. 117. [online] Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=7349> [cit. 25-09-2020]

¹²⁰ Цимбал, s. 91–92. Dnes již můžeme s jistotou prohlásit, že podobný názor je zcela mylný: jak uvádí například známý ruský filolog J. Kurganov, hlavní funkcí anekdoty je překvapit a do oblasti humoru vůbec nepatří: „Анекдот, как уже подчеркивалось, не относится к области юмористики. Он прежде всего должен повергнуть в изумление, но при этом он не столько забавляет, сколько вводит в подспудные, внутренние катакомбы того или иного времени, обнажает то, что скрыто от поверхностного взгляда, позволяет заново увидеть историческую личность или показательный бытовой тип, а через них и эпоху.“ (Курганов Е. *Анекдот как жанр русской словесности*. – М.: ArsisBooks, 2015. – S. 65).

zmíněný román *Příhody McLeystona, Harryho Ruperta a dalších*. Obě díla se těšila velké popularitě u čtenářů, což svědčilo mimojiné o tom, že požadavek na dobrodružnou literaturu skutečně existoval. Roku 1926 vychází jeden z prvních¹²¹ vědecko-fantastických ukrajinských románů *Poslední Edgewood*, jehož autorem byl J. Smolyč. Ke konci 20. let však „syžetníci“ začínají romány publikovat doslova jeden za druhým: například *Dvěře do dne* (autor H. Škurupij, 1928), *Inteligent* (autor L. Skrypnyk, 1929), *Holandsko* (autor D. Buzko, 1929), *Hospodářství doktora Galvanesca* (autor J. Smolyč, 1929), *Na druhé straně srdce* (autor J. Smolyč, 1930), *Jana z batalionu* (autor H. Škurupij, 1930), jako samostatná kniha vychází téhož roku 1930 Johansenův román *Putování učeného doktora Leonarda*¹²².

V románech „syžetníků“ – populárně-vědeckých, detektivních, satirických – jistě přetrvává orientace na výrazný děj, ale vedle toho se čím dál zřetelněji projevuje snaha experimentovat na složitější úrovni. Zasloužila se o to nepochybně ruská formální škola, ale také skutečnost, že výrazný děj již nebyl u literárních děl novinkou; jak poznamenává J. Cymbal, dobře propracovaným dějem již „byli ozbrojeni autoři industriálních románů a děl věnovaných venkovu“¹²³. „Syžetníci“ aktivně pracují s groteskou a parodií a neustále si hrají se strukturou textů. Jedním z uměleckých prostředků, k němuž se uchýlovali nejčastěji, bylo začleňování do vyprávění prvků z jiných žánrů, například románu ve verších nebo dokumentární a epistolární prózy. Postupovali tedy zcela v souladu se slovy J. Lotmana: „Přepojení z jednoho systému sémanticky chápaného textu na systém druhý [...] především vyostruje moment hry: z pozice jiného způsobu kódování nabývá text rysů zvýšené stylizace zdůrazňujících jeho hravost – dostává ironický,

¹²¹ Podrobněji viz Олефір В. Жанрова палітра українського роману 20–30-х років ХХ століття // *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. – 2010. – Вип. 21. – s. 21–24. Obecně se za první vědecko-fantastický román v ukrajinské literatuře ale považuje právě již zmíněný román V. Vynnyčenko *Sluneční stroj*.

¹²² Měli bychom zde ovšem pro úplnost poznamenat, že se na konci 20. let vydávají zdaleka nejenom syžetové a „experimentální“ romány, jak by se mohlo z tohoto výčtu zdát. V téže době se aktivně rozvíjí například také fenomén ukrajinského intelektuálního románu: v tomto duchu tvořili V. Pidmohylnyj a V. Petrov–Domontovyč. Přesto, že vydání některých jejich děl (zejména Pidmohylného románu *Město /1928/*) vyvolalo na stránkách literárních almanachů skutečně živé polemiky, S. Pavlyčko a další badatelé poznamenávají, že „intelektuální román“ byl pro ukrajinskou literaturu jen krátkým jevem fakticky nepochopeným ani tehdejšími kritiky, ani tehdejšími čtenáři (viz: Павличко, s. 229–230, Білокінь С. Автор та герой як учасники інтелектуальної гри (на матеріалі української інтелектуальної романістики ХХ століття) // *Султанівські читання*. – 2014. – Вип. 3. – S. 254–255).

¹²³ Цимбал, s. 85.

parodický, teatralizovaný atd. smysl¹²⁴. Tady ovšem musíme znovu podotknout, že podobných experimentů, jako například obnažování tvůrčí metody a zdůrazňování hravosti textu využívali ve svých textech nejen „syžetníci“, ale i zástupci dalších proudů, především „ornamentalista“ M. Chvylovyj (znovu se tak vrátíme k výše uvedenému¹²⁵: právě Chvylovyj byl v ukrajinské porevoluční próze první, kdo začal vědomě ničit tradiční „kánon“ vyprávění /autorské „já“ se tak v jeho textech občas objevuje na naprosto nečekaných místech/). „Vyostření momentu hry“ a zaměření na obnažení tvůrčí metody umělce bylo pro avantgardisty klíčové; neustále se snažili zapojit čtenáře do svérázného dialogu. Například v románu *Holandsko* autor komentuje vývoj děje a opakovaně zdůrazňuje fiktivnost jím popisovaného světa: „Ó čtenáři! Jaká naivita! Nemohu to snad zařídit tak, aby bylo v románu léto a konec zimy současně?“¹²⁶, „Připomínám čtenáři naši dohodu: čas v románu je pouze nominální. Tuto konvenci jsme odvážně shodili z vah literární teorie.“¹²⁷ Stejně tak román *Dveře do dne*, jehož hlavní postavou je člověk jménem Teodor Gaj, se skládá z jednotlivých fragmentů a dohromady je musí čtenář spojit sám; některé události se odehrávají ve skutečnosti a o některých se Gajovi pouze zdá, o čemž se však čtenář nedozvídá hned, ale teprve post factum a i k tomu musí vynaložit značné úsilí.

Z výše uvedeného je patrné, jak se ve 20. letech vyvíjela syžetová próza a jakou sehrála roli v rozvoji prózy obecně. Tento úvod nám umožní lépe uchopit konkrétní literární díla M. Johansena, jenž se stal jedním z výrazných představitelů právě tohoto proudu. Než ale přejdeme přímo k analýze jeho děl, měli bychom se zastavit u učební pomůcky určené pro mladé spisovatele, již Johansen vydal roku 1928.

1.3. Jak se staví příběh

¹²⁴ Lotman J. *Kultura a exploze*. – Brno: Host, 2013. – S. 10–11.

¹²⁵ Zároveň zde znovu vyvstává otázka, o níž jsme psali výše: jaké proudy se vlastně dají zařadit do pojmu „experimentální próza“ a zda sem můžeme řadit také například prózu lyrizovanou (tj. „ornamentální“), anebo jen syžetovou.

¹²⁶ „О читачу! Яка наївність! Хіба ж я не можу в романі зробити так, щоб одночасно було й літо, й кінець зими?“ (Бузько Д. *Голяндія*: роман / [Передм. Л.С. Бойка]. – К.: Дніпро, 1991. – S. 294).

¹²⁷ „Нагадую читачеві про нашу угоду: час у романі — умовність. Ми сміливо скинули цю умовність із терезів літтеорії.“ (Тамтѣж, s. 329).

Roku 1928 vyšla jako samostatná publikace příručka s názvem *Jak se staví příběh. Analýza prozaických příkladů* (*Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків*), jejímž autorem byl Majk Johansen. Jednotlivé části této příručky byly o rok dříve publikovány v časopise *VAPLITE*. Pro Johansena se nejednalo o první práci věnovanou tvůrčí mládeži: v roce 1922 vydal učebnici *Elementární zákony verzifikace* (*Елементарні закони версифікації*), která, jak název napovídá, byla určena pro začínající básníky. Tentokrát se Johansen obrací k začínajícím prozaikům.

Příručka *Jak se staví příběh* se skládá z krátkého úvodního slova (pouhé dva odstavce) a dvou hlavních částí („Vstupní úvahy“ a „Analýzy“). První část sestává z 33 stránek ryze „praktických“ informací rozdělených do menších podkapitol, kde autor stručně definuje některé pojmy klíčové pro literární vědu („umění“, „literatura“ atd.). Dále následuje řada doporučení ohledně stylu, jazyka, principů kompozice a uspořádání díla. Druhá část se skládá z analýzy čtyř povídek (Johna Barryho, H. G. Wellse, Edgara A. Poea a Ivana Turgeněva), přičemž texty povídek Barryho a Wellse, jež do ukrajinštiny přeložil Johansen sám, jsou zde rovněž umístěny.

Kompletní analýza Johansenovy příručky není cílem této práce; zmíníme se pouze o některých aspektech, jež se nám zdají být nejdůležitější a nejnosnější.

Výše již bylo řečeno, že proces vývoje ukrajinské sovětské literatury druhé poloviny 20. let zapříčinil vznik velkého množství teoretických prací věnujících se otázkám kompozice a stylu literárních děl¹²⁸. V tomto smyslu Johansen rozhodně držel krok s dobou. Jeho příručka *Jak se staví příběh* však mezi ostatními vynikala, a to především množstvím ohlasů a jejich rozmanitostí. Tehdejší kritika hodnotila práci vesměs negativně. Badatelé citují několik zdrcujících recenzí¹²⁹: autor byl obviněn především z nepochopení teorie literatury a umělecké hodnoty umění a rovněž z pokusu o diskreditaci marxismu a marxistické estetiky. Současně kritici nepopírali obecný význam komplexní analýzy provedené Johansenem¹³⁰; vadil jim však především jazyk a forma výkladu.

Knihy je skutečně napsána velice živě a čtivě a myšlenky jsou často zachyceny v aforistické podobě („ukazuje se, že v našich podmínkách umění zaujímá místo někde mezi zmrzlinou a sodovkou“, „z toho, kdo bez zvědavosti čte slovníky, nikdy nebude dobrý spisovatel“¹³¹). Není

¹²⁸ Podrobněji viz Бабак Г. *Рецепція...*, s. 78–79.

¹²⁹ Viz: Цимбал, s. 73, 77, dále Бабак, s. 101.

¹³⁰ Бабак, s. 101.

¹³¹ Йогансен М. *Як будується оповідання*. – К.: Пабулум, 2019. – S. 11, s. 27.

proto divu, že J. Smolyč ve svých vzpomínkách tuto příručku označuje za „určitý 'ideál' pro ukrajinské formalisty 20. let“¹³². Máme všechny důvody předpokládat, že se práce mezi mládeží skutečně těšila velké popularitě: srozumitelnost a dostupnost výkladu spolu s poskytnutím jasných instrukcí mohla bezpochyby inspirovat mladé autory k psaní vlastních textů.

Autor netoleruje žádné námitky: nehodlá vést diskuzi, ale spíše ironizuje názory případných oponentů. Jeho vlastní postoj je předložen jako jediný správný a priori, což podtrhuje neustálé opakování neosobních konstrukcí typu „je evidentní, že“ a „je celkem jasná věc, že“. Máme před sebou tedy vševědoucího autora, který se na tuto pozici sám jmenoval. Hned na první stránce tvrdí, že jeho pohled na umění je „jediný ryze marxistický, ba co více, jediný pravdivý“¹³³ a další výklad se jeví jako zcela paradoxní: usilovně se snaží dokázat, že umění není pro společnost důležité. Důsledně definuje umění pouze jako „jednu z odrůd zábavy, jeden z faktorů odpočinku od práce“¹³⁴, jehož „společenská hodnota“ se přibližně rovná hodnotě zmrzliny¹³⁵. Mimo zábavu může umění posloužit lidem pouze v době revoluce – je schopno se obrátit proti „vyšším třídám“, jimiž bylo z velké části tvořeno; i v revoluční okamžik ale umění bude jen „malým dezorganizačním motivem“¹³⁶.

Nic zvláštního na takových slovech vlastně není; Johansen zde vystupuje jako skutečný avantgardista přesvědčený o potřebě zničit tradiční vnímání umění jako něčeho vznešeného. Umění je podle něj řemeslo; genialita se ze 4/5 skládá z důkladné práce nad textem a pouze z 1/5 ze skutečného nadání¹³⁷. (Tímto Johansen nepochybně mohl značně přispět u mladých autorů k vytvoření dojmu, že talent je pro spisovatele věc sekundární a skoro každý se může naučit dobře psát. Nicméně hned poté, co Johansen prohlašuje umění za řemeslo, výslovně zdůrazňuje, že dobrým a originálním spisovatelem může být podle něj jenom vzdělaný a kultivovaný člověk, který

¹³² Смолич, s. 121.

¹³³ Йогансен М. Як будується оповідання, s. 5.

¹³⁴ Například: „Мистецтво є в капіталістичнім суспільстві один з гатунків розваги, один з факторів відпочинку від роботи“ (Тамтєж, s. 11). Dále např. s. 13: „суть мистецтва то є розвага“, nebo s. 17: „...позитивне значення мистецтва (себто розвага у час відпочинку від роботи)“.

¹³⁵ Тамтєж, s. 13.

¹³⁶ Тамтєж, s. 12.

¹³⁷ Тамтєж, s. 18.

má ochotu pracovat a zdokonalovat se a jenž navíc rozumí „podstatě umění a jeho roli“¹³⁸. Nároky má tedy Johansen nakonec dost vysoké.) Johansen vnímá umění z čistě futuristického hlediska, je pro něj nutně masové a „objektivně existuje jen pro veřejnost, pro lidi“¹³⁹. Ze stejného důvodu trvá na tom, že smutnému konci by se autoři ve svých dílech měli vyhýbat, jelikož umění má bavit, nikoliv rozesmutňovat¹⁴⁰. Vstupuje do polemiky s oficiálními teoretiky marxismu G. Plechanovem a A. Bogdanovem a používá poměrně ostré výrazy („...jeho [Plechanovovy] kantiánské odklony v pohledu na umění nemají s marxismem nic společného. Opravdu nemůžeme brát Plechanovovy články o umění vážně“¹⁴¹). Podobné formulace nemohly uniknout pozornosti strany a stranických kritiků, je proto jen logické, že po publikaci příručky byl Johansen ostře kritizován. V tomto ohledu by mohla překvapit spíše skutečnost, že se Johansen vůbec odvážil takovou práci v té době zveřejnit. Kdyby ji publikoval o několik let dříve, mohlo by se mu dostat příznivějších recenzí; v roce 1928, po likvidaci *VAPLITE* a ukončení literární diskuze, poté, co byl Chvylovjy donucen veřejně se zříci svých názorů (poprvé to udělal právě v lednu 1928), muselo být zveřejnění takovéto práce pro Johansena nebezpečné. Nemůžeme se proto plně ztotožnit s názorem vyjádřeným J. Bezchutrym a M. Filonem, kteří tvrdí, že se Johansen „hlásil“ k marxismu jen proto, že se jednalo o jakési „rituální uctívání, kterého se musel účastnit“¹⁴². Je sice pravdou, že takovýto pragmatický přístup byl v té době čím dál častější, pro Johansena to ovšem dle našeho názoru neplatí. Zdá se, že si v této příručce Johansen naopak troufá na odvážnou provokaci: na jednu stranu sice plní požadavky režimu, čili otevřeně se hlásí k marxismu, ale na druhou stranu to dělá takovým způsobem, kdy si nemůžeme být plně jisti, co myslí a nemyslí skutečně vážně. Znovu se zde objevuje pro Johansena snad nejdůležitější motiv hry se čtenářem. Souhlasíme proto s A. Bilou

¹³⁸ „Хто ж не хоче працювати, а хоче 'натхненно писати' одразу [...], той хай забирається... к історикам літератури. Там натхнення дуже в моді, а знання, культурності й роботи з людей не правлять. / Мабуть, що є й такі пристойні письменники, що працюють отак, не з'ясувавши собі природи мистецтва і його ролі [...]. Та куди вигідніше одразу все в'яснити – така засада дасть глибшого, оригінальнішого письменника“ (Тамтєж.)

¹³⁹ Тамтєж, s. 17.

¹⁴⁰ Тамтєж, s. 35–36.

¹⁴¹ Тамтєж.

¹⁴² Філон М., Безхутрий Ю. Майк Йогансен про художню літературу як творчість і ремісництво // *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. – 2014. – № 1127. – S. 147.

v tom, že příručka Johansena je „vědomě zpracovaným pseudovědeckým pojednáním a další mystifikací“¹⁴³.

Pokud v otázce svého postoje k marxismu Johansen volí cestu mystifikace a parodie, pak o své sympatii k myšlenkám formalismu se vyjadřuje zcela otevřeně. Výše jsme již zmínili, že velký zájem o formalismus byl pro ukrajinskou literární vědu v zásadě typický: debata o něm se zintenzivnila již od počátku 20. let a neustávala po celou dekádu¹⁴⁴. Johansen samozřejmě také sledoval aktuální situaci; v základu jeho příručky leží programová kniha V. Šklovského *Teorie prózy* vydaná roku 1925¹⁴⁵. Zjevné podobnosti se badatelé ve velké míře věnovali¹⁴⁶, i samotná struktura Johansenovy práce velice připomíná strukturu Šklovského knihy. O automatickém kopírování však hovořit nemůžeme, jedná se spíše o určité tvůrčí přehodnocení, nebo dokonce i rozšíření formalistických myšlenek (například Johansen navrhuje vyčleňovat v příběhu nejen strukturní, ale i psychologickou motivaci a vytvořit pro ni samostatnou kategorii). L. Stefanivská toto velice přesně označuje za „'ochočení' formální metody v podobě složité a rafinované parodie“¹⁴⁷. Johansen zde vystupuje jako nadaný filolog¹⁴⁸ a literární vědec mající výborný cit pro

¹⁴³ Біла, s. 250.

¹⁴⁴ Kupříkladu, téhož roku 1928 zcela nezávisle na Johansenovi formalistickou metodu ozvláštňení aktivně propagoval H. Škurupij: „Люди живуть серед різних речей, подій і історій. Вони сами знають ці речі й події, і показувати їм речі так, як їх вони звикли бачити, це – графоманство, це значить сумніватись у здоровій здібності тисяч живих, здорових людей. Чому все треба розглядати en-face, в лице, без будь-якого маленького зрушення, а чому б не поглянути на деякі речі хоча б у профіль? Речам набридло стояти на своїх звичних місцях, вони хочуть рухатись. Вони вимагають нового поведження з ними, нової революційної етики.“ (Cit. podle: Цимбал, s. 82).

¹⁴⁵ Johansen sám na ni přímo odkazuje (Йогансен М. *Як будується оповідання*, s. 27). Mezi další „zdroje inspirace“ A. Bilá řadí známý článek V. Majakovského *Jak dělat verše*, napsaný roku 1926, což mimojiné opět svědčí o Johansenově vynikající orientaci v kontextu soudobé ruské literatury.

¹⁴⁶ Нарђ. Бабак (s. 96–110), Біла (s. 249–252), Городнюк (s. 222–224).

¹⁴⁷ Стефанівська Л. Коментар // Матвієнко С. *Дискурс формалізму: український контекст*. – Львів: Літопис, 2004. – S. 140.

¹⁴⁸ Na stránkách 20–21 se narђ. krátce zmiňuje o své vlastní teorii obraznosti slova vytvořené na základě teorie O. Potebni. Podrobněji viz: Цимбал, s. 29–42.

jazyk¹⁴⁹; rovněž se projevuje jako dobrý překladatel. Soudobí kritici hodnotící Johansenovo vnímání marxismu si toho nevšimli, nebo si toho nechtěli všimnout.

Co se týče praktických rad umístěných v příručce, příliš se nevymykají z rámce syžetové prózy. Velkou pozornost Johansen samozřejmě věnuje otázce fabule a budování děje, ale za povšimnutí stojí i úvahy nad rolí jazyka, který je pro Johansena rozhodně jednou z nejdůležitějších složek literárního díla („Řekneme-li, že prozaik píše špatným jazykem, pak ho jako prozaika odsoudíme.“¹⁵⁰). Není to tedy tak, že by měl spisovatel kvůli práci nad dějem na otázku jazyka zcela zapomenout; nevhodně vybraná slova mohou zničit i ty nejlépe propracované dějové linie. Jazyk se však nesmí stát jedinou prioritou spisovatele. Johansen sice poznamenává, že existují taková období, v nichž „jsou jazykové dovednosti pro spisovatele tím nejdůležitějším“¹⁵¹ (odvolává se přitom na ruskou literaturu, kde taková doba podle něj právě nastala, a jako příklad uvádí I. Babela), nicméně dále uvážlivě a docela opatrně dodává, že podobné tendence nejsou teď pro ukrajinskou literaturu aktuální. Téma příběhu by podle Johansena mělo být založeno na skutečných událostech, které autor prožil sám. Přitom zdůrazňuje, že jako téma nemůže posloužit „úplně všechno“ a že existují základní prvky, které skutečně stojí za zpracování a díky nimž bude text mezi čtenáři populární¹⁵². K takovým prvkům patří například „sexuální otázky, kriminální romány a romány o tom, jak zbohatl ten týpek, který leštil boty – tedy věci, které nejsou vzdáleny nejdůležitějším zájmům jednotlivce“¹⁵³.

Velký důraz Johansen klade na nečekané rozuzlení a silně doporučuje jej promyslet předem, ještě než autor začne skutečně nad textem pracovat. Toto ale nestačí: stejně důležité je podle Johansena udělat to tak, aby čtenář nemohl odhadnout, jak celý příběh nakonec dopadne. K tomu navrhuje využít „princip křivky“: „Příběh je vytvořený tak, že čtenář neví, čím skončí. Části jsou seskupeny tak, aby naznačily dvě možná rozuzlení: jedno je naznačeno jasněji, druhé jen matně. Linie, jež je zobrazena jasněji, je obvykle ta falešná a ta matná vede k opravdovému rozuzlení.

¹⁴⁹ Stojí za to vzpomenout např. klíčový termín „ozvláštňení“, jenž Johansen z ruského originálu („остранение“) přeložil jako „оновлення“, nepoužil tedy existující překlad „почуднення“. Ukrajínští vědci se shodují na tom, že Johansenův překlad přesněji vyjadřuje podstatu jevu.

¹⁵⁰ Йогансен М. *Як будується оповідання*, s. 24.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 27–28.

¹⁵² Tamtéž, s. 116.

¹⁵³ Tamtéž.

V ten okamžik mlha mizí: čtenář najednou rozumí narážkám¹⁵⁴. Důležitou roli v textu hraje pro Johansena také „efekt“ jako „zjevný zdroj poutavosti“¹⁵⁵. Kombinace správného tónu vyprávění a originálních událostí umožní dosáhnout potřebného efektu (mladý spisovatel by zde měl mít na paměti, že cílem současné spisovatelské techniky je maximálně „napínat“ čtenáře¹⁵⁶). Proto by autor měl umět „vytvořit velkolepý efekt“, ale s minimálním množstvím použitých prostředků, jinak na čtenáře nezapůsobí tak silně¹⁵⁷.

Nesmírný vliv na Johansena (stejně jako na další teoretiky a praktiky ukrajinské syžetové prózy) měla americká novela (short story), především O. Henry, ale také Edgar A. Poe. Tato skutečnost je obecně známá¹⁵⁸, považujeme však za nutné uvést i konkrétní příklad a odvoláme se proto na článek B. Ejchenbauma *O. Henry a teorie povídky*, publikovaný roku 1925. Americkou novelu charakterizuje takto: „V novele, stejně tak jako v anekdotě, se veškerý význam soustřeďuje *na konci*. Novela musí rychle letět dolů jako projektil vystřelený z letadla, aby s veškerou silou udeřila špičkou do požadovaného bodu. [...] 'Short story' je pojem výlučně syžetový a vyžaduje kombinaci dvou faktorů: *malý rozsah a dějový zvrat na konci*“¹⁵⁹. Ejchenbaum vyčleňuje následující zásadní aspekty O. Henryho tvorby: pečlivá práce s jazykem, dynamický děj, ironicko-parodický tón vyprávění, nečekaný, ale většinou šťastný konec a v textu se objevující narážky na možnost právě takového konce (jichž si čtenář ale všímá teprve post factum)¹⁶⁰. Podobnost s Johansenovou příručkou je tedy zcela zřejmá. Ostatně Johansen to vůbec neskrývá a nejednou se na Poea a O.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 35.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 31.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 37.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 34.

¹⁵⁸ Například: Дончик, s. 452–453, s. 588.

¹⁵⁹Эйхенбаум Б. О'Генри и теория новеллы. // *Звезда*. – 1925. – № 6. Чást II. [online] Dostupné z: <http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry02.html>. [cit. 02-11-2020].

¹⁶⁰ Uvedené výše není přímým citátem, ale souhrnem Ejchenbaumova textu (viz části II až VII).

Henryho přímo odvolává: O. Henryho mladým autorům „vřele doporučuje jako učitele budování fabule“¹⁶¹, Poea pak označuje za jednoho z „nejlepších vypravěčů světové literatury“¹⁶².

Publikace *Jak se staví příběh* byla zřejmě zamýšlena nejen jako „praktická příručka“, ale i jako globální teoretická báze pro práci s ukrajinskou literaturou, psaní a analýzu uměleckých děl. Johansen se drží v diskurzu soudobých literárních diskuzí a požadavků kritiků, které mu ale slouží jako svérázný odrazový můstek, aby prizmatem ironie vyslovil něco, co ho opravdu trápí. Netrápí ho marxismus ani problém „podstaty umění“, ale zaostalost ukrajinské literatury ve srovnání s evropskou, slabost „fabule“ a nedostatek zvyku pracovat s literárním materiálem, ať už jako autor, nebo jako kritik. Proto ve své práci dává mladým autorům zcela konkrétní úkoly: „K tomu, abychom se propracovali k 'velké' literatuře, nám chybí seriózní postoj k procesu rozpracování fabule“¹⁶³; „Před ukrajinskou prózou stojí naléhavý úkol ovládnout prozaickou fabulační architekturu, naučit se organizovat materiál“¹⁶⁴. Právě k tomu vybízel mladé autory a právě toho se sám snažil dosáhnout ve svých prozaických textech.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 35. O. Henry byl pro Johansena vůbec nepopiratelnou autoritou, což Johansen zdůrazňoval poměrně často. Jednu z povídek S. Pylypenka otištěnou v *Literárním jarmarku* Johansen například okomentoval takto: „[...] Я бачу, що ще не сказав нічого про оповідання С. Пилипенка 'Чув'яки'. Попереду я й не збирався нічого не говорити про нього, бо вже прочитав десь у журналі, що 'С. Пилипенко є український Генрі'. (Генрі, о сине Матеріі [...] дуже вправний письменник). Оповідання С. Пилипенка теж управне.“ ([Йогансен М.] Епілог // *Літературний ярмарок* – 1929. – №3 (133) – S. 239).

¹⁶² Йогансен М. *Як будується оповідання*, s. 31.

¹⁶³ Тамtéž, s. 28.

¹⁶⁴ Тамtéž, s. 121.

2. Analýza povídek

Proze se Majk Johansen začal věnovat v roce 1925 a do roku 1937 mu vyšlo celkem 18 prozaických knih. Jeho povídková tvorba však rozsáhlá není – Johansen je autorem 6 ryze „povídkových“ sbírek, v nichž se některé texty navíc poměrně často opakují¹⁶⁵. Ostatní tvorba zahrnuje cestopisy¹⁶⁶, knihy pro děti a rozsáhlejší prózu. Povídky vyšly ve sbírkách *17 minut* (1925), *Život Haje Serhijovyče Šajby* (1931), *Povídky o Michaelu Parkerovi* (1932) a *Povídky* (1932), dále je Johansen autorem dvou sbírek humoristických povídek vydaných roku 1929 – *Lýkové síto* a *Slaní zajíci*. Jednotlivé povídky z uvedených sbírek byly rovněž publikovány v literárních časopisech (nejčastěji *Vesmír*, ale také v časopise *Nová komunita*). Rovněž najdeme u Johansena dva texty, jež do žádné prozaické sbírky nikdy nebyly zahrnuty: roku 1925 vyšla v časopise *Vesmír* povídka „Majboroda“ a roku 1936 byla v časopise *Rudá cesta* otištěna novela „Sitatunga“.

První Johansenovy prozaické knihy (povídkovou sbírku *17 minut* a dobrodružný román *Příhody McLeystona, Harryho Ruperta a dalších*) kritici hodnotili vesměs negativně. K. Dovhaň s politováním konstatoval, že se Johansenovi nepovedlo harmonicky propojit jednotlivé dějové linie románu *Příhody McLeystona...*¹⁶⁷, F. Jakubovskij na příkladu povídek dokazoval, že „některé dějové prostředky před kritikou neobstojí, protože jsou jen vypůjčeny z módní zahraniční literatury a uměle se přizpůsobují podmínkám jiné země a jiné epochy“¹⁶⁸. O. Bileckij zcela odmítal analyzovat Johansenovy povídky vážně: „Je to něco napsaného jen tak pro zábavu...[...] Věnovat

¹⁶⁵ Pro lepší orientaci tyto informace shrnujeme v chronologicky řazeném bibliografickém seznamu: viz příloha k naší práci.

¹⁶⁶ V letech 1929–1936 Johansenovi vyšlo celkem 5 knih reportáží.

¹⁶⁷ „На жаль, автор рец. роману поведився надто свавільно, обриваючи безпричинно окремі сюжетні нитки, розпочинаючи невмотивовано нові, запроваджуючи безконтрольно непотрібні персонажі, що не беруть участі в дії” (Довгань К. [В.Вецеліус. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших. ДВУ, 1925] // *Життя й революція*. – 1926. – №1. – С. 112–113).

¹⁶⁸ „... певні сюжетні прийоми, запозичені з модної перекладної літератури, не витримують критики, коли їх штучно прищеплювати до умов іншої країни й іншої доби“ (Якубовський Ф. До кризи в українській художній прозі // *Життя й революція*. – 1926. – №1. – С. 46–47).

se této knížce podrobněji znamená zachovat se vůči autorovi s nedostatečným respektem¹⁶⁹. Ostatně Johansen sám hodnotil tyto dvě knihy zdrženlivě: sbírku *17 minut* v autobiografii nazývá „knížечkou slabých povídek“¹⁷⁰ a o románu *Příhody McLeystona...* se nezmiňuje vůbec. Stejně kategoricky vyznívají jeho slova na stránkách *Univerzálního žurnálu*: „Do roku 1928 jsem psal dobré básně a špatnou prózu. Roku 1928 jsem se probral a začal jsem psát dobrou prózu“¹⁷¹. Jako „dobrou prózu“ hodnotí svoje neslavnější dílo *Putování učeného doktora Leonarda* a reportáž *Cesta člověka pod čepicí (Židovské kolonie)* (1929) věnovanou cestě do židovských kolonií na jihu Ukrajiny¹⁷².

Kritika však s tímto nesouhlasila. Z povídkových sbírek si soudobí kritici všimli pouze první Johansenovy knihy; jeho další sbírky kritika zcela ignorovala. Nejinak tomu bylo i v dalších případech; jak uvádí J. Cymbal, román *Putování učeného doktora Leonarda* vydaný roku 1930 jako samostatná kniha se dočkal pouze jedné chladné recenze¹⁷³. (Abychom byli spravedliví, měli bychom zde ovšem poznamenat, že předchozí publikace románu /v podobě dvou samostatných částí v almanachu *Literární jarmark*/ se dočkala reakcí od pěti kritiků; veškeré recenze však byly negativní¹⁷⁴.) S pozitivními ohlasy se Johansen nesetkal ani v případě cestopisů¹⁷⁵.

¹⁶⁹ Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року. // *Червоний шлях*. – 1926. – № 3. – С. 153–154.

¹⁷⁰ Йогансен М. Автобіографія. // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 721.

¹⁷¹ Йогансен М. Ледачий автор. // *Універсальний журнал*. – 1929. – № 2. – s. 54.

¹⁷² Йогансен М. Автобіографія. // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 721.

¹⁷³ Цимбал, s. 70–71.

¹⁷⁴ „Вони намагалися проаналізувати 'Подорож' з погляду комуністичної ідеології, трактуючи іронічні зауваги автора й умовних героїв цілком серйозно.“ (Тамтѣж, s. 72). Není přitom bez zájmovosti, že citáty, jež J. Cymbal uvádí, jednoznačně svědčí o tom, že se kritici převážně dokonale orientovali v četných literárních aluzích, jichž je v textu románu opravdu velké množství. Viz například úryvek z jedné z dobových recenzí: „Трудно говорить за ідеологічну значимість цієї пародійної й досить штучної спроби 'учуднення' сюжету, що лишається в читачевій уяві кінець кінцем цікавою, але не досить доцільною грою формальних прийомів“. V roce 1929 již jednoznačnou přednost získávala výhradně taková díla, která mohla být označena za „ideologicky významná“, což samozřejmě nemohlo přispět k pozitivnímu hodnocení Johansenova románu. Navíc svoji roli zřejmě sehrála i příručka *Jak se staví příběh*: byla publikována bezprostředně před vydáním tohoto díla a kritiky byla hodnocena negativně. Ve výsledku byl pak román *Putování učeného doktora Leonarda* hodnocen jednoduše jako „ilustrace k autorovým teoretickým úvahám“. Podrobněji viz.: Цимбал, s. 70–73.

¹⁷⁵ Například recenze na jeho poslední knihu cestopisů *Kosčagyl na Embi* věnovanou těžbě ropy v Kazachstánu, kam byl Johansen poslán na služební cestu, nesla urážlivý název „V zajetí drobností“.

Na rozdíl od básnických sbírek, jež u soudobých kritiků budily živý zájem, Johansenovu prózu tedy očividně potkal mnohem složitější osud: naprostá většina publikací buď zůstala zcela bez povšimnutí, anebo byla otevřeně kritizována. Příznivějších hodnocení se próze Majka Johansena dostává až po uplynutí více než dvaceti let od jeho smrti, když se jeho odkazem začali zabývat badatelé v Sovětském svazu i v zahraničí.

*

Mezi hlavní rysy typické pro ukrajinskou krátkou avantgardní prózu 20. let S. Lenská řadí¹⁷⁶ poměrně malý rozsah; přítomnost pouze jedné klíčové události nebo jednoho narativu; intenzivně dějový typ rozvinutí konfliktu; široké využití montážního principu; koexistence různých stylových a diskurzivních praktik; kontaminaci / difúzi / syntézu různých žánrových a genologických struktur; rozšíření a ztížení asociativních řad, intenzifikaci intertextuálních a intermediálních vazeb. Pomocí následující analýzy ukážeme, že Johansenovy povídky zcela odpovídají těmto charakteristikám, a to prakticky ve všech bodech.

2.1. Specifika budování děje. Práce se čtenářským vnímáním

Nemám rád lyriku v próze a prózu v lyrice. Proto jsem nikdy nedočel do konce žádnou Kosynkovu povídku ani Poliščukovu poemu. Rád čtu povídky od Smolyče, Šovkopljasa, Slisarenka, rád čtu texty Janovského a Chvylového, kde se pod lyrickým oparem skrývá hluboká dynamika, výrazné tíhnutí k fabuli, na první pohled nesourodé části ke konci vytvářejí skvělý motor.

Majk Johansen¹⁷⁷

„Již první Johansenovy knihy vykazovaly snad nejcharakterističtější rys, který jej odlišoval od ostatních spisovatelů – výrazně formulovaná fabule, jasná konstrukce a zajímavý, ostrý, často dobrodružný syžet“¹⁷⁸. Dobrodružným syžetem se vyznačuje v první řadě román *Příhody*

¹⁷⁶ Ленська С. *Українська мала проза 1920 – 1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії*: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / С. В. Ленська. – К., 2015. – С. 45–46.

¹⁷⁷ Майк Йогансен про себе // *Вечірне радіо*. – 1929. – 3 жовтня. – С. 2. Citováno podle Цимбал, s. 81.

¹⁷⁸ Мельників Р. Людина з 'химерним йменням' // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 14–15. Český překlad citujeme podle: Chlaňová, s. 220.

McLeystona..., jenž se nese v duchu detektivních románů o Natu Pinkertonovi, nicméně výrazná orientace na syžetovost je patrná i v Johansenových povídkách. Budeme-li postupovat od raných textů k pozdějším, pak uvidíme, že se specifika budování děje v mnoha ohledech transformovala a zároveň zůstala v lecčems stejná. Začneme proto naši analýzu chronologicky sbírkou *17 minut*.

Jedno ze základních pravidel, která by měla být dodržována při četbě Johansenových próz, zní: „nepolevuj“. Johansen totiž čtenáře velmi často ošidně napíná a stejně ošidně je nechává, aby se uvolnili, k čemuž využívá nejrůznějších prostředků. Zvláště typické je to pro jeho rané povídky ze sbírky *17 minut*, ale také pro cyklus povídek o Michaelu Parkerovi (1931) a pro některé další. Uvedme příklady.

Dva texty z Johansenovy první sbírky *17 minut* představují beletrizované anekdoty (jak již bylo řečeno, v polovině 20. let „syžetníci“ využívají žánru anekdoty velmi často): středem příběhu se stává příhoda, která může, ale nemusí být komická. Jak se na tento žánr sluší, klíčový je závěrečný výjev, který obrací čtenářské očekávání naruby. Přitom autor v obou textech aktivně využívá principu křivky a roztrušuje v textu mlhavé náznaky budoucího rozuzlení.

Čtenářova pozornost se přitom cílevědomě odvádí k jiným věcem. Velmi výrazně to dokládá využití tzv. falešné anticipace v povídce „Hniloba“. Vyprávění začíná sdělením, že hlavní hrdina Pavlo Javeň se chce stát členem komunistické strany: „Павлік Явень блондин, невеличкий на зріст, з кніпс-пенсне на спокійному носі, акуратненько вдягнений блондин. Шіммі стоять у нього в шахві, а ходить він улітку в сандалах, бо в сандалах ходять комуністи, а Павло Явень хоче вступити до партії“¹⁷⁹. Zároveň autor opakovaně zdůrazňuje, že k tomuto rozhodnutí hrdinu nehnalo komunistické přesvědčení, ale pouze touha vybudovat si kariéru: „Не те, щоб він вірив в те, що має бути комуністичний лад, скоріше він хоче, щоб йому було добре. Він комуніст-індивідуаліст!“¹⁸⁰; „Доводиться погоджуватись офіційно де-з-чим заради головного. А головне — це всебічний розвиток його, Павла Явня, творчих здібностей“¹⁸¹. Dalším detailem, k němuž je upínána čtenářova pozornost, je revolver, který Javeň touží mít. Skutečnost, že osvědčeným straníkům údajně dávají revolver, je právě jednou z hlavních pohnutek, proč se Javeň do strany doslova hrne. I na to je čtenář opakovaně upozorněn.

Rozvíjením příběhu tímto způsobem autor uspává bdělost čtenáře, kterému se zdá, že již pochopil jak hlavní zápletku, tak smysl názvu povídky. Opravdu vše zdánlivě nasvědčuje tomu, že povídka se bude i nadále odvíjet od toho, že Javeň chce vstoupit do strany, aby získal revolver.

¹⁷⁹ Йогансен М. Гнилизна // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 107.

¹⁸⁰ Тамтєж.

¹⁸¹ Тамтєж, s. 108–109.

Titul „Hniloba“ s tím dobře koresponduje: ve skutečnosti je Javeň člověk zjištný a vypočítavý, rád podvádí ženu a navíc je sexista, ale navenek se tváří jako slušný člověk a komunista. Čtenář tak nabývá dojmu, že již dávno uhodl autorův záměr, ale najednou uprostřed vyprávění „zcela přestává chápat, k čemu směřují popisované události“¹⁸². Příběh se začíná vyvíjet úplně jiným směrem: Javeň potkává na ulici neznámou krasavici a flirtuje s ní; ta mu řekne, že jí právě umřel manžel a že nemá na pohřeb; Javeň jí přislíbí peníze a jde k ní domů, kde se oba začnou líbat; najednou se z vedlejší místnosti, kde údajně leží nebožtík, ozve nějaký hluk a Javeň se vyděsí, protože nebožtík tam opravdu je. Nečekaně někdo hlasitě zaklepe na vchodové dveře a tentokrát se vyděsí krásná vdova; Javeň se musí schovat ve vedlejší místnosti (té s nebožtíkem) a majitelka bytu pustí někoho dovnitř. Ukazuje se, že přišla Javňova žena, která zřejmě nebožtíka nejen znala, ale i milovala (podle toho, jak hluboce ji zasáhla jeho smrt): „Де він, пустіть!“ — розтявся одчайний, пронизливий, знайомий Явневий голос. Щось завовтузилося у сусідній кімнаті, двері розлетілись, і друга жінчина вдерлася у кімнатку. Перед Явнем стояла його жінка, Люся Явень“¹⁸³. Čtenář je tak autorem oklamán: ani revolver, ani hrdinovo přání vstoupit do strany nehraje v povídce žádnou roli (i když revolver je několikrát zmiňován také v závěrečné části, kdy na něj vyděšený Javeň myslí). Jak je pro anekdotu obvyklé, v posledních řádcích dochází k prudké změně citového ladění: jako člověk dvou tváří se ukazuje nejen Javeň, ale i jeho žena, do které by nikdo nic takového neřekl. Javeň, který pohrdá ženami, protože jsou primitivní, je oklamán vlastní manželkou. V povídce se jednalo o druhořadou postavu, ale nakonec právě ona umožnila autorovi docílit účinku nečekanosti¹⁸⁴. Přitom Johansen dodržel princip křivky a vložil do předchozího textu řadu narážek: „В Павла Явня прекрасна жінка. Мало того, що гарненька, ще й спокійна. Головне, що нікому й на думку не спаде, що вона могла-б його зрадити. Скоріше Дніпро потече на Чернігів“¹⁸⁵; „Тепер вона сама, як кішка, закохана в нього й подекуди навіть трішки набридає йому ревнощами. На чужих вона не дивиться зовсім. По гостях вона не ходить, вчащає тільки до однієї подруги“¹⁸⁶ apod. Samozřejmě, z těchto vět by čtenář, který neví, jak to všechno dopadne, těžko

¹⁸² Citujeme zde slova B. Ejchenbauma, která se vztahují k povídkám O. Henryho, ale dají se použít také při popisu Johansenova textu. Viz část 6 citovaného článku: <http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry06.html>.

¹⁸³ Йогансен М. Гнилизна // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 112.

¹⁸⁴ To plně souzní s doporučeními, jež Johansen později formuloval v příručce *Jak se staví příběh*: „Коли в нас, окрім головних героїв, є ще кілька другорядних, то часом буває вигідно віддати всі другорядні функції одній особі [...] Що з меншими засобами досягнуто ефекту, то більше від нього буває враження – це загальне правило“ (Йогансен М. *Як будується оповідання*, s. 34).

¹⁸⁵ Йогансен М. Гнилизна // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 107–108.

¹⁸⁶ Тамtéž.

dokázal něco odhadnout, ale mohl by *pojmut podezření* nebo se aspoň zamyslet nad tím, zda se to s Javňovou ženou opravdu má tak jednoduše, a pakliže ano, proč nám to autor tolikrát říká.

Přihlédněme k druhé anekdotické povídce z téže sbírky pod názvem „Účet“. Zástupce výrobního družstva Hanek přijede do Berlína a na ulici si všimne krásné dívky, zajde za ní do kavárny a zaplatí za ni účet. Ukazuje se, že dívka je dcerou vedoucího družstva, s nímž se Hanek potřebuje sejít služebně; dostane se k němu domů, ale obchodní jednání se nedaří, nicméně Hanek je pozván na návštěvu ještě dvakrát: jednou jen tak a podruhé opět v obchodní záležitosti. Hanek tam chodí ani ne tak ze zájmu o obchod, ale proto, že rád tráví čas s dcerou vedoucího. Na konci poslední návštěvy se ukazuje, že to dobře věděl také její otec. Ten se Hanka na rovinu zeptá, jestli si chce jeho dceru vzít, a poté, co dostane negativní odpověď, zaúčtuje návštěvníkovi všechno, co v jejich domě snědl a vypil. Falešná anticipace se zde nepoužívá, čtenář hned od začátku chápe, že zápletka bude tak či onak spojena se sympatickou dívkou, kterou potkává hlavní hrdina, a v tomto případě se očekávání čtenáře splní, necítí se tak být oklamán. Nicméně princip neočekávaného rozuzlení je dodržen: vedoucí německého družstva Reinecke se projevuje jako obchodník ve všem, včetně milostných zápletek. Také zde využívá autor principu křivky: skutečnost, že Reinecke pozve Hanka na návštěvu podruhé, přestože při prvním setkání se obchodní vztahy mezi nimi nevyvíjely příznivě, má čtenáře zneklidnit a donutit k zamyšlení. Autor tedy teoreticky ponechává čtenáři možnost zamyslet se nad motivy postav, i když to od něho není přímo vyžadováno.

Zajímavá je práce se čtenářským vnímáním v povídce „17 minut“, v posledním textu této stejnojmenné sbírky. Na rozdíl od předcházejících textů se zde nejedná o komickou příhodu: jak zcela opodstatněně tvrdí N. Akulova, tato povídka aktualizuje „motivy tajemství a sledování obvyklé pro dobrodružný žánr“¹⁸⁷. Vypravěč potká při procházce večerním Charkovem slepého starce, který vzbudí jeho zájem, a jde za ním ulicemi města, aby pochopil, co stařec hledá nebo potřebuje. Pocit nevyřešené záhady se však v textu rozlévá dříve, než vypravěč začíná starce sledovat, a to hned poté, co se stařec poprvé objevuje, respektive když si ho vypravěč všimá. Ten se na něho dívá zpovzdálí, „odhaduje“ podle vzezření jeho životopis, a nakonec dospívá k závěru, který se mu zdá uspokojivý. Jednu záhadu tedy vypravěč vyřešil, je tu však další: „Але чого він пішов назад? Він не гуляє, він швидко шкандибає кривими ногами в слонових американських бутсах“¹⁸⁸. Tehdy si

¹⁸⁷ Акулова Н. 'Сімнадцять хвилин' Майка Йогансена як авантюрна кіноновела. // *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа : збірник матеріалів конференції*. – Бердянськ: БДПУ, 2016. – С. 7.

¹⁸⁸ Йогансен М. 17 хвилин // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 121.

vypravěč umíní, že bude starce sledovat: „Я запалив цигарку й зійшов східцями вниз. Старий дочвалав уже до Лопанського мосту. Я додав ходи й пішов за ним на двацять кроків позаду“¹⁸⁹. Vypravěč, který nechápe motivy starcova jednání, a s ním i čtenář, je stále napjatější: „Раптом Старий спинився перед вітриною, де стояли піраміди жовтого, ясного вина й тьмавих запіканок. Що таке? Я став — неймовірно здивований“¹⁹⁰. Do konce příběhu zbývají pouhé dvě stránky a zde autor dvakrát za sebou odvádí čtenářovu pozornost. Vypravěč kráčí za starcem, míjí kolemjdoucí, napětí v textu je vystupňováno, zdálo by se, maximálně, a v tomto okamžiku se vypravěč najednou odchyluje od tématu: „Люди йшли назустріч і відставали по путі. Я дивився на жінок у модних пальто з прекрасними ніжками. Колись я так сильно хотів, щоб вони були мої, роздягались у мене в кімнаті й лягали взуті на ліжко. Я сильно хотів і вечорами блукав по вулицях, мов гидке каченя серед лебедів. Тепер я дивлюсь на них прихильно й зневажливо. Я знаю, що вони мене хочуть не менше, аніж я їх, а багато навіть більше. Я знаю дуже точно, скільки коштують лакові черевички на дамських ніжках...“¹⁹¹. Tato lyrická odbočka zabírá téměř tři odstavce. Nijak nerozvíjí syžet a nepřibližuje čtenáře k vyřešení záhady, kam vlastně stařec jde. Slouží jen k „podráždění“ čtenáře, který si nemá myslet, že se při četbě uměleckého textu může uvolnit a spolehnout na autora. Druhý „úskok“, k němuž se autor uchyluje dále, je typická falešná anticipace. Vypravěč vidí starce vkročit do kulečnickové herny; čtenář si samozřejmě pamatuje, že stařec je slepý, tudíž je mu úplně jedno, kam zajít, nicméně na tomto místě mimoděk očekává, že se tu konečně něco stane. Ale neděje se nic: „Старий машинально помацав кешеню й, ніби злякавшись, вискочив з більярдної“¹⁹². Stařec pokračuje v cestě, až konečně pouliční lampy najednou zhasnou, vypravěč ztratí starce z dohledu a nemíní ho dále hledat. Napětí se vytrácí a starcovo tajemství je odhaleno v posledních dvou odstavcích: „Я зрозумів його. Він шукав на вулиці весну сімнацятого року, коли він віддав своє серце Керенському [...] Сімнацять хвилин він не бачитиме столиці Радянської України. [...] Сімнацять хвилин він житиме в весні сімнацятого року“¹⁹³. Účinek nečekanosti se zde projevuje jednak v tom, že ke skutečné interakci dvou postav vůbec nedochází a stařec prostě zmizí, jednak v tom, že po předcházejícím dynamickém vyprávění vyznívá odhalení starcova tajemství až překvapivě lyricky. Přitom ovšem nesmíme zapomenout, že starcovu záhadu vyřeší vypravěč jen a jen na základě vlastních domněnek. Protože nejsou k dispozici žádné důkazy, čtenář se musí spokojit s tímto výsledkem, ač ve skutečnosti se mohlo jednat o něco úplně jiného.

¹⁸⁹ Тамтєж.

¹⁹⁰ Тамтєж.

¹⁹¹ Тамтєж, s. 121–122.

¹⁹² Тамтєж, s. 123.

¹⁹³ Тамтєж, s. 124.

Dobrodružnými motivy a napínavým dejem, ktorý musí čtenář pozorně sledovat, se vyznačuje nejen povídka „17 minut“, ale i povídka „Majboroda“, napsaná roku 1925. Jedná se o příběh stejnojmenného sovětského občana. Na 26 stranách (de facto na 23, protože tři strany zabírají autorovy lyrické odbočky a epilog) stihne Majboroda potkat na ulici svého známého Stepuna, opít se v pivnici, odejít z ní ve společnosti prostitutky, prostitutku opustit a zamířit do Sevastopolu, opít se na nádraží, svést boj ve snu se satanem, být ve skutečnosti zatčen, utéct milicionářům a náhodou potkat dalšího známého, okrást ho, dorazit do Oděsy, nastoupit na loď plující do Konstantinopolu, spolčit se s kapitánem a nakonec být utopen v moři.

V předcházející kapitole jsme říkali, že takové hromadění událostí v literárním textu mělo své kořeny v němém filmu, jež „syžetníci“ obdivovali a snažili se ho napodobit. Pokud psali kritikové o románu *Příhody McLeystona...*, že byl jakoby schválně stvořen pro zfilmování¹⁹⁴, zdá se, že totéž lze říci o povídce „Majboroda“. Text je skutečně z větší části soustředěn na mechanický popis dějů a různých příhod: „Майборода торкнув шоферове плече. / — Вокзал! — сказав він радісним голосом. / Автомобіль покотив. / З ганку готелю вискочила Катя, щось закричала. / Майборода не дочув, що саме — він поспішав. / Перед вокзалом Майборода зліз, купив ковбаси й пляшку гіркої й одпустив шофера. / Він постановив доїхати до Севастополю й там попитати парохода до Святої землі. / Майборода пішов до каси й купив квитка до Севастополю“¹⁹⁵. Události jsou popsány tak, aby si je čtenář mohl snadno představit – fakticky spatřit na vlastní oči, což je pro syžetovou prózu velmi typické. Zde však navíc zaujme ještě něco jiného – „psychologické“ vsuvky přítomné v textu: Majboroda totiž často vede sám se sebou vnitřní dialogy¹⁹⁶. Ty zde plní svou obvyklou funkci, zvýrazňují povahu protagonisty a umožňují čtenáři udělat si o něm úplnější představu. Nelze proto mluvit o naprosté absenci psychologismu v tomto textu, i když sotva můžeme tuto podobu označit za psychologismus

¹⁹⁴ „По суті, роман збудований так, що він просто рветься на екран. З нього можна зробити бойового фільма, і то не нашого та й не німецького стилю, а американського трюкового фільма. Тут є й надзвичайно швидкий і плутаний біг подій, і карколомні трюки, і американські міста, і Париж, і страшні пригоди людей у тропічному африканському лісі” (Ф.Я. [В.Вецеліус. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших. ДВУ, 1925. Вип. 1, 2, 3] // *Пролетарська правда*. – 1925. – 4 липня. – С. 6).

¹⁹⁵ Йогансен М. Майборода // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 132.

¹⁹⁶ Například: „Майборода сів на лаві. Так, це був сон. Сьогодні його, мабуть, поведуть на допит. Питатимуться, чого він узяв гроші з каси. Що казати? / Він хотів виграти на ці гроші в тоталізаторі й повернути назад у касу. Ворожка казала йому, що він виграє. А це ворожка знає, що каже. / Так не повірять. І сказати не дадуть. Хіба є Бог у цих людях? Не дурно ж йому в цім місці приснився сатана.“ (Тамтєж, s. 138).

v tradičním pojetí klasické prózy¹⁹⁷. V každém případě bez těchto vnitřních dialogů by bylo odhalení charakteru hlavní postavy v povídce ochuzeno. Ostatně vývoj syžetu tyto vnitřní dialogy nijak neovlivňuje: sice někdy ostřeji obnažují Majborodovy pohnutky¹⁹⁸, ale většina událostí se děje v textu sama o sobě bez dodatečného komentáře.

Autor zde také sahá po nám již dobře známé falešné anticipaci. Poté, co Majboroda uteče milicionářům a okradne kamaráda, najednou vstupuje do vyprávění, předtím vedeného v er-formě, vypravěčovo lyrické „já“. Právě kolem tohoto lyrického „já“ běží ulicí Majborodův okradený kamarád: „Зненацька я спинивсь. Повз мене промчався Пузанов, розмахуючи руками. За ним ледве встигав поспівати міліціонер. 'Обікрали!' — репетував Пузанов і нісся до своєї крамниці. / 'Хто ж обікрав Пузанова?' — замисливсь я“¹⁹⁹. Vypravěče znepokojují odehrávající se události: „Майборода втік до Константинополю! [...] Поки Пузанов приведе міліцію, поки приведуть собак, Майборода без вусів і з голоною головою доїде до Одеси, сяде на турецький парусник і гайда до Константинополю!.. / [...] Я вже зовсім налагодився був їти до міліції...“²⁰⁰. Čtenář nabývá dojmu, že v povídce přibyla nová aktivní postava. Tento dojem se však téměř hned vytrácí, protože ve skutečnosti se neděje nic. Vypravěč se rychle vrací ke své roli: „Все одно не повірять! Звідки, скажуть, ви знаєте? І що, скажуть, ви, товаришу, взагалі знаєте в цій справі? Ні, це мені не підходить. Краще піду додому“²⁰¹. Ich-forma z textu zmizí stejně nečekaně, jako se objevila.

Již z toho, co bylo řečeno výše, je zřejmé, že Johansenovi nešlo o vytvoření iluze hodnověrnosti a realističnosti. Autor je experimentátor a zcela v duchu experimentální prózy hraje v jeho textech klíčovou roli nahodilost a shoda okolností. Nebyl v tom samozřejmě sám²⁰², nicméně v jeho textech jsou tyto rysy zvláště frekventované. Dalo by se říci, že právě nahodilost a shoda okolností je u něho hybnou silou syžetu. Javeň se náhodou seznámí na ulici s vdovou po milenci jeho vlastní manželky; dívka, která se zalíbila Vasylu Hankovi, se náhodou ukázala být dcerou vedoucího

¹⁹⁷ Podrobněji o Majborodovi viz podkapitulu *Postavy a jejich specifika*.

¹⁹⁸ Například: „Майборода закінчив п'яту пляшку і остаточно переконався, що нема для чого жити на світі. Ніхто його не любить, ніхто за ним не плакатиме, коли він сконає. / Як багато зостанеться на світі неприйнятих Майбородиною філософією людей! Ні, цього не буде! Він зараз же всім скаже, де правда.“ (Йогансен М. Майборода // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 129.)

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 142.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 142–143.

²⁰¹ Tamtéž, s. 143.

²⁰² Jak poznamenává J. Cymbal, roli náhody si „syžetníci“ obecně velice váží (Цимбал, s. 138). Velkou úlohu má náhoda například v povídkách H. Škurupije.

družstva, s nímž se má Vasyl sejít v obchodních záležitostech; stařec, který zpočátku nevzbudil žádný zájem vypravěče v povídce „17 minut“, jím byl náhodou spatřen podruhé, což upoutá vypravěčovu pozornost a vyvolá potřebu sledovat její. Nejinak je tomu v povídce o Majborodovi: utéct milicionářům mu napomáhá skutečnost, že ulicí se v této chvíli náhodou valí dav, v němž se schová, přičemž lidé, kteří právě tehdy náhodou byli kolem, mu z nějakého důvodu pomáhají se zamaskováním. Jiné Johansenovy texty skýtají četné další příklady; snad nejvýraznějším z nich je povídka „Zubní kartáček“ z humoristické sbírky *Lýkové síto* (1929): celý její syžet formuje řetěz náhodných událostí.

V pozdější Johansenově tvorbě se princip hry se čtenářským vnímáním zachovává, ovšem na počátku 30. let se již jedná o mnohem sofistikovanější způsob. Zajímavým příkladem je povídka „Profesoři ukrajinizace“: bývalý učitel gymnázia, jenž po revoluci přišel o práci a je proto nucen začít žebrot, se dostává domů k hlavnímu hrdinovi, profesoru Narbonovovi, a vidí, jak luxusně žije. Začínají si povídat a vše zdánlivě nasvědčuje tomu, že Narbonov teď společníkovi (a tudíž i čtenáři) prozradí tajemství svého bohatství; nicméně vyprávění se v nejzajímavějším místě jednoduše přerušuje²⁰³. Následná část syžetu je „vypuštěna“, jako by zde zmaření očekávání čtenáře bylo samoúčelné: právě tam, kde čtenář očekává kýžené vysvětlení, je najednou odkázán na svou vlastní fantazii.

Věnujme nyní pozornost cyklu povídek o Michaelu Parkerovi (1931). Ten se skládá ze tří samostatných textů, z nichž každý následující navazuje na ten předchozí. Jedná se o povídky „Michael Parker se objevuje poprvé“, „Michael Parker se seznamuje s nečistou silou“ a „Konec Michaela Parkera“. První z nich je konstruován jako typická anekdota se zachováním principu pointy: Konny Stephen nebere vážně svou přítelkyni Ruth a podceňuje její intelektuální úroveň; aby ji oklamal, vydává najatého žebračka za Ukrajince ze Sovětského svazu a je přesvědčen, že Ruth na podvod nepřijde. V leccěms tedy tato povídka opakuje text povídky „Hniloba“, který jsme analyzovali výše. Také zde se setkáváme se sebevědomým mužem, který se považuje za chytřejšího než jeho partnerka, ale podobně jako Javeň je sám oklamán a zahanben: na konci povídky se ukazuje, že najatý žebraček je ve skutečnosti Ruthin bratr a jeho jméno je Michael Parker,

²⁰³ „В дверях клацнув американський замок. Почалася секретна розмова. /
..... / Через два місяці товстий високий чоловік, у віденським фетровім брилі й прекраснім синім костюмі, до тютки схожий на професора Нарбонова, підійшов до дверей яскраво освітленої залі [...]” (Йогансен М. Професори українізації // Йогансен М. *Солоні зайці*. – Х.: Плужанин, 1929. – С. 13–14. [online] Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=12127> [cit. 06-11-2020])

který se nečekaně vrátil ze SSSR a rozhodl se, že pomůže sestře dokázat její intelektuální převahu. Johansen se zde vrací k principu křivky a roztrušuje v textu drobné narážky, z nichž může čtenář usoudit, že to vše není tak jednoduché. A stejně tak jako v raných povídkách nemusí autor, aby docílil účinku nečekanosti, uvádět žádné další postavy. Ty se u něho, zcela v souladu s tím, co formuloval v příručce *Jak se staví příběh*²⁰⁴, objevují jen tehdy, když jsou skutečně nezbytné.

Johansen si v tomto cyklu povídek brilantně pohrává se čtenářem: až čtyřikrát se mu podaří zmařit čtenářovo očekávání. Poprvé toho dosahuje na základě zákonitosti novely-aneekdoty, o níž již byla řeč: v závěrečné scéně prvního textu dochází k výměně rolí, mystifikátor se stává obětí mystifikace, což čtenář nečeká. Druhá povídka pod názvem „Michael Parker se seznamuje s nečistou silou“ představuje opravdu fantastický příběh; čtenář se zde necítí oklamáný, sleduje děj, ale opět nemůže odhadnout, jak to všechno dopadne. Příběh končí pro Johansena typickou prudkou změnou citového ladění. Z fantasmagorické, ale nepříliš děsivé historky, je najednou skutečná tragédie, kdy Hryhorij Truš, vyprávějící Michaelovi o „démonech“, zastřelí z flinty vlastní dceru v domnění, že je to příšera. Od poslední povídky se zneklidňujícím názvem „Konec Michaela Parkera“ si již čtenář nic radostného neslibuje. Johansen však znovu uspává jeho bdělost a potřeťí maří jeho očekávání. Na 9 stranách se Michael a jeho kamarád Mark jen tak baví o lovu a puškách a také další chod událostí nevěstí nic tragického. Na poslední stránce však Parker úplně nečekaně zahyne. Počtvrté dochází k náhlému obratu čtenářova očekávání. Přitom stojí za zmínku, že volba názvů povídek je v Johansenových sbírkách dosti tradiční. Povídka nazvaná „Konec Michaela Parkera“ vypráví skutečně o hrdinově smrti, i když 10 stran (z 11) si to čtenář vůbec nemyslí. Ovšem plně se na autora spolehnout nemůže, ačkoli v daném případě jím nakonec oklamán není. To lze považovat za součást autorovy hry se čtenářem.

Poznamenejme k tomu, že také v povídce „Konec Michaela Parkera“ hraje velkou roli náhoda. Ta je zde ovšem osudná: Parker byl zastřelen právě z té pušky, kterou on sám předtím dával do pořádku. Je-li v předchozích povídkách podobná shoda okolností příliš nečekaná, a proto nepravděpodobná, zde nás autor k tragickému konci krok za krokem dovede. Dlouhý výklad o systémech ručnic, jež na začátku povídky vede Michael před svým přítelem Markem, má čtenáři sloužit jako nápověda. Navíc uprostřed dialogu Michael a Mark přímo o smrti hovoří („Смерть приходить, як контролер вагона, збуджує тебе й висаджує на якийсь третьорядній станції. / — Зроду я не боявся контролерів, ні тим паче смерти— одказав Марк Кедлі, — єдине, чого я боюся, це блощиць — й вони це

²⁰⁴ Viz poznámka č. 184.

знають. Але розповідай далі про смерть. Я вірю в передчуття, а вчора вранці я бачив у готелі блощицю — значить вони все одно не дадуть мені спати.²⁰⁵). Je zde využit známý princip A. Čechova: puška visící na stěně dříve nebo později nutně vystřelí. V daném případě se to splnilo doslova.

Povídka „Popsaná záda“ (1931) vypráví o životě sovětské vesnice v době kolektivizace a mohla by být vnímána jako ideologicky podložená: je na ní totiž nápadné odsouzení odpůrců kolektivizace a tyto postavy jsou líčeny negativně. Taková jednostrannost by však pro Johansenovu poetiku byla netypická. R. Melnykiv uznává, že se tu jedná o téma budování „světlé budoucnosti“, charakteristické pro socialistický realismus, avšak spatřuje v povídce „svérázný experiment v ideově-žánrové rovině“²⁰⁶. S tímto pojetím se plně ztotožňujeme. Podle našeho názoru je právě tato povídka jednou z nejlepších ukázek totálního zmaření čtenářova očekávání. Obyvatelé autorem líčené vesnice se dělí na dvě kategorie podle místa bydliště: ti, kteří žijí na horním konci, se jmenují „horáci“, ti, kteří žijí na dolním konci pak „podoláci“. Obě skupiny mezi sebou svádějí ideologický boj. „Podoláci“ mají více půdy a jsou bohatší, proto jsou označováni za kulaky. „Horáci“ jsou naopak z větší části stoupenci kolektivizace. Hlavními postavami povídky jsou dva „horáci“, Andrij Ďud’a a jeho žena Marta. Ďud’a souhlasí s kolektivizací a je dokonce zvolen za předsedu, kdežto Marta je proti tomuto rozhodnutí. Dozvídáme se to z jejich rozhovoru, po kterém mezi nimi propuká konflikt. Mění se také stylistika vyprávění: byla-li předtím povídka laděna neutrálně či dokonce žertovně, v tuto chvíli autor nečekaně aktualizuje křesťanské motivy.

Hlavní (ne-li jedinou) hybnou silou syžetu je v povídce Marta. S ní jsou spojeny všechny popisované události; ovlivňuje dokonce ty scény, kde sama není přítomna, protože o ní se v těchto případech mluví. Po roztržce s manželem kvůli postoji ke kolchozu hledá Marta přístřeší na dolním konci vesnice a mezi „podoláky“ se začíná šuškat, že ji Ďud’a mučil a rozžhaveným pohrabáčem vypálil na její záda slova „zapište se do kolektivu“. Marta je zobrazena jako křesťanská mučednice: „Чимраз більше приходило бабів, чимраз трагічніший шамрив шепіт, чимраз глибше зідхала Марта й дві великі сльози покотилися їй з очей. Вона підняла руку— і всі в хаті завмерли. Дітоньки мої, голубоньки,— сказала Марта,— моліться за мене і я за вас молитимусь, щоб не попустив господь записати вас у колектив,— і рука знову безсило впала на груди.“²⁰⁷. Autor nenechává čtenáře na pochybách a sem tam sám prohlásí Martu za mučednici. Nechť rolníků ke kolektivizaci je pak líčena ani ne tak jako boj za zachování

²⁰⁵ Йогансен М. Кінець Майкла Паркера // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 166–167.

²⁰⁶ Мельників Р. Людина з 'химерним йменням' // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 22–23.

²⁰⁷ Йогансен М. Списана спина // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 183–184.

vlastních tradic a zvyků, nýbrž přímo za pravou víru a vyšší dobro. Konflikt je zakořeněn velmi hluboko a zdá se být neřešitelný. Přitom autor zajímavým způsobem konfrontuje sovětské realie s tradičními křesťanskými symboly. Ďud'a se chce s manželkou rozvést, protože se mu „ideologicky“ odcizila, a kvůli tomu je Marta předvolána na vesnický sovět. Scéna, kdy ji „podoláci“ oblékají a vypravují na cestu, je laděna výrazně folklorně: „Довго й дбайливо вдягали Марту подоляни. На голові їй перемінили пов'язку, Перепеччиха найкращу свою дала сатинову кофту, спідницю нову принесено з скрині, ту, що її вдягати на Великдень. На це вдягли їй осіннє пальто Перепічиної дочки, а позверх пальта нового натягли кожуха, вишиваного червоним і жовтим зі смушковим коміром, щоб не замерзла мучениця, ідучи до сільради. У руки дали їй іконку святої діви Марії з непорочним сином і Перепічка добрі заприг коні. Немов свята великомучениця, піддержувана дівчатами подолянськими вийшла Марта з хати й обачно й гарненько її посаджено в сані. Чистої свіжої соломи наклав у сані Перепічка й соломою вкрито їй ноги. Поволі й побожно охристілася Марта й уклонилося низько народові. / Голубоньки мої, братіки сизокрилі, батечки мої й ти, мати моя рідная. Викликають мене недолужну грішницю у сільраду. Не знаю я, чи витерпить серденько моє, чи вже лусне з болю. Моліться за мене богові всемогутньому й усім святим, а я, мабуть, швидко, ой швидко за вас, за всіх молитимусь!“²⁰⁸.

V povídce jsou tedy stavěny proti sobě dva světy, z nichž jeden (mučednice Marta a „podoláci“) je zobrazen jako očividné abstraktní „dobro“, které čelí bezohlednému sovětskému „zlu“. Využíváním citově zabarveného folklorního lexika se autor cílevědomě snaží vzbudit ve čtenářích s Martou soucit. Apeluje na čtenářský „horizont očekávání“, kde je pamatováno na to, že (jde-li o křesťanské motivy) pravda je vždy na straně mučedníků. V tomto místě by se mohlo zdát, že se jedná o ideologicky „protisovětský“ text, ale na konci povídky dochází k nečekanému obratu. Ve vesnickém sovětu se Marta dozví, že se ve vesnici šíří zvěsti o tom, že jí manžel pálí záda pohrabáčem, a co více, že ty zvěsti rádooby šíří ona sama²⁰⁹. Marta je šokována, protože přece nikdy o svém muži nelhala, a tak vyběhne na zápraží, kde jsou shromážděni všichni vesničané. Její bolest a hněv se obrací proti „podolákům“, s kterými předtím byla zajedno. Protože roznesli po vesnici lež o její zádech, pronese před nimi bouřlivý proslov, v němž jim nadává do „buržoustů“, kteří rádi

²⁰⁸ Tamtéž, s. 187–188.

²⁰⁹ „... Горянин Андрій Дюдя просто не може жити з підголосками куркульських елементів. Ви розповідаєте куркульні, що він вам випалив на спині кочергою візитну карточку, щоб ви записувалися в колектив! / 'Що випалив? Що ви верзете! — зойкнула Марта. — Побійтеся бога за такі ваші слова! ' / 'Бога вашого я зроду не боявся,— сказав слюсар Шарабан,— а втім, спитайте людей, що ви привезли сюди, що в вас випалено на спині. У вас, бачите, написано розпеченим залізом: 'Записуйтеся у колектив! / 'І ти, чоловіче, цьому повірив, щоб я таке про тебе говорила?' / Дюдя мовчав і спокійно дивився поперх Марти на стіну. / 'Так не діждуть вони',— гукнула Марта й, розпанахавши двері, вилетіла на ганок.“ (Tamtéž, s. 189–190).

hanobí chudé pracující lidi, a nakonec se veřejně svlékne do pasu, aby ukázala, že na zádech nic nemá. Příběh končí tím, že všichni kulaci z vesnice utečou. Čtenářské očekávání se zčásti splnilo a zároveň bylo zmařeno: pravda sice zůstala na straně mučednice, ale ona sama přešla na sovětskou stranu, když odhalila lež odpůrců. Takový obrat čtenář čekat nemohl, přestože před ním autor nezatajil, že Ďud'a svou ženu nemučil, a proto jsou zvěsti nepravdivé.

Tuto povídku tedy nelze přímo označit za „protisovětskou“, můžeme však hovořit o tom, že máme před sebou výrazný příklad experimentování v ideové rovině. Johansen mistrně spojuje dobovou tematiku třídního zápasu s křesťanskou etikou a v závěrečné scéně se znovu uchyluje ke své oblíbené technice prudké výměny rolí postav.

V tomto oddíle jsme neanalyzovali všechny Johansenovy texty, ale omezili jsme se pouze na ty, v nichž jsou zastoupena nejfrekventovanější a podle našeho názoru nejvýraznější specifika práce tohoto autora se syžetem a čtenářským horizontem očekávání. Principy výstavby Johansenových povídek zcela odpovídají těm, které formulovali ruští formalisté. Klíčový byl pro Johansena princip nečekaného zakončení, což se projevuje nejen v textech, které lze označit za novely-anekdoty. Jeho vyprávění se soustřeďuje na vnější události, nikoli na duševní stav hrdiny. Jeho syžety jsou dynamické: před čtenářem se odvíjí „řetěz událostí a činů s minimální dávkou 'filozofie' a 'psychologie'“²¹⁰: tato formulace se dá aplikovat de facto na všechny jeho texty kromě některých humoristických povídek, kde je těžké mluvit o syžetu. Takto jsou vybudovány povídky ze sbírky *17 minut*, z cyklu o Michaelu Parkerovi a také jeden z nejpozdnějších Johansenových textů, povídka „Sitatunga“ (1936). Někdy ovšem lze v jeho textech nalézt také popis duševního stavu, myšlenek a pocitů postav, ale ten vždy vypadá spíše jako parodie tradičního literárního

²¹⁰ Цимбал, s. 90.

psychologismu. Výše jsme zmiňovali Majborodovy vnitřní dialogy: ty spíše „lemují“ syžet a představují jakýsi doplněk popisovaných událostí.

Je zřejmé, že Johansenovy povídky také zapadají do schématu navrženého S. Lenskou, o kterém byla řeč na začátku této kapitoly. Mimo jiné Johansen aktivně využívá tzv. montážního principu, o němž budeme mluvit dále.

2.2. *Specifika kompoziční výstavby. Montážní princip*

Některých zásadních otázek kompozice souvisejících s technikou práce se syžetem jsme se v předchozím oddíle již dotkli (především klíčové role kulminace). Zdaleka jsme je však nevyčerpali.

Pro orientaci v Johansenových textech je bezpochyby jednou z nejdůležitějších technik montážní princip, který se v dobové próze těšil velké popularity. Pro S. Ejzenštejna a po něm také pro teoretiky ruského formalismu, kteří se zabývali rolí a podstatou tohoto fenoménu, měla montáž, resp. střih ve filmu, působit na diváka především po citové stránce²¹¹. Film, sestříhaný právě tak a ne jinak, záběry, které po sobě následují v určité návaznosti – to vše ovlivňuje diváka v souladu s režisérovým záměrem. Díky montáži, tedy spojování různorodých částí v tom či onom pořadí, vzniká nový obraz nebo význam²¹². Z toho plyne, že pro montážní princip jsou velmi důležité asociace. Montáž, ať už ve filmu nebo v literatuře, se zakládá na asociacích, jež proudí vědomím umělce; souvislosti mezi záběry sestříhanými v určitém pořadí nemusí být vždy pro diváka zřejmé, jsou ale jasné režisérovi. Umělec tak současně reprodukuje pro diváka vývoj svých myšlenek a působí na něho citově. Za oběť citové stránky padala často logika děje: ta mohla být pro diváka neevidentní nebo prostě opomenutá jako něco nezávažného a neklíčového.

Prozaikové 20. let převzali z filmu mnoho, především „techniku montážní kombinace jednotlivých epizod, kompozičního střídání záběrů zdaleka a zblízka, zvyšování dialogičnosti na úkor popisu“²¹³. Proto lze mnohé povídky „syžetníků“ s jistotou označit za „montáž atrakcí“: jednu výrazně a emocionálně popsanou událost vystřídá další, což zaručí, že čtenář získá „potřebné

²¹¹ Эйзенштейн С. Монтаж (1938). // *Искусство кино*. – 1939. – № 1. [online].

Dostupné z: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTAJN/s_montazh_1938.txt [cit. 09-11-2020].

²¹² Тамtéž.

²¹³ Ленська С. В. *Українська мала проза 1920–1960-х років...*, s. 100.

množství výrazných a pestrých zážitků²¹⁴. Představitelé experimentální prózy toužili po destrukci tradičních literárních postupů a zkušenosti filmařů jim k tomu poskytovaly dostatek možností. V. Šklovskij psal o filmových námětech toto: „Film téměř nevyžaduje zdůvodnění. Vysvětlím to možná příliš jednoduše: ve filmu se nevypráví, ale ukazuje. Není třeba podrobně objasňovat, proč došlo k té a té šťastné shodě okolností nezbytně například k tomu, aby byl někdo zachráněn. Stalo se. Sledujeme film a skoro si neklademe otázky, jak či jakým způsobem“²¹⁵. Logika událostí ustupovala do pozadí a jednotlivé fragmenty byly spojovány především na základě citových a asociačních vazeb. Záleželo na autorovi, zda vyprávěl o událostech v chronologickém pořadí nebo nikoli, zda byl jeho popis souvislý nebo se skládal z roztříštěných epizod. Příkladem takovéto montážní kompozice lze uvést skutečně mnoho. Například „Historie popelníku“ J. Janovského se skládá z jednotlivých, časově na sebe nenavazujících fragmentů, z nichž každý pojednává o určité epizodě v životě hlavního hrdiny. O. Slisarenko v povídce „Autobiografická novela“ se ve svém vyprávění střídavě pohybuje v minulosti a přítomnosti, a to někdy dokonce v jednom odstavci. Také použití „tradiční“ retrospektivní kompozice lze tedy mít za uplatnění montážního principu.

Ve filmu je dynamičnosti dosahováno nejen vývojem syžetu, ale také střídáním úhlů pohledu, záběrů zblízka a zdaleka, uplatňováním vizuálních a zvukových efektů. K podobným technikám převzatým z filmové poetiky se často uchýlovali autoři 20. let, vytvářející ve svých textech iluzi nejrůznějších optických efektů²¹⁶. Příklady střídání záběrů zblízka a zdaleka lze najít mimo jiné v

²¹⁴ Цимбал, s. 149–150.

²¹⁵ Шкловский В. Сюжет в кинематографе // Шкловский В. *Литература и кинематограф*. – Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. [online]. Dostupné z: <https://chapaev.media/articles/7869> [cit. 04-11-2020]. Přitom je zajímavé, že Ejzenštejn například nikdy neřekl, že by události ve filmu měly být zbaveny logiky jako takové, nedostatku logiky si naopak všiml: „Не говоря уже о *взволнованном* рассказе, даже *логически последовательный, просто связный* рассказ во многих случаях утерян в работах даже весьма незаурядных мастеров кино и по самым разнообразным киножанрам“ (Эйзенштейн С. *Монтаж* (1938). [cit. 09-11-2020]).

²¹⁶ Zde je třeba poznamenat, že ve světové literatuře byly takové techniky používány daleko dříve. Badatelé registrují prvky filmového nazírání skutečnosti v literatuře dlouho před vznikem filmového umění (viz: Пуніна О. *Засоби кіномови в українській художній прозі...*, s. 37 a násl.). Toho si všiml i Ejzenštejn ve výše zmíněné studii *Монтаж* (1938). Analyzoval v ní texty A. Puškina, A. Gribojedova a Guy de Maupassanta se zřetelem k využívání těmito autory záběrů zblízka a zdaleka a zobrazování situace z různých úhlů pohledu a dokazoval, že volba příslušného hlediska umožňuje maximálně ponořit čtenáře do popisovaných událostí a tím zesílit jeho prožitek. Ukrajinské autory z 20. let ovšem ovlivňoval přímo film, proto si v těchto technikách někdy doslova libovali. Nejinak tomu bylo v soudobé ruské próze: montážního principu a „filmových technik“ aktivně využívali například J. Oleša či I. Erenburg.

povídkách M. Irčana, H. Ťut'unnyka, J. Janovského a dalších. Často byl využíván také neobvyklý úhel pohledu: například na likvidaci tržiště v novele D. Buzka „Lesní zvíře“ se díváme shora a autor přirovnává rozehnané tržiště k rozrušenému mraveništi: „В селі хтось роздавив мурашник, і чорні комахи збентежено розлазились на всі боки (базар розігнали)“²¹⁷. Co více, J. Janovskij v povídce „Mamutí kly“ přímo dává psaní svého textu do paralely s natáčením filmu: „... На березі ніби заколивалася лоза. Навіть короткометражний фільм показав би тут людське обличчя у збільшенню на першому плані, але — я не хочу забігати наперед. [...] Тінь потрапляла ногою в калюжі. Якби знімка провадилася у місті — там можна було б довести тінь до ліхтаря й показати обличчя, аби глядач міг пізнати її раніш кінця. Я цього зробити не можу.“²¹⁸. Další aktivně používanou filmovou technikou byl paralelní střih umožňující vidět hned několik akcí. Právě takto je stavěna zmiňovaná povídka „Mamutí kly“ nebo například román H. Škurupije *Jana z batalionu*.

Vraťme se však k Johansenovým povídkám. Vymezíme-li montáž jako spojování jednotlivých prvků do celku, pak shledáme, že se tento autor utíká k dané technice velmi často, a to v nejrůznějších rovinách. Konstatovali jsme již, že jeho povídky směřující k syžetovosti se všeobecně dají označit jako „montážní“. Text oplývající pestrými událostmi měl udělat na čtenáře dojem a překvapit ho, což je pro „montáž“ typické. Avšak pouhé hromadění nahodilých událostí v textu může na čtenáře působit spíše negativně – výmluvným příkladem je jedna z Johansenových raných povídek „Papírek od Lenina“. Ta představuje monotónní líčení rozmanitých za sebou řazených událostí, a přestože má svým způsobem detektivní zápletku, čtenáře natolik mate nesouvislý text, že jednoduše nemůže pochopit, co se vlastně odehrálo. Daná technika se tak míjí účinkem. Jiné Johansenovy texty, v nichž lze spatřovat „montáž atrakcí“, tvořící většinu jeho povídkové tvorby, jsou neporovnatelně zdařilejší. Mezi nimi zvlášť vyniká jeho poslední povídka „Sitatunga“ (1936). Čtenář je v ní přenášen do neznámých a exotických míst (děj se odehrává ve Francii a v Africe) a noří se do popisu africké přírody a zvyků divokých kmenů. Také zde se před

²¹⁷ Бузько Д. *Лісовий звір* – Х.: Держ. вид-во України, 1924. – S. 124. [online]. Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=6815> [cit. 10-11-2020].

²¹⁸ Яновський Ю. *Чотири шаблі : оповідання, есеї, романи* / [передмова та комент. Г. І. Хоменко]. – Х.: Фоліо, 2013. – S. 97. [online]. Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=6815> [cit. 10-11-2020].

očima čtenáře odvíjí řetěz dobrodružství, ale právě toto obrovské množství cizokrajných reálií ho uchvacuje a nutí pozorně sledovat příhody postav a soucítit s nimi.

V předchozím oddíle jsme již zmiňovali povídku „Majboroda“, publikovanou stejně jako „Papírek od Lenina“ v roce 1925. Také zde lze spatřovat „montáž atrakcí“: jedna neuvěřitelná událost se v tomto textu střídá s druhou a děj, podobně jako v povídce „Papírek od Lenina“, je umístěn na území sovětské Ukrajiny. Kaleidoskop různých příhod hlavní postavy tu však čtenáře neunavuje, protože text je dobře strukturován. Popis pestrých událostí je proložen Majborodovými vnitřními monology, díky nimž se kolotoč dobrodružství na čas zpomaluje a čtenář si tak může oddechnout. Navíc, je-li líčení událostí v povídce „Papírek od Lenina“ monotónní, a proto se mívá účinkem, zde se Johansen uchyluje ke své oblíbené technice, a to k prudké změně citového ladění. Majboroda, který ještě před nedávnem lkal na ulici nad tím, jak nespravedlivý je život, najednou bodne nožem toulavého psa. Díky těmto nečekaným obrátům v syžetu se čtenář při četbě povídky nenudí a její děj ho nemate.

S. Lenská píše: „Malá próza 20. let byla nezřídka stylizována do velkých forem, proto byla její vizuální a grafická úprava bližší té románové; pozoruje se rovněž tendence segmentace povídek, jejich členění na části či oddíly“²¹⁹. Johansen má několik povídek, které této tendenci plně odpovídají: „Majboroda“, „Život Haje Šajby“, „Myslivecké příhody“ a „Slunce kozácké“. Každá z nich se skládá doslova z jednotlivých epizod, které autor spojuje v jednom textu. V povídkách „Život Haje Šajby“ a „Slunce kozácké“ jsou tyto epizody očíslovány římskými číslicemi a v povídkách „Majboroda“ a „Myslivecké příhody“ nadepsány tak, aby čtenář dopředu věděl, o co v té které epizodě půjde (*Майборода їде до Святої землі, Майборода бореться з сатаною, Проекти Івана Івановича, Нові проекти Івана Івановича, Буря на Чорнім морі* apod.) Románová stylizace je místy otevřeně parodována: například v povídce „Slunce kozácké“ tvoří některé fragmenty doslova jedna nebo dvě věty, a přesto jsou vyčleněny jako samostatné očíslované epizody.

Tato fragmentárnost samozřejmě také patří k principu literární montáže. Autor ukazuje jen arbitrárně vybrané části života hrdinů, vyprávění o jejich příhodách začíná hned, bez jakéhokoli úvodu a bez závěru. Jako výmluvný příklad zde může sloužit povídka „Myslivecké příhody“, v níž autor hned v první větě informuje, že se zaměří jen na dobrodružství hlavní postavy a vynechá

²¹⁹ Ленська, s. 63–64.

všechny osobní nebo psychologické charakteristiky, které by umožnily pochopit jeho jednání: „Історія не знає нічого про те, як Іван Іванович вирішив служити Діянї, богинї ловецтва. Нам невідомий і день той, коли Іван Іванович виправив собі мисливського квитка, купив рушницю і заявив, що хоче стріляти тигрів. Ми знаємо тільки, що одного прекрасного дня він подав до Сохвицької окради союзу мисливців та рибалок проєкти, як виловити в Африці всіх левів, як бити зимою зайців і як спіймати на вудку тих трьох китів, що на них стоїть земля“²²⁰. Autor nijak nevysvětluje surrealistické události, které se v textu odehrávají, a také další osud Ivana Ivanovyče nám zůstává neznámý. Když končí líčení jeho příhod, tím také končí povídka.

Věnujme se teď podrobněji povídce „Život Haje Šajby“, v níž se princip montáže projevuje velmi výrazně. Na rozdíl od povídky „Myslivecké příhody“ je zde v jednotlivých epizodách (v povídce je jich pět) popsán protagonistův život prakticky od začátku. V první části je líčena epizoda ze života Haje Šajby coby nemluvněte v matčině náručí, kdežto v poslední části je před námi zralý muž ve vysoké funkci v závodě. Čtenář jako by prožíval život spolu s hrdinou. Děj každé následující části tak či onak odkazuje k ději v té bezprostředně předcházející a v každé z nich klade autor důraz na totéž, a to schopnost Haje Šajby smát se v naprosto nečekaných situacích, na kterých není nic k smíchu. Díky tomu nabývá čtenář při vší fragmentárnosti povídky dojmu ucelenosti děje. J. Tyňanov psal, že filmová montáž slouží ke zdůraznění vrcholných prvků a dává filmu určitý rytmus²²¹. Přesně to vidíme v povídce o Haji Šajbovi: pomocí montáže zdůrazňuje autor jednotlivé epizody, což mu umožňuje povídku maximálně zkrátit a zbavit ji podle něho nepodstatných prvků a zároveň maximálně soustředit čtenářovu pozornost jen na to nejdůležitější.

Ponechává-li však Johansen v rovině syžetu jen ty nejdůležitější epizody, uplatňuje zde paralelně montáž jiného typu, která tentokrát nevede k redukci textu povídky, ba naopak, značně ho zvětšuje. Máme na mysli tzv. stylovou montáž²²², kdy jsou zároveň využívány stylisticky heterogenní typy textu. Próza je v povídce „Život Haje Šajby“ proložena poezií: každá nová část textu začíná básní. Ty slouží jako svého druhu motto každé epizody, přičemž obsahově souzní se syžetem každé části, které předcházejí. V této souvislosti bude na místě znovu připomenout výrok

²²⁰ Йогансен М. Мисливські пригоди // Йогансен М. *Солоні зайці*, s. 15. [online] Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=12127> [cit. 09-11-2020]

²²¹ Тынянов Ю. Об основах кино // Тынянов Ю. *Поэтика. История литературы*. Кино. – М., 1977. – S. 338–339.

²²² Užíváme zde pojmu J. Vávry, který se problematice montážního principu v literatuře důkladně věnoval. Viz: Vávra, J. *Montážní princip v kompozici prozaického literárního díla*. Praha 2012. Diplomová práce. Vedoucí práce Marie Mravcová.

J. Tyňanova, že montáž přispívá k rytmizaci textu. Lyrika a epika se u Johansena rytmicky střídají (poezie-próza-poezie-próza), jejich motivy se křížují a plasticky se doplňují: namáhavá práce lidí v obrovském závodě, mohutnost a svoboda přírody, láska a smrt. Povídka pojednává o reáliích občanské války a industrializace, tedy o tématech typických pro dobovou literaturu, avšak poetické vsuvky povznášejí text nad rámec standardního vyprávění. Ty sice nijak nesouvisí s vývojem syžetu, ale ve spojení s prozaickým textem vytvářejí u čtenáře nové představy a nové obrazy. Máme tedy před sebou typickou montáž založenou na asociacích, jak ji popsal S. Ejzenštejn.

Na základě téhož principu je poetickou vsuvkou proložen text povídky „Popsaná záda“. Andrij Duďa jde polem a přemýšlí o své ideologicky motivované roztržce s manželkou. Náhle je do textu umístěna báseň, která nemá s prozaickým textem žádnou syžetovou souvislost, nacházíme v ní však tytéž motivy jako v povídce: život rolníků, budování „nové, šťastné vesnice“. Lze mít za to, že stejně jako v povídce „Život Haje Šajby“, i zde hrály významnou roli vnitřní asociace autora, které ho pohnuly k tomu, aby vložil báseň právě na tomto místě. Stojí za povšimnutí, že poetické vsuvky v textu „Život Haje Šajby“ slouží jako motta a proto nepůsobí rušivě, zatímco báseň v povídce „Popsaná záda“ vypadá poněkud cize. Objevuje se nečekaně (aniž by to bylo nějak zdůvodněno – autor ji jen mechanicky vkládá do textu: „Дюдя як спав, ідучи. У снігові перед ним виснувалася легенда про червоноармійця.“²²³) a vyprávění pak pokračuje tak, jako by žádné odbočení od hlavního tématu nebylo. Tato poetická vsuvka tedy spíše narušuje rytmus povídky, než že by ji doplňovala.

V Johansenových drobných prózách lze najít několik příkladů tzv. rámování, které se dá označit za techniku „povídky v povídce“. Výrazným příkladem je povídka „Sitatunga“: dějová linie spojená s učitelem zeměpisu, jíž je zahájeno vyprávění, slouží jen jako záminka k tomu, aby se čtenář dozvěděl o dobrodružstvích profesora Lawrence v Africe. Na principu „povídky v povídce“ je založen také text „Michael Parker se seznamuje s nečistou silou“ (jak poznamenává R. Horbyk, v okamžiku, kdy Michael převypráví to, co mu vyprávěl o svém dětství Truš, čtenář se setkává dokonce s povídkou v povídce v povídce: „autor říká, že Michael říká, že mu Truš říkal, co mu říkala jeho maminka“²²⁴). Zajímavý příklad „povídky v povídce“ nacházíme také v textu povídky

²²³ Йогансен М. Списана спина // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 185.

²²⁴ Горбик Р. Особливості композиційної структури 'Оповідань про Майкла Паркера' Майка Йогансена // *Стиль і текст*. – 2005. – Вип. 6. – С. 176.

„Iluze“: hlavní příběh, který vypráví lyrickému hrdinovi jeho známý, je o skandálu, jehož svědkem se stal, když šel po ulici. Nakonec se však lyrický hrdina (a zároveň čtenář) dozví hned o dvou zajímavých příhodách, protože jeho známý najednou odbočí od tématu a vypráví také historku, kterou zažil při lovu. Přechod od jedné historky k druhé je přitom dost prudký: „Я собі теж стою і думаю, що справді й не добереш, чия правда – всякі бувають ілюзії – оце хвіст униз, а побіг собака – і хвіст вгору руба стирчатиме – як от чапля стоїть на одній нозі, а знялась, полетіла, дивись, обидві ноги бовтаються ззаду. Недавнінько ж оце мені було полювавши, що як вийшли ми на болітце, добре поснідавши...“²²⁵ (v tomto okamžiku začíná další příběh). Podobné příklady odbíhání vypravěče od tématu lze najít také v dalších Johansenových textech. Jeden z nich jsme již uvedli v první části této kapitoly: vypravěč v povídce „17 minut“ při sledování starce najednou odbočí a začne rozjímát o ženských nohou.

Technika „povídky v povídce“ neboli používání rámcové kompozice je řadou badatelů a literárních kritiků přirovnávána k filmové technice postupného přibližování kamery²²⁶. Říkali jsme již, že napodobování pohybu filmové kamery se v ukrajinské literatuře 20. let často vyskytuje. Takové případy najdeme také u M. Johansena. Snad nejvýrazněji se to projevuje v povídce „17 minut“, kde se uplatňuje technika tzv. subjektivní kamery: čtenář nazírá děj výhradně očima vypravěče. „Subjektivní kamera“, umístěná v rovině jeho očí, pozorované objekty jednou přibližuje, jednou zase vzdaluje. V textu se objevují zároveň příklady záběru zblízka, ze střední vzdálenosti a také panoramatického snímku: „Тютюновий газ сивим серпанком сповивав спітнілі фігури з виряченими очима й тремтючими руками, що, здіймаючи вгору тонкі киї, сновигали в тумані навколо столі“²²⁷ (střední vzdálenost); „Я став — неймовірно здивований. Повз мене пройшла пара лакових черевичків поруч із жовтими чобітками“²²⁸ (záběr zblízka); „Зійшовши десять ступенів, на ганку, я дістав сірники й оглянувся назад. Катеринославська простяглась синявою стрілкою на захід – на заході під вечірнім сонцем вона зійшлася вороненим жалом і вп'ялась у темно-сизу хмарку“²²⁹ (panoramatický snímek). V některých okamžicích je text viditelně stylizován do scén pronásledování z dobrodružných filmů. Dynamičnosti se dosahuje díky častému používání sloves: na pěti stranách povídky je více

²²⁵ Йогансен М. Ілюзії // Йогансен М. *Луб'яне решето*. – Х.: Плужанин, 1929. – С. 10. [online] Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=6811> [cit. 06-11-2020]

²²⁶ Цимбал, s. 143–144.

²²⁷ Йогансен М. 17 хвилин // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 123.

²²⁸ Тамтєж, s. 121–122.

²²⁹ Тамтєж, s. 120.

než 30 výskytů různých tvarů slovesa „jít“, nemluvě o dalších slovesech. Také N. Akulova konstatuje, že v pohybu nejsou jen hlavní postavy, ale i celé pozadí²³⁰: „Майнув трамвай — він мене обганяє, як я колись пішки обганяв конку. Блиснула вітрина з вовком і схрещеними рушницями, мигнули коробки з цукерками...“²³¹.

Podobné případy napodobování pohybu filmové kamery lze najít také v jiných Johansenových povídkách. Například střídání záběrů zblízka, ze střední vzdálenosti a panoramatických snímků je zřejmé v povídce „Sitatunga“, kde si spolu s vypravěčem jednou všimáme těch nejdrobnějších detailů a podruhé sledujeme panoramatický snímek krajiny. Zajímavý projev postupného „zaostřování“ kamery nacházíme v povídce „Konec Michaela Parkera“. Na začátku je před námi panorama přístavu v Leningradě, a poté se „subjektivní kamera“ (vše vidíme očima Marka Kedleye) postupně soustřeďuje na postavu, která nás zajímá, Michaela Parkera: „Марк Кедлі їв очима лєнінградський порт, людей, човни й галок над адміралтейським шпіцем. / Пароплав причалував недалеко: "стоп, садні кот", кричав старий фін-капітан і, над Невою уже постелялися тумани. Зненацька увагу Марка Кедлі привернула невисока фігура, вся в міху, у волохатій шапці з дубельтівкою на плечі — фігура стояла на містку пароплава.“²³²

Analýza povídek M. Johansena ukázala, že z kompozičních prvků se v nich nejčastěji uplatňují ty vněšzřetové – autorovy odbočky nebo poetické vsuvky. Protože značnou část jeho próz tvoří anekdotické povídky, je logické, že nejdůležitější je vyvrcholení a rozuzlení, zatímco vsuvky se objevují poměrně zřídka. Naopak v rozsáhlejších povídkách se Johansen často uchyluje například k retrospektivní nebo rámcové kompozici. Pokud se jedná o princip montáže, ten se projevuje ve všech Johansenových povídkách. Montáž sice může mít různou podobu, ale ve všech jeho textech hrají významnou roli vnitřní autorské asociace.

2.3. *Specifika jazyka a stylu*

Z hlediska použití jazykových a stylistických prostředků jsou Johansenovy povídky dosti různorodé. Už z citátů uvedených v předchozích dvou částech by mělo být patrné, že se jedná jak

²³⁰ Акулова Н. 'Сімнадцять хвилин' Майка Йогансена як авантюрна кінонoвeла, s. 8.

²³¹ Йогансен М. 17 хвилин // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 120.

²³² Йогансен М. Кінець Майкла Паркера // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 164–165.

o texty z jazykového hľadiska veľmi stručné, tak o texty jazykově sofistické. Dá se říci, že ve způsobu psaní došlo u M. Johansena k určité tvůrčí evoluci: pokud jsou jeho první povídky (sbírka *17 minut* a „Majboroda“) z hlediska jazykového a stylistického navýsost lakonické, pozdější texty se naopak vyznačují použitím rozmanitého spektra jazykových prostředků. Uvedme příklady.

Úspornost stylu raných Johansenových povídek byla fakticky podmíněna napínavostí jejich děje. Největší autorovo úsilí směřovalo právě k vybudování dynamického příběhu; otázka jazyka rozhodně nebyla prioritou a pro použití jakýchkoli jazykových prostředků v textu skoro „nezbývalo místo“. Za umělecky nejvýraznější lze pokládat povídku „17 minut“, kdežto první tři texty z této sbírky jsou psány v krátkých, jednoduchých, ale přitom maximálně obsažných větách. S delšími větami a složitějšími konstrukcemi se zde prakticky nesetkáme: „Кум, не кажучи ні слова, забирає документи, одягає кашкета й іде до дверей. / 'Куди ти, куме? Сідай — снідатимемо. Скажи хоч, чого приходив? Чи не хліба позичати?' / Чоловік у шинелі й кашкеті пішов до скрайньої хати, що побіля станції. / Увійшов у, хату, взяв ножа й почав копатися у долівці. Жінка й діти мовчки дивилися на батька. / Але батько не одповів ні слова й чим-раз копірсає ножем у долівці. / 'Вийдіть усі з хати' — сказав він. Жінка забрала дітей і вийшла.“²³³ („Papírek od Lenina“); „То була добре обставлена кімната. Правда, біля дверей стояв брудний стілець з примусом і лущинням од картоплі. Явнів погляд упав на зачинені двохполовинні двері. / 'Сідайте' — сказала вона. / Явень добув цигарку, запалив і сів. Вона взяла в його цигарку, підійшла до дверей, закинула гачок і раптом, сівши коло Явня, обняла його шию й швидко поцілувала. Потім вона почала розтібувати блузку. / Явень не поспішаючи розтібував сандали.“²³⁴ („Hniloba“); „Ганек сів коло вікна, взяв 'Фоссіше Цайтунг' і став з-за газети розглядати дівчину. / Вона посмокувала каву крізь соломинку й не примітила Василя. / Він почав уперто дивитись на її плече, закликаючи подивитись на нього. / Минула хвилинка. Кельнер заступив Василеві дівчину; в цей самий момент вона глянула на нього й зараз-же одвернула. / Ганекові здалось, що вона почервоніла.“²³⁵ („Účet“). Autor pečlivě popisuje čtenáři pouze „vnější“ obrázek (hlavní důraz je kladen na vyjmenování činů postav s občasným popisem jejich vzhledu nebo vybavení místností) a dělá to přitom dost suše; zájem čtenáře je upoután především díky vynikající práci se čtenářským vnímáním a díky schopnosti autora vykonstruovat efektní rozuzlení, jelikož po jazykové stránce tyto povídky zaujmout rozhodně nedokážou.

V případě povídky „17 minut“ je to ale jinak. Také zde se výrazně projevuje tendence rozdělovat text do mnoha velmi krátkých odstavců (což je typické pro styl filmového scénáře), nicméně se

²³³ Йогансен М. Ленінська картка (Св. Рено) // Йогансен М. *17 хвилин*. – Х.: Книгоспілка, 1925. – с. 10. [online]. Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=12125> [cit. 08-11-2020].

²³⁴ Йогансен М. Гнилизна // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 111.

²³⁵ Йогансен М. Рахунок // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 113–114.

z jednočlenných vět často stávají souvětí a jazyk této povídky (pravděpodobně proto, že zde sledujeme tok myšlenek vypravěče) je nesrovnatelně bohatší a živější. Setkáme se zde s několika jazykovými prostředky, především s přirovnáními, ale také se syntaktickým paralelismem²³⁶. V textu je jasně patrný další důležitý rys, a to výrazná koncentrace barev. Na vytvoření napínavého příběhu autor pracuje stejně usilovně jako v předchozích povídkách, nicméně je zřejmé, že se zde pokouší zároveň také o něco jiného: jde mu o to popsat život porevolučního Charkova do co nejmenších detailů. Právě v tomto mu jsou barvy nápomocné. Stařec na sobě nemá jenom kabát, ale černý kabát se sametovým límcem; na řece Lopaň jsou patrné fialové odlesky; víno, jež se prodává v obchodě, je jasně žluté, a tak dále. Pokud se v předchozích příbězích Johansen snažil ponořit čtenáře do dění pomocí postupného, co nejpodrobnějšího popisu všech činů, zde pak zjevně apeluje na smysly a vnitřní asociace, vyvolává určité obrazy: Charkov v této povídce má své barvy a vůně, pohybuje se a mluví prostřednictvím hlasů mnoha epizodických postav. Tato dobrodružná detektivní novela se tak místy mění v črtu ze života města. Troufneme si dokonce říci, že Charkov není zobrazen pouze na pozadí děje, ale právě naopak, příběh pronásledování starce se odehrává na pozadí města žijícího svůj život.

Taková dvojakost, jež je patrná ve sbírce *17 minut* (maximální stručnost na jedné straně a velký talent pro použití jazykových prostředků na straně druhé) je příznačná také pro pozdější Johansenovy povídky. Na konci 20. let se v jeho próze stále více projevuje tíhnutí k experimentům na různých úrovních; jazykové styly se proto mohou mísit dokonce i v rámci jednoho díla. Za příklad může posloužit cyklus povídek o Michaelu Parkerovi: pokud první a třetí povídka jsou z hlediska jazykového dosti neutrální, pak s povídkou „Michael Parker se seznamuje s nečistou silou“ je to o něco složitější. Stylistické postupy zde totiž otevřeně odkazují k poetice N. V. Gogola a můžeme s jistotou říci, že se jedná o stylizaci a parodii zároveň²³⁷. Příhoda, již Michael Parker vypráví kamarádům v Americe, se odehrála v jedné blíže neurčené ukrajinské vesnici; už samotné jméno hlavní ženské postavy – krasavice Oksany – připomíná „Večery na samotě u Dikaňky“.

²³⁶ Například: „...він може спинитися перед стовпом, перед порожньою пивною пляшкою, перед молодим економістом, що обмірковує статтю про виробничі відносини в Китаї, перед жовтим кавказцем, що за п'ять копійок хоче наглянцювати його американські бутси.“ (Йогансен М. 17 хвилин // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 122–123); „Навкруги на лавах сиділи жуки, одягнені під денді, під студента, під червоноармійця, під голодного заробітчанина, під наївного бухгалтера, під шикарного службовця Кожтреста.“ (Тамтѣж).

²³⁷ Dochází k tomu ale nejen na úrovni stylistiky a lexiky. Důkladně se tomu věnovala J. Сymbal, viz: Цимбал, s. 91–97.

Johansen výborně paroduje stylistiku Gogolových lyrických odboček, akorát ji zcela převrací: z gogolovských typicky klidných a v podstatě idylických obrázků ukrajinské vesnice zde nezbyvá nic. Pokud Gogol obdivně píše: „Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! [...] как полно сладострастия и неги малороссийское лето!“²³⁸, pak Michael Parker svoje vyprávění začíná následovně: „Я ніколи не забуду того сумного болючого почуття, що опановує тебе, коли йдеш увечорі вузькими вулицями українського міста...“²³⁹. Jako parodické se dá vnímat také použití četných nadšených epitet na adresu zcela běžných věcí, jako je například jablko („Це було восени, ясного осіннього дня, гострого й різкого як кисле, міцне ароматне українське яблуко“²⁴⁰). Pokud je pro Gogola důležitý právě onen národní ukrajinský kolorit, také tuto představu M. Johansen zcela rozbíjí a zdůrazňuje, že nic „národního ukrajinského“ v ukrajinské vesnici ve skutečnosti není: „Але й українське місто американізується і художник, що приходить з села, тікає в село назад, у свою хату. / У тісних стінах української хати розлитий океан, повинь мистецької фантастики. Ти увіходиш низькими дверима, увігнутої монгольської кам'янобудівельної форми [...] / Одчиняєш двері, замкнуті на той самий ключ, що ним колись римляни замикали свої вілли на скитських узбережжях [...]. Древні, як сумерійські примітивні коники, візерунки оточують чотири стіни.“²⁴¹

Stylistickou různorodostí se vyznačuje také povídka „Popsaná záda“. Výše jsme již uváděli citát z R. Melnikiva, jenž tuto povídku hodnotí jako „experiment v ideově-žánrové rovině“; je pak jenom logické, že experiment na žánrové úrovni znamená také experiment na úrovni stylistické a jazykové. Realistický příběh se zde střídá s pohádkovými a folklorními motivy. Hned první věta zní jako začátek pohádky („Прикро на межі лісів і степів з часу вікопомного було село Дубці“²⁴²), dále se text nese v poměrně tradičním realistickém duchu, ale v okamžiku, kdy se Ďud'a vrací pozdě večer domů, se v textu najednou objevují fantasmagorické motivy. Opět pochopitelně dochází ke změně stylistiky povídky: „Горянин Андрій Дюдя схопився й енергійно стуконув об рями. Ніщо не рипнуло, ніщо не зачовгало в хаті, але притлумлений голос сказав: / 'Хто там стукає серед ночі?' / Дюдя мовчав і голос замовк. [...] У хаті немов загусла тиша й темрява. Раптом Дюдя зчувся, що стук не допомагає. Хата хотіла послухати Його голосу. [...] / 'Одчини, жінко, це я, — сказав горянин Андрій Дюдя і устав із приспи. / 'Кому я одчинятиму?' — одповів холодний, злий голос. 'У мене нема чоловіка. Ідись собі геть!'“²⁴³.

²³⁸ Гоголь Н. *Вечера на хуторі близ Диканьки*. – Москва: Азбука-классика, 2008. – S. 17.

²³⁹ Йогансен М. Майкл Паркер знайомиться з нечистою силою // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 158.

²⁴⁰ Тамтєж, s. 159.

²⁴¹ Тамтєж, s. 158–159.

²⁴² Йогансен М. Списана спина // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 176.

²⁴³ Тамтєж, s. 182.

Co se týče jazykových prostředků, jichž M. Johansen v této povídce využívá, nejaktivněji pracuje s kontrastem. Je to nejvíce patrné v okamžiku, kdy Marta dorazí na vesnický sovět: „Перепеччиха й ще одна статечна подолянка ввели Марту в кімнату. / 'Ви, громадянки, вийдіть,— сказав голова.— Тут діло сімейне, а не міжнародня конференція ворожих держав'. / Марта безпомічно мученицьким поглядом оглянулася на своїх мироносиць. Усі стояли, мов укопані, немов не до них казалось. / 'Я ж вам сказав, громадянки, що це діло сімейне. Спитайте от у чоловіка — він бере розвід. Так що вам тут не випадає проїдатись. Ваше діло буде попереду'“.²⁴⁴ Tato kombinace dvou protikladných a zcela nesourodých prvků, jako je „sovětská“ a „folklorní“ slovní zásoba, pomáhá autorovi vyzdvihnout motiv ideologického boje na vesnici.

Věnujme nyní pozornost humoristickým sbírkám *Lýkové síto* a *Slaní zajáci* (obě 1929). Knížky obsahují dohromady 8 povídek, přičemž všechny povídky se od sebe poměrně liší. Například hlavním rysem povídky „Myslivecké příhody“ je dobrodružný a nepravděpodobný děj, a otázka jazyka tak ustupuje do pozadí: text je lakonický, autor používá převážně krátké jednoduché věty, aby nic neodvracelo čtenářovu pozornost od sledování četných příhod Ivana Ivanovyče. Naopak v povídce „Nomina-Omina“ ze stejné sbírky děj v zásadě chybí a jazyková otázka, jak název napovídá, se ocitá na prvním místě, i když nikoli ve smyslu aktivního využití jazykových prostředků, ale ve smyslu zcela doslovném. Povídka je formálně řazena mezi humoristické, nicméně ve skutečnosti v centru stojí vážné úvahy o „filologických záležitostech“. Johansen zde poskytuje klíč k pochopení svých tvůrčích principů, přesněji minimálně jednoho z nejdůležitějších. Jeho myšlení je myšlením výhradně asociativně obrazným; pro Johansena neexistují věci, nad nimiž by nestálo za to se zamýšlet. Nápis na krabičce od sirek, cedule kadeřnictví nebo něčí příjmení, to vše tvoří podklad pro filologické úvahy: odkud dané slovo pochází? Proč se tato věc jmenuje právě takhle? Nedala by se například nějak přejmenovat? Jaký má toto slovo význam?²⁴⁵

²⁴⁴ Тамтєж, s. 188–189.

²⁴⁵ Například: „На розі Пушкінської та Короленківської вулиць є цілорня, на якій написано великими літерами ДАМЕС. Зачудовані люди, жителі слобожанської столиці можуть думати про це слово двояко. / Або ж це дійсно прізвище самого цілорника-стрижія, голера і кучермахера. В такому разі який нечуваний збіг. В одному слові висловлено і прізвище стрижія і тих, кого він стриже – сказати по-латині – і стрижене і стриженді. / Або це просто дуже культурний, дуже освічений, дуже файний цілорник. Усамперед він не хотів написати свою вівіску 'мужицькою мовою'. Він написав її по-руськи, знаючи, що по-руськи говорять усі нації світу – і французи, німці, англійці, українці – а по-українському говорять тільки 'хахли'. / Але на цьому інтернаціоналізмі не спинився героїчний кучермахер. Він ще вирішив прикрасити свою вівіску справжнім

Johansen doslova preparuje některá slova, rozkládá je na jednotlivé zvuky a obrazy: „Ніж, ножі, ножів, ніж' нагадує мені, як гострять столові ножі один об один. У слові 'ножик' 'жик' клацає як жало в складного ножа, коли його складають. [...] / У самому слові 'ніж' я чую подекуди заперечення миру. Я чую в нім порівняння – те порівняння, що веде занеделеного і скривдженого до боротьби. Слово 'ніж' – нічне, ніжне, нагострене слово“²⁴⁶. Nejdůležitější je pro Johansena otázka fonetiky, asociativní vazby mezi jednotlivými slovy vznikají především na základě jejich zvukové podobnosti: ne náhodou je pro něj slovo „нұž“ právě „ночні, ніжні, наостренé“. Celá tato povídka tak představuje svérázný proud autorských asociací.

Je třeba poznamenat, že své filologické zájmy Johansen realizoval nejen v oblasti krásné literatury, ale také ve vědecké činnosti. Roku 1927 mu vychází teoretický článek „Фонетичні етюди (замітки з нагоди фонетики м. Шишак на Полтавщині в зв'язку з літературною вимовою)“²⁴⁷. Zaujetí otázkami lexikografie zjevně zapříčinilo vznik povídky „Slunce kozácké“, která se v podstatě celá skládá z nekonečného množství frazeologismů, rčení a přísloví: „Довго вагався бій і не видно було, хто кого подолає. Немийного всучив Зачиняйлові хука, та Зачиняйло навчив його в середу пишку їсти. Немийного підкосив Зачиняйлові хвоста, але той освятив йому воду в три батоги...“²⁴⁸. V podobném duchu se nese celý text, v důsledku se pak téměř ztrácí samotný děj spočívající v konfliktu mezi dvěma kozáky: čtenář se v textu orientuje jen těžko a není téměř schopen celý příběh sledovat. Ostatně autor to od něj v podstatě ani nečeká a v posledních větách otevřeně přiznává, že jeho cílem bylo ukázat čtenáři bohatství ukrajinského lidového jazyka: „Дід зірвав з себе шапку, кучму, бороду, голову, зняв свитину і весь узявся друкованими літерами. / 'Вивчайте мене, – сказав дід, – я ваші приказки, прислів'я, приповідки і приклади. Я ваш народній гумор'“²⁴⁹.

Hovoříme-li o druhé humoristické sbírce *Lykové síto*, pak se jako nejzajímavější z hlediska stylistiky a jazyka jeví povídka „Iluze“. Pokud v případě povídky „Michael Parker se seznamuje s nečistou silou“ pracuje M. Johansen se stylistickými postupy N. V. Gogola, zde navazuje na styl

французьким словом...“ (Йогансен М. Номіна-Оміна // Йогансен М. *Солоні зайці*, s. 4–5. [online] Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=12127> [cit. 13-11-2020]).

²⁴⁶ Тамтєж, s. 4. [cit. 13-11-2020]

²⁴⁷ Kromě řady teoretických článků byl Johansen také autorem učební pomůcky pro výuku ukrajinštiny (1923), jedním z redaktorů rusko-ukrajinského slovníku (1926), autorem rusko-ukrajinského slovníku rčení (1928). Podrobněji viz: Черемська О. Майк Йогансен як мовознавець // *Культура слова*. – 2016. – Вип. 84. [online]. Dostupné z: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kuls_2016_84_23 [cit. 15-11-2020]

²⁴⁸ Йогансен М. Сонце козаче // Йогансен М. *Солоні зайці*, s. 30. [cit. 13-11-2020]

²⁴⁹ Тамтєж, s. 32.

ruského prozaika M. Zoščenka. Stejně jako je tomu u Zoščenka, nejvýraznějším stylistickým specifíkem je v této povídce forma skazu, tedy napodobování živé řeči: příběhy zaznívající v textu vypráví hlavnímu vypravěči jeho kamarád: vypravěč ho poslouchá a zároveň předává čtenáři to, co slyší; povídka jako by zachycovala samotný moment vyprávění. Kamarád vypravěče se stal svědkem pouliční hádky mezi majitelkou psa a státním úředníkem, který se jí snažil psa sebrat; kolem nich se shromáždil celý dav lidí a každý chtěl vyjádřit svůj názor na to, co se děje; zatímco všichni účastníci se nechali tímto sledem událostí rozptýlit, psa někdo ukradl. Najednou už nebylo o čem se hádat. Na podobném principu (tzn. situace, kdy je základem syžetu hádka mezi několika postavami, která se navíc odehrává na veřejném místě a do níž se pouští i cizí lidé) je založeno mnoho Zoščenkových povídek. Srov. například následující úryvek ze Zoščenkovy povídky „Lukrativní novela“ (1925): „Визг. Шум. И крики. Народ толкается. Дамочка в истерике мечется. Гражданин рукой махает, ударить, наверное, меня хочет. Тут же и старушка какая-то подначивает. Дескать, ударь, батюшка, подлеца за собачку. Такой же, мол, собачка человек, как и мы, грешные“²⁵⁰ a úryvek z Johansenovy povídky „Iluze“: „А тут уже й народ збився: одні на дядька напалися, за що безвинного собаку поцупив та ще й дамочку б'єш межи груди, на вулиці ж, не в своїй же ж таки квартирі, хамлюго, і один такий, Наум Семенович, що торгують напроти голками, гарусом, гудзиками й усякими дамськими вишивками, так прямо підступився до того, що з гачком, і галасує: 'Держіть мене, а то я вб'ю його!' [...] Тут галас такий зчинився, що й не розбереш, що й до чого“²⁵¹. K stylistice M. Zoščenka odkazuje rovněž použití výrazně hovorového citově zabarveného jazyka („не з кізяка зроблена“, „суча дочка“, „роззявляй вуха“ apod.), stejně jako opakované a očividně účelné užívání rusismů („досвідання, бувайте здорові“, „конешно, як не розмахнуться“, „не маєш нікого права“, „іменно страшно кричить“ a další).

Snad nejbohatší z hlediska použití uměleckých prostředků je u M. Johansena povídka „Život Haje Šajby“. Výše jsme již říkali, že z hlediska dějového tento příběh nijak nevyniká: vypráví o životě mladého člověka vyrůstajícího ještě v Ruské říši, od začátku přijímajícího ideály Říjnové revoluce, aktivně se účastnícího občanské války a následně budujícího úspěšnou kariéru v novém sovětském státě. V předchozí podkapitole jsme ukázali, že básně vložené do textu pomáhají tento

²⁵⁰ Зощенко М. Доходная статья // Зощенко М. *Нервные люди: Рассказы и фельетоны (1925—1930)* / Собрание сочинений. – М.: Время, 2008. – S. 103.

²⁵¹ Йогансен М. Ілюзія // Йогансен М. *Луб'яне решето*, s. 9. [online] Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=6811> [cit. 13-11-2020]

příběh „rozšířit“, přidat mu na originalitě. Ke stejnému účelu slouží také jazykové prostředky. V případě této povídky se téměř nesetkáme ani s krátkými větami, jejichž cílem je především informovat čtenáře o jistém faktu, ani s krátkými odstavci typickými pro mnoho dalších Johansenových povídek.

Pokud si ve svých raných textech může Johansen dovolit „vypustit“ z textu úplně všechno kromě mechanického popisu činů postav, zde pak jde do druhého extrému. Jazyk povídky „Život Haje Šajby“ je nesmírně bohatý, obrazy se navzájem propojují, slučují se, až se v nich čtenář ztrácí: „Як гренадери на наївній лубковій картині витяглась у диму, вогні й крові батарея коксових печей. Як арматний гніт над одною горіла свіча і от вона поволі звелася в гору і відкрила вогненне серце коксового гренадера. Палаюче серце нахилилося вперед і розпукло по середині, як жажлива рубана рана...“²⁵². O jednoduchých a běžných věcech vypráví Johansen místy až přehnaně poeticky; předchozí citát pojednává o historii vzniku továrny a bitka mezi Hajem Šajbou a jeho antagonistou Kronem je popsána takto: „Надзвичайні райдужні потойбічні ландшафти побачив Гай Сергійович Шайба. З чорної оксамитної темряви викатилось зелене світозоре мерехтливе гасло, ніби молоде листя всіх весен всесвіту опливлося, споїлося в одній щасливій кулі. Але щастя було недовго і куля розлетілася на мільярд зелених зернин, — а темрява з чорної зробилася оксамитно-фіалковою. Зелені зерна зникли і оксамитофіялкова хмара набрякла фіолетовими берегами...“²⁵³. Tvrdí-li Johansen v příručce *Jak se staví příběh*, že práce nad jazykem se nesmí stát jedinou prioritou spisovatele, zde sám své trvzení vyvrací, protože v této povídce se práce nad jazykem evidentně dostala do popředí: podobný styl musel vyžadovat pečlivé promýšlení. Johansen zde pracuje především s epitety, metaforami, srovnáními a syntaktickým paralelismem, nicméně můžeme najít i řadu aliterací: „кожен конів крок крапав кров'ю“²⁵⁴; „ночі, ночі й ночі. Ночі повні нужі — ні спати, ні бити нужу“²⁵⁵; „а навколо сверещали свердла. Серед мила й без мила, не вмер Данило, болячка задавила“²⁵⁶. Je třeba říci, že vsuvky podobné té poslední o Danylovi nedávají v textu žádný smysl; jsou vloženy výhradně na základě zvukové podobnosti s předchozími slovy. Stejně tak pracuje Johansen se syntaktickým a lexikálním paralelismem: konstrukce někdy následují v dlouhé řadě za sebou, což vytváří dojem, že autor za sebe nechal mluvit proud volných asociací a neukončil větu, dokud se tento proud nevyčerpal.

²⁵² Йогансен М. Життя Гая Шайби // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 197.

²⁵³ Тамтєж, s. 196–197.

²⁵⁴ Тамтєж, s. 207.

²⁵⁵ Тамтєж, s. 206.

²⁵⁶ Тамтєж, s. 212.

Zároveň se ale jedná o text poměrně vyrovnaný: pokud by byl celý napsán v podobném duchu, jen málo kdo by jej stačil přečíst až do konce; v některých fragmentech se však pro změnu používá minimum jazykových prostředků – věty jsou tak mnohem kratší a jasnější. Nicméně v poslední páté části prudce přibývá patosu: Haj Šajba pronáší před pracovníky továrny plamenný projev („Ми збудували нових людей. Ми поставили нову історію. Ми пускаємо в хід нове життя, товариші. Кому не цікаво, вийди геть. Товариші, ви підняли ваші чорні руки. Не опускайте їх, у ваших чорних руках ніжна доля всіх людей світу“²⁵⁷) a sám si uvědomuje, že lidstvo je na cestě k budoucímu všeobecnému štěstí („Витвір тисячолітніх математичних зусиль темних геніїв підсвіту, він, гіперболічний і блискучий, вийшов на поверхню і [...] прорізає парадоксальну, але ясну й круглу лінію до вселюдського щастя. Фрез фрезів, він сам нарізав фрези, полегшуючи роботу майбутнім вікам“²⁵⁸). Na rozdíl od předchozích částí, zde zcela chybí věty z jazykového hlediska stručnější a tento vysoký styl není ničím vyvážen. Typické socrealistické motivy (člověk jako šroubek; všeobecné štěstí, které jednoho dne nutně přijde) jsou hyperbolizovány a vyhroceny do absurdity: jazykových prostředků je použito příliš mnoho a takovým způsobem, že to, co bylo v textu řečeno, již nemůže být bráno vážně. Povídka tedy rozebírá téma pro socialismus běžné, nicméně volba jazykových a stylistických prostředků je zcela nečekaná. Nejde o to, že by Johansen razantně narušoval socialistické ideály, ale spíše si s nimi pohrává a experimentuje.

Ve své příručce *Jak se staví příběh* Johansen uvádí, že dobrý prozaik musí umět psát různými styly a dokázat používat všechny jazykové prostředky bez výjimky²⁵⁹. Lze říci, že v tomto smyslu Johansen tvořil zcela v souladu se svými principy: analýza jeho povídek dokazuje, že neměl problém upravit text do jakékoli podoby podle svého přání a aktivně toho využíval.

Ukrajinský teoretik O. Poltorackyj podotýkal, že právě stručný a lakonický styl „se nejlépe hodí k celkovému charakteru levicové prózy, jelikož dodává celému textu na energičnosti a dynamičnosti“²⁶⁰; Johansenovy povídky s nejnápadnější orientací na dobrodružný dynamický děj jsou skutečně velmi lakonické a napsané pomocí krátkých vět a kusých dialogů. Postupně ale začíná Johansen na různých úrovních čím dál více experimentovat. Dobrodružný děj je v různé míře stále přítomen ve všech jeho povídkách, nicméně Johansen se již neomezuje na stručnost: v

²⁵⁷ Тамтєж, s. 210.

²⁵⁸ Тамтєж, s. 212–213.

²⁵⁹ Йогансен М. *Як будується оповідання*, s. 22–23.

²⁶⁰ Полторацький О. Практика лівого оповідання // *Нова Генерація*. – 1928. – № 1. – S. 57.

jeho pozdějších textech je patrná touha po nápaditém, bohatému a živém jazyce. Pro stylistiku jeho poslední povídky „Ситтутунга“ je příznačný důraz na ty nejmenší detaily: například, na začátku autor nejenže uvádí, že děj se odehrává v dubnu, ale také pro úplné ponoření do atmosféry dodává, že zdi gymnázia, v němž pracuje učitel, se na slunci ohřály a byly příjemné na dotek.

Pokud v pozdějších povídkách M. Johansen aktivně využívá nejrůznějších jazykových prostředků, o jeho rané tvorbě se toto říci nedá. Nicméně některé detaily se v jeho povídkách vyskytují od začátku, například důraz na barvy jako na způsob, jak dodat textu na autenticitě, nebo také svéravné použití pomlčky (spojení několika vět v jednu pomocí několika pomlček)²⁶¹.

2.4. *Postavy a jejich specifika*

O postavách v díle O. Henryho B. Ejchenbaum napsal, že připomínají spíše loutky, nikoliv reálné lidi, protože jejich činy se řídí výhradně vůlí autora, nikoliv vnitřní logikou události²⁶². Totéž se vztahuje na mnohá díla ukrajinské experimentální prózy 20. let; J. Cymbal například uvádí, že za hlavní „problém“ většiny děl syžetové prózy kritici považovali právě „nedostatek psychologismu, přesněji řečeno psychologických motivací, jichž se autoři pro dynamičnost děje ochotně vzdávali“²⁶³. K „psychologičnosti“ postav jistě nemohla přispět ani touha po zničení tradičních literárních kánonů, ani časté využívání montážního principu. Orientace na

²⁶¹ Například: „Він нічого не забув — все було гаразд — він не зробив жодного похапливого жесту — він спокійно пішов назад, шкандибаючи кривими ногами, в тяжких американських бутсах“ (Йогансен М. 17 хвилин // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 121); „На ту царську копійку мама радила його купити дві царські цукерки — коли почистити таку цукерку від паперу, вона скидалася на канатну вагонетку — тільки замість крейди в ній було пavidло — солодкий дьоготь цукеркової вагонетки“ (Йогансен М. *Життя Гая Шайби* // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 194); „... улюблений герой Дьедонів, генерал Галіфе командував, спершися на ясну кавалерійську шаблю — двадцять п'ять років посполу навчитель купував цю саму папірку в яскравій обкладинці — малюнок збуджував у ньому героїчну кров його славних предків“ (Йогансен М. *Ситтутунга* // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 216). Takových příkladů ale můžeme najít i více.

²⁶² „Генри не старается сблизить читателя со своими персонажами настолько, чтобы получилась иллюзия живых людей. Персонажи романа — марионетки: они говорят и делают то, что велит им автор, и не говорят или не показывают того, что нужно утаить, чтобы сохранить тайну, потому что так хочет автор“ (Эйхенбаум Б. *О'Генри и теория новеллы*. Чást III. [online] Dostupné z: <http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry03.html>. [cit. 17-11-2020]).

²⁶³ Цимбал, s. 138.

antipsychologismus vedla k tomu, že autoři nechávali pro čtenáře v podstatě jenom vnější obrázek: stejně tak jako je tomu ve filmu, postava byla často charakterizována především pomocí vnějších akcí nebo vnějších reakcí²⁶⁴. Příklady lze hledat například v novele D. Buzka „Lesní zvíře“, v povídkách O. Slisarenka, v povídce J. Janovského *Román Ma* apod. Velmi výrazné příklady nalezneme rovněž ve většině Johansenových povídek; navíc, v jeho případech se v povídkách objevují navíc poměrně dlouhé „němé“ scény, kde se hrdinové pohybují, aniž by promluvili jediné slovo, čímž je podobnost s němým filmem zvýrazněna ještě více. Jako příklad můžeme uvést citáty z povídky „Popsaná záda“: „Довгий і темний стояв Дюдя серед снігу. Він звів угору правицю, наче щось мав у жмені. Тоді він кинув з розмаху об сніг і розтер ногою...“²⁶⁵, nebo: „Він звівся на ноги й штовхнув її так, що вона одлетіла на сажинь. У ту ж мить пронизливий зойк спалахнув по хаті й замовк. / Дюдя запалив сірника. Коло печі лежала Марта в сорочці, боса, лоб їй був заюшений кров'ю — вона убилася об гострий ріг печі. Дюдя засвітив лампу, приніс води, облив голову Марті, вона звелася на лікті й дивилася на нього, мов оторопіла“²⁶⁶. Obdobné příklady najdeme i v povídkách „Život Haje Šajby“ nebo „Konec Michaela Parkera“²⁶⁷.

Mezi dobrodružstvím a psychologickou věrohodností Johansen vždy volí dobrodružství, mezi popisem „vnitřního“ a „vnějšího“ vždy volí to vnější. Máme tedy důvod předpokládat, že o vytvoření „iluze reálních lidí“ (pojem B. Ejchenbauma) Johansen ve svém díle ani neusiluje. Nejvýrazněji se to projevuje v románu *Putování učeného doktora Leonarda*, kde autor v doslovu přímo říká, že postavy zde byly pouze „kartonovými figurkami“ a za klíčovou postavu nečekaně prohlašuje krajinu²⁶⁸.

Otázka psychologické motivace je pro Johansena druhotná a toto tvrzení se týká i jeho povídek. Nejdůležitějším rysem všech postav je, že neprocházejí žádnými změnami a k žádné osobní evoluci tak nikdy nedochází: zůstávají ke konci příběhu přesně takoví, jací byli na začátku. (Jedinou výjimkou je zde snad postava Marty z povídky „Popsaná záda“.) To nás však nemusí překvapit, jelikož za prvé děj naprosté většiny povídek se odehrává v poměrně krátkém časovém úseku, a za druhé žánr těchto povídek leckdy diktuje svá pravidla. Nemůžeme přeci očekávat, že by k nějaké

²⁶⁴ Podrobněji viz: Цимбал, s. 136–142.

²⁶⁵ Йогансен М. Списана спина // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 181.

²⁶⁶ Тамтєž, s. 183.

²⁶⁷ Velmi bohatě jsou „němé“ scény zastoupeny rovněž v románu *Příhody McLeystona*....

²⁶⁸ Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 506–508.

vnitřní transformaci postav došlo v krátkých novelách-anekdotách (jako například „Hniloba“, „Účet“, nebo „Profesoři ukrajinizace“). Nedochozí k tomu ani v případě výrazně dějových povídek jako například „Majboroda“, „Myslivecké příhody“ nebo cyklus povídek o Michaelu Parkerovi, což zapříčinil právě onen antipsychologismus typický pro syžetovou prózu jako takovou. V cyklu povídek o Michaelu Parkerovi, v povídce „Myslivecké příhody“, ale i v některých povídkách humoristických (například „Kastorka“ nebo „Rezoluce“) se o „vnitřních prožitcích“ postav autor nezmiňuje vůbec: postavy jsou charakterizovány výlučně svými činy a jiné zdroje informace zcela chybí, dokonce ani o jejich vzhledu nevíme nic (anebo velmi zběžně). Naopak pasáže věnované „vnitřním prožitkům“ se vyskytují v povídkách „Popsaná záda“ a „Život Haje Šajby“, nicméně Andrij Ďuďa ani Haj Šajba (přesto, že tuto postavu „sleduje“ čtenář od malička) se v průběhu vyprávění vůbec nemění.

K vytvoření dojmu, že se nejedná o živé lidi, ale pouze o loutky, značnou měrou přispívá také nepopíratelná skutečnost, že vnitřní prožitky postav, pokud se v textu objevují, jsou z velké části popsány velmi povrchně. K rozvoji charakteru nijak nepřispívají (jak jsme uváděli výše, postavy Johansenových povídek jsou v tomto smyslu statické) a nemají většinou žádný vliv ani na vývoj děje. Například v povídce „Život Haje Šajby“ Haj Šajba vidí, jak jeho přítelkyně mluví s jeho úhlavním nepřítelem Kronem. V takové situaci by se daly očekávat relativně hluboké pocity, v textu však následuje pouze krátká pasáž věnovaná reakci Haje Šajby a v následujícím odstavci se na celou záležitost „zapomíná“ a děj plyne dál. Místy může popis prožitků Johansenových postav působit až komicky – například v následujícím úryvku z povídky „Popsaná záda“, kde Andrij Ďuďa přemýšlí nad hádkou s manželkou: „Він невідступно думав про своє шлюбне життя, про двадцятирічне подружжя. Ніколи він не думав, що жінка одштовхне його від себе. Поволі за звичним обличчям її, за тупими губами, за солом'яним волоссям, убачив він якусь систему ідей, завжди чужу, а тепер і просто ворожу. Через усе життя своє він ні разу не вдарив її, ні разу не вимовив прикрого слова. Він просто мовчав і давав їй вибалакатись і виплакаться. Тепер він ударив її. Чи треба було її бити? Кого треба бити? Чи треба бити і вбивати людей? Дюдя як спав, ідучи.“²⁶⁹

Mezi povídkami M. Johansena však najdeme i takové, v nichž vnitřní pocity postav mohou hrát určitou roli, nebo dokonce mohou posouvat děj dopředu; nejvíce se to projevuje v povídkách „Účet“ a „17 minut“. Nicméně v tomto případě se nejedná o „psychologické vsuvky“, které by mohly nějakým způsobem osvětlit myšlenky postav: vnitřní prožitky jsou popsány výhradně pomocí vnější, viditelné složky, konkrétně prostřednictvím akcí postav. Například pocit vnitřní

²⁶⁹ Йогансен М. Списана спина // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 185.

ztracenosti a bezradnosti starého profesora z povídky „17 minut“ (tedy jeho psychický stav) autor ukazuje skrze to, co postava činí (toulání městem bez konkrétního cíle). Podobně je tomu v povídce „Účet“: Vasyľ Hanek si zajde do kavárny, aby se seznámil s dámou, která se mu líbila, nemá ale odvalu to udělat. Cítí se nejistý a jeho nervozita je vyjádřena vnějšími pohyby: dívá se z nějakého důvodu na hodinky, bere do rukou noviny a znovu je odkládá; každý jeho pohyb je autorem zaznamenán. Pocity Hanka jsou tedy čtenáři dobře zprostředkovány, autor navíc dodatečně vysvětluje, co konkrétně Hanek v dané chvíli prožívá: „Але тут він сам почував себе трохи непевно... [...] Василь ледве сидів — він вирішав. Чи підійти, чи ні“²⁷⁰. V otázce děje a kompozice Johansen dokáže čtenáře výrazně zmást, musí mu tedy poskytnout možnost odpočinout si alespoň v tomto: veškeré myšlenky a prožitky postavy leží na povrchu a autor je navíc pečlivě vysvětluje.

V mnoha aspektech tedy můžeme mluvit o Johansenových postavách jako o loutkách, jež se bez autorova svolení nemohou pohnout. Rozhodně ale nelze říci, že by byly kvůli tomu nevýrazné nebo ploché. „Hrdinové Johansenových povídek jsou vesměs velmi barvití, osobití lidé. M. Johansen dokáže pomocí několika výstižných tahů dovedně načrtnout charakter postavy“²⁷¹ či vymodelovat emočně vypjatou situaci. Neusiluje o to ve všech prózách, nicméně s dojemnými a pronikavými postavami se můžeme setkat na naprosto nečekaných místech, například v povídce „Život Haje Šajby“. V této povídce jsou vnitřní prožitky hlavního hrdiny sice popsány naprosto povrchně, na samém začátku však nechybí scéna, v níž jsou emoce silně exponovány: příběh totiž začíná okamžikem, kdy dva četníci zatýkají otce Haje Šajby přímo před jeho ženou a dítětem. Jedná se o velice krátkou, ale krajně dojemnou epizodu popisující zoufalství obou manželů: „Мати його плакала... [...] Сергій же Шайба дуже не хотів розлучатися з молодого жінкою і з симпатичним Гаєм Сергійовичем Шайбою. [...] Жандарі сіпали його назад, а він рвався наперед, ніби силкуючись узяти Гая Сергійовича на руки...“²⁷². Podobně barvitou postavou jako Serhij Šajba se zcela nečekaně ukazuje být také profesor Narbonov ze satirické povídky „Profesoři ukrajinizace“. Autor několikrát zdůrazňuje, že se Narbonov draze obléká, má brýle a chodí důstojně a pomalu; podobné detaily přispívají k vytvoření jasného obrazu této postavy. Důležité je také zmínit, že Johansen občas (zdaleka ne vždy) přiděluje postavě vlastní jazyk; způsob, jak tato konkrétní postava v textu mluví, se v tom případě stává jejím jediným charakteristickým detailem: platí to o postavě Marty z povídky „Popsaná záda“ nebo také o vypravěči z povídky „Iluze“. Johansen nepotřebuje velký

²⁷⁰ Йогансен М. Рахунок // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 114.

²⁷¹ Chlaňová, s. 219.

²⁷² Йогансен М. Життя Гая Шайби // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 193.

prostor k tomu, aby mohl postavu v očích čtenáře „oživit“: dosahuje toho zpravidla již pomocí několika krátkých vět. Příznačná je v tomto smyslu epizoda z povídky „Účet“: německý obchodník Reinecke diskutuje s Hankem o politice, označuje se za socialistu a trvá na tom, že bolševismus je zcela antisocialistický. O charakteru Reinecka ale výmluvně svědčí hned následující věta: „Але коли йому доведуть протилежне, то він охоче згодиться...“²⁷³.

Je evidentní, že Johansen dokáže své „loutky“ oživit a vytvořit z nich mnohdy velmi barvitě typy. Nic na tom nemění skutečnost, že se autor vždy zaměřuje na vnější obrázek a preferuje zobrazení vnitřních prožitků prostřednictvím vnějších projevů, především pohybů, s občasnými autorskými komentáři. Také v reálném životě vnější často odráží vnitřní; například důstojná chůze může být známkou sebedůvěry a znepokojený člověk má skutečně tendenci dělat náhlé a zbytečné pohyby. Přenést podobné detaily ze života do literárního díla a zasadit je do textu tak, aby postava „ožila“, ale lakoničnost vyprávění přitom zůstala zachována, vyžaduje velký talent, který M. Johansen nepochybně měl.

*

Přejdeme nyní k otázce typologie postav analyzovaných povídek. Úvodem k ní je třeba předeslat dvě poznámky. Zaprvé, i když je paradigma postav v ukrajinské porevoluční literatuře nesmírně široké, většina typů, které se v ní vyskytují, není v Johansenových povídkách vůbec zastoupena. Například revoluční a válečné zkušenosti daly vzniknout v ukrajinské literatuře 20. let velmi populární postavě revolučního bojovníka, který je ochoten za své ideály bojovat i zemřít. Druhým výrazně rozšířeným typem byla postava čelící vnitřnímu konfliktu mezi „ideologickým“ a „lidským“ a hledající odpověď na složité otázky související s tímto dilematem. Je možné konstatovat, že u Johansena se nejfrekventovanější typy postav téměř nevyskytují; nesetkáme se u něho ani s výraznými ženskými typy, natož s typem reflektující postavy.

Zadruhé mnohé postavy z Johansenových povídek se jen těžko dají zařadit do nějaké konkrétní kategorie; na vině je zde především antipsychologismus, tedy absence minimálního vnitřního života postavy. Na první pohled by se například mohlo zdát, že Haj Šajba spadá do kategorie „revolučních bojovníků“, jelikož se aktivně účastnil revolučních událostí a následující občanské války. Nicméně nároky na to, aby mohl být označen za typ skutečného revolučního bojovníka,

²⁷³ Йогансен М. Рахунок // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 117.

nesplňuje. T. Chlaňová poznamenává²⁷⁴, že mezi nejfrekventovanější rysy postavy tohoto typu patří především dobrovolnost rozhodnutí bojovat za svůj ideál a schopnost obětovat se. Rovněž moment vnitřní volby jít touto životní cestou je pro takovou postavu velice důležitý. Toto vše v povídce „Život Haje Šajby“ naprosto chybí: Šajba se o ničem vědomě nerozhoduje (minimálně takové rozhodující okamžiky se ani jednou v textu neobjevují) a navíc zde chybí moment oběti. Naopak, klíčové je zde budování úspěšné kariéry. Je tedy patrné, že linie hrdinských postav různého druhu či postav různým způsobem uvědomělých a hluboce refeltkujících dobové problémy, se u Johansena nevyskytuje. Naopak, silně jsou u Johansena postavy, jež bychom mohli s jistotou zařadit do kategorie „malého člověka“ s tím, že jednotlivé postavy mají řadu různorodých variací, přičemž je spojuje to, že se v každém případě jedná o lidi, kteří se snaží nějakým způsobem zorientovat v nové porevoluční realitě a zařídit si lepší život.

První typ takového „malého člověka“ najdeme v povídce „17 minut“. Postava starého profesora bezúspěšně hledajícího na ulicích Charkova známky své minulosti zcela jednoznačně spadá do kategorie postav „vykolejených“, tedy takových, pro něž v nové sovětské realitě fakticky „nezbylo místo“. Téma zničení světa inteligence po Říjnové revoluci se v dobové ukrajinské literatuře nejednou řešilo: zpracovávali jej například V. Pidmohylnyj, M. Ivčenko, P. Panč, B. Antonenko-Davydovyč a mnozí další²⁷⁵. Stranou nestál ani M. Johansen²⁷⁶. Nebyla to však jen inteligence, jejíž život byl razantně „vykolejen“ revolučními událostmi a občanskou válkou. Je zřejmé, že i další prostředí ztrácí svou dosavadní stabilitu a ocitají se v časech dramatické proměny. To platí například pro prostředí venkova, jehož tradiční způsob života je dramaticky „rozorán“. Vzpomeňme Johansenovu povídku „Popsaná záda“, jež tento problém velmi nápaditě reflektuje.

²⁷⁴ Chlaňová, s. 316–317.

²⁷⁵ Podrobněji viz: Ленська, s. 158–159.

²⁷⁶ Je zajímavé, že pomocí této postavy M. Johansen čtenáři odhaluje tajemství své „tvůrčí laboratoře“, tedy postup, jímž své postavy vytváří. Jedná se o postup zcela založený na asociacích, kdy se autor očima vypravěče dívá na postavu a jakoby zvažuje, jestli si zaslouží jeho pozornost, až se nakonec rozhodne biografii postavy rekonstruovat: „Це професор! Скоріше гімназіяльний учитель. Я знаю, як він живе. Він ліберал, але кляне Радянську Владу. Він читав трішки Шевченка, але й досі не вивчився української мови, хоч живе в Харкові з десяток, більше! років. Він тягав на собі борошно зимою й стара пекла йому на залізній пічці хліб. Дітей у нього немає або вони десь поїхали — ага! — син його втік із Врангелем...“ (Йогансен М. 17 хвилин // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 121). Podrobněji se tomu věnuje T. Chlaňová, viz: Chlaňová, s. 214–216.

Druhá varianta typu „malého člověka“, s níž se můžeme v Johansenových povídkách setkat, je „velmi rozšířený typ přizpůsobivého člověka, pragmatika, který se dokáže rychle zorientovat a situace využít ke svému prospěchu“²⁷⁷. Představitelé tohoto typu postav se poměrně často vyskytují například v povídkách M. Chvylového („Sentimentální příběh“, „Ivan Ivanovyč“, „Šťastný tajemník“ a další). U M. Johansena do této kategorie jistě spadá Pavlo Javeň z povídky „Hniloba“: komunistické ideály ho absolutně nezajímají, je ale ochoten souhlasit s čímkoli, aby si vybudoval kariéru a získal revolver. Můžeme sem také zařadit postavy profesorů Narbonova a Mosypova ze satirické povídky „Profesoři ukrajinizace“: rychle si uvědomili, že v podmínkách politiky ukrajinizace realizované Komunistickou stranou může popularizace ukrajinštiny zajistit dobrý příjem, čehož aktivně využívají.

Třetím typem „malého člověka“ je Majboroda ze stejnojmenné povídky. Tato postava si zaslouží delší komentář, neboť se jedná o velice zajímavý mix typů „pragmatika“ a „podivína“. Povídka „Majboroda“ se také vyznačuje tím, že autor zde zcela výjimečně přímo vyjadřuje svůj postoj k postavě, a to velmi výrazně, přičemž tento postoj je velmi nejednoznačný, spíše ambivalentní.

Základní vlastností postavy „podivína“ je, že se zcela vymyká společnosti, zůstává nepochopena. Právě takový je „filosof“ Majboroda. Zdá se, že každodenní život sotva zvládá: je velmi naivní, neumí se za sebe postavit, hodně pláče a rozhorčuje se, že mu nikdo nerozumí. Je věřícím křesťanem a zároveň nositelem vlastní „filosofie“; má svou pravdu, které se drží a nezřekne se jí. Obraz Majborody se tak vlastně blíží obrazu jurodivého. V textu je navíc přítomen motiv poutnictví, cesty ve jménu Boha, velmi důležitý pro koncept jurodivosti: po útěku z Oděsy se Majboroda chystá hledat v Bulharsku pravoslavné věřící, protože pouze oni ho podle něj můžou pochopit a ocenit.

Nicméně, jak to bývá u M. Johansena zvykem, nic není tak jednoduché, jak se zdá. Paralelně s obrazem Majborody-jurodivého v textu postupně začíná krystalizovat také jiný obraz Majborody jako sovětského občana. Ukazuje se, že je to zloděj: bez zábran krade peníze všude, kde je to možné, nachází si nejrůznější výmluvy a necítí se vinen (viz například tento citát: „'Наче я щось украв', — подумав Майборода. А він зроду нічого не крав. Що за революції торгував державним майном — то всі ж так робили!“²⁷⁸). Majboroda je také alkoholik a antisemita, který upřímně věří, že Židé chtějí

²⁷⁷ Chlaňová, s. 368.

²⁷⁸ Йогансен М. Майборода // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 139.

zničit Rusko. Některé jeho činy dokonce vyvolávají strach: dvakrát zcela vědomě a bez jakéhokoliv důvodu pobodá toulavého psa nožem. A celá jeho „filosofie“, která je sama o sobě neskutečně primitivní (v zásadě se dá vyjádřit slovy „všechno je marnost, ale věčný Bůh zachrání Rusko před Židy“), vyznívá v porovnání s jeho činy naprosto absurdně: nijak mu nebrání v tom, aby se choval vyloženě odporně.

Vytváří se tedy dvojaký obraz této postavy: na jedné straně je evidentní, že život Majborody v Sovětském svazu musí být skutečně velice těžký (vzpomeňme si na jeho naivitu a religiozitu). Dělí lidi na „špatné“ a „dobré“ podle jediného kritéria, zda ho ten člověk uráží a směje se mu, nebo ne. S touto částí Majborody je možné mít soucit, nicméně jiné „části“ Majborody si soucit rozhodně nezaslouží. Zajímavé je, že autor Majborodu vnímá stejně ambivalentně jako ho může vnímat čtenář: na jedné straně s ním sympatizuje, na straně druhé se mu pak otevřeně vysmívá a odsuzuje ho. Viz tyto dva citáty, kde jsou umístěny naprosto protichůdné výroky: „О Майбородо! О маленька гнидо на засмаглим, жилавім тілі радянської країни! Я не можу сердитись на тебе, бо ти всього тільки маленька філософська гнида [...] Я розумію тебе — ти родивсь од воші, і от — ти гнида!“²⁷⁹ a „Я обігав всіх, кого знав, і ніхто не сказав ні слова в пам'ять Майбороди. / Вони не схотіли навіть балакати про нього. / Один тільки інженер [...] сказав: / — Майборода? Єто тот, што украв деньгі? / Украв гроші! Наче він украв їх у них, а не в ненависного їм радянського народу! / Я пішов од них геть. / — Бідний Майбородо! / Вони зреклися тебе, скромного касира, свого філософа. [...] / Вони ні слівцем не згадають тебе, свого єдиного, справжнього, щирого, неприкрашеного філософа — філософа Майбороду“²⁸⁰. Takové dvojí hodnocení navrhuje vysvětlit takto: na jedné straně se zde jistě projevuje pro Johansena typický motiv hry se čtenářem a touha ho zmást. Na druhé straně pak toto až přehnaně pozitivní hodnocení nakonec vyznívá spíše satiricky: autor je přesvědčen, že stejně smýšlejících příznivců takové primitivní filosofie je v SSSR mnoho a Majboroda je zde pouze ztělesňuje.

Ukázali jsme, že ze všech typů postav je u M. Johansena nejvíce zastoupen typ „malého člověka“. Nicméně povídka „Sitatunga“, nejvyzrálejší z jeho textů, nám přináší zcela jiný typ postavy, již bychom označili za romantický a v podstatě rytířský.

Vložené vyprávění v této povídce pojednává o cestě profesora Lawrence po Africe: je posedlý touhou chytit vzácnou antilopu sitatunga a kvůli tomu se vypravuje do velmi vzdálených končin. Putování volnou přírodou se ukazuje být neuvěřitelně obtížné, jeho společníci na cestě umírají,

²⁷⁹ Тамтєж, s. 141.

²⁸⁰ Тамтєж, s. 149–150.

samotný Lawrence skoro ohluchne, trpí hladem a žízni, ale nezastaví se. Vzpomínka na zesnulé kamarády ho jen ponouká: „Смерть Де-Круза крижем стояла наді мною; бодай заради пам'яті бідного мого товариша, я мусив одшукати ситтутунга“²⁸¹. Je zajímavé, že si sám uvědomuje, že jeho cesta je v podstatě nesmyslná, ale vědomě se rozhoduje jít dál. Zastavit se nechce a ani nemůže: „Не думаю, щоб уся наука зоології у розділі 'Антилопи' варта була таких нелюдських зусиль, але я вже не міг спинитися“²⁸². Sitatunga se pro něj stává smyslem života. Vidíme zde statečného člověka, který je ochoten pro svůj ideál udělat cokoliv, dokonce obětovat život, což se nakonec také stane: Lawrence dostává spavou nemoc a umírá, aniž by sitatungu chytil. Tato postava v sobě do jisté míry nese rysy „obětující se postavy“, „postavy hrdinské“; je však zřejmé, že M. Johansen volí zcela nezvyklé prostředí, které tak vytváří zcela jiné vyznění postavy: pokud se u naprosté většiny autorů, v jejichž díle se tyto typy postav vyskytují, hlavní konflikt nějakým způsobem týká revolučních a válečných událostí na území bývalé Ruské říše, zde se setkáme s exotickými reáliemi Jižní Afriky. Opět se zde projevuje Johansenova hravost a schopnost převracet tradiční modely a vrhat na ně zcela nové světlo.

2.5. Specifika časoprostoru

Jak vyplývá z předchozích podkapitol, Johansenova poetika se vyznačuje za prvé výraznou orientací na syžetovost a za druhé fragmentárním výkladem. Tyto tvůrčí principy automaticky předpokládají poněkud specifickou práci s časem: Johansen s ním aktivně manipuluje „ve snaze optimalizovat jeho využití“²⁸³. Bez ohledu na to, zda se jedná o beletrizovanou anekdotu vyprávějící o nějaké jedné události, nebo o text chronologicky „delší“ (jako například „Život Haje Šajby“, ale i cyklus povídek o Michaelu Parkerovi), Johansenovy postavy jsou vždy umístěny do takových podmínek, v nichž jsou v podstatě nuceni „žít intenzivněji“²⁸⁴. Vyprávění se soustřeďuje pouze na „nejzajímavější“ (z hlediska vypravěče) fragmenty z jejich života a „nudné“, z hlediska vývoje děje „irelevantní“ části jsou zcela vynechány; v textu se většinou nezmiňuje ani slovo o

²⁸¹ Йогансен М. Ситтутунга // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 222.

²⁸² Тамтєж.

²⁸³ Jedličková, A. Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla // Červenka M. a kol. *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. – Praha: Torst, 2005. – S. 181–182.

²⁸⁴ Тамтєж, s. 192.

tom, co se mezi jednotlivými fragmenty odehrálo. O takové narativní diskontinuitě A. Jedličková píše: „Skutečnost, že vypravěč čtenáři neposkytuje vysvětlení vynechávek, vypovídá o tom, že vypravěč přestává být garantem kontinuity a cítí se být především garantem intenzity“²⁸⁵. Něco podobného lze pozorovat také v případě Johansenových povídek²⁸⁶.

Díky tomu, že ve vyprávění je představována pouze část fabule, plynutí času se výrazně zrychluje. Zajímavý příklad lze hledat v rané Johansenově povídce „Papírek od Lenina“: „Рено взяв обидві записки, обережно сховав свої документи, загорнувши їх у клаптик замусоленого паперу, й вийшов. Рено служить за рахівника в великій кімнаті число 8. Він трохи погладшав, обличчя стало спокійніше“²⁸⁷. Tyto tři věty jdou v textu za sebou v jednom odstavci, ale dělí je zjevně určitá časová vzdálenost, již autor ovšem žádným způsobem nezdurazňuje a ani se o ní nezmiňuje: v první větě Reno teprve nastupuje do práce a ve druhé se najednou dozvídáme, že na nové pozici již nějakou dobu pracuje (na základě toho, že se už změnil i jeho vzhled). V tomto případě je text „sestříhán“ stoprocentně podle filmových zákonů: první věta ukončuje jednu scénu, dále se záběr změní a následuje scéna zcela jiná, jež na předchozí chronologicky nenavazuje²⁸⁸.

Zajímavý příklad zrychlení času najdeme rovněž v poslední části povídky „Život Haje Šajby“. Pokud se první až čtvrtá část věnují jen některé konkrétní epizodě ze života hrdiny, pak pátá část je chronologicky delší a vypráví mimo jiné také o shromáždění dělníků v továrně, kde Haj Šajba pronáší proslov. Autor si zřejmě vytkl v této části za úkol informovat o přípravě tohoto shromáždění, zachytit podstatu Šajbova proslovu, představit čtenáři celkový proces práce v této

²⁸⁵ Tamtéž, s. 213.

²⁸⁶ Zde bychom ovšem měli poznamenat, že vyprávění v jeho povídkách občas naopak „narůstá v neprospěch příběhu“ (tuto formulaci přebíráme z: tamtéž, s. 212). V podkapitole *Specifika kompoziční výstavby. Montážní princip* jsme to již naznačili; mluvili jsme o tom, že montážní princip vede na jedné straně k redukci textu povídky „Život Haje Šajby“, na straně druhé pak využití stylové montáže (básně zakomponované do vyprávění) vede naopak k protažení textu povídky. Stylové montáže Johansen využívá také v dalších povídkách; je zcela jasné, že v této rovině tak dochází k zpomalení času a intenzita příběhu proto klesá.

²⁸⁷ Йогансен М. Ленінська картка (Св. Рено) // Йогансен М. *17 хвилин*, s. 6. [cit. 23-11-2020].

²⁸⁸ Zde si neodpustíme ještě jednu poznámku, a to, že chronologický pořádek vyprávění je u Johansena nejednoznačný. Na jednu stranu by se mohlo zdát, že není téměř narušován: sice se několikrát setkáme s principem „povídka v povídce“, tedy retrospektivou, ale většinou se jedná o chronologicky řazený tok událostí. Na druhou stranu se ale nejednou setkáme s tím, že vypravěč toto „přímé“ vyprávění narušuje: v okamžiku vyprávění již ví velmi dobře, co se v daném příběhu dělo dál, a rád to čtenáři naznačuje (povídky „Hniloba“, „Myslivecké příhody“, „Zubní kartáček“, „Majboroda“ a další).

továrně a ponořit ho do této atmosféry co nejvíce; takto ambiciózního cíle chce přitom dosáhnout na co nejkratším prostoru, aby se text zbytečně nenatahoval. Johansen tento úkol řeší zajímavým způsobem: čtyři dlouhé odstavce se skládají v podstatě z řady jednotlivých replik, následujících bezprostředně za sebou a spojených pomocí mnoha pomlček: „Майстер другої домни зарівав шихту — в коксі процент попільности — в збірному цехові монтер Іллін пустив англійський стругальний варстат — спеціальна комісія з спеціалістів дурно два місяці проїдалася коло того варстату — дайте мені довідку, що працював слюсарем другого розряду! — як живеш, Шайбо? Приходь сьогодні, буде що й до чого! — [...]“²⁸⁹. Změť jednotlivých replik, jejich neúplnost a nesouvislost vytváří dojem rychle plynoucího času: ubíhá natolik rychle, že slyšíme v podstatě jenom útržky rozhovorů, aniž bychom se mohli zastavit a poslechnout si každý z nich zvlášť.

Zajímavé je, že čas je pro Johansenovy postavy zcela irelevantní. Vyplývá to samozřejmě ze skutečnosti, že děj většiny povídek se odehrává během jednoho nebo maximálně několika dní; nicméně i v případě chronologicky „delších“ textů lze říci, že subjektivní čas pro postavy v podstatě neexistuje: o průběhu času nepřemýšlí a jakoby si toho ani nevšímají. (Ostatně z předchozího výkladu je zřejmé, že autor je vlastně doslova zbavuje jak možnosti, tak schopnosti o něm přemýšlet.) V předchozí podkapitole jsme mluvili o tom, že pro všechny Johansenovy postavy je příznačná absence jakéhokoli vnitřního vývoje; právě toto je důvodem, proč o plynoucím čase vůbec neuvažují.

Nicméně to, že subjektivní čas pro Johansenovy postavy skutečně neexistuje, nic nemění na tom, že si samy sebe dokonale uvědomují v čase a prostoru „historickém“. Naprostá většina Johansenových povídek se v tomto smyslu vyznačuje časoprostorovou „jednotou“: děj se až na vzácné výjimky odehrává v soudobém SSSR v průběhu 20. let a v textech jsou vždy přítomné skutečné dobové reálie, do nichž jsou postavy zasazeny. Revoluce, občanská válka, třídní boj, politika ukrajinizace, kolektivizace, industrializace – to vše se buď stává přímo tématem Johansenových povídek, anebo se v příběhu nějakým způsobem odráží. Johansen popisuje soudobou realitu pravdivě a nepřikrášleně: najdeme u něj i zmínky o velmi těžkém a hlavně hladovém životě obyvatel ukrajinských vesnic („Majboroda“, „Život Haje Šajby“).

Ve většině případů se tedy jedná o velice reálný, vlastně „hmatatelný“ svět, kde čas a prostor fungují podle stejných zákonů. Prostředí povídek „17 minut“, „Hniloba“, „Profesoři ukrajinizace“, „Kastorka“, „Majboroda“ (a dalších) bylo dobovému čtenáři velice dobře známé; mohl se v něm

²⁸⁹ Йогансен М. Життя Гая Шайби // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 209.

zajisté snadno orientovat. O něco složitější to pak muselo být v případě povídek, v nichž se děj odehrává v „exotičtějších“ zemích – „Účet“ (Německo), „Zubní kartáček“ (Amerika), „Sitatunga“ (Francie a Afrika). Nicméně také v tomto případě Johansen pečlivě vytváří pro čtenáře věrohodný obraz: například v povídce „Sitatunga“ veškerá zmíněná toponyma (jichž se v textu objevuje skutečně velké množství, místy dokonce vzniká dojem, jako by si autor schválně udělal „seznam“ míst, o nichž se v povídce chce zmínit²⁹⁰) jsou naprosto reálná, stejně tak jako názvy všech afrických kmenů a jména některých historických osobností, jako jsou generál Galliffet nebo Oliver Cromwell. Také historické pozadí je v této povídce zcela reálné: mluví se zde o Hitlerově vládě v Německu a o „židovských pogromech, jaké historie ještě nezažila“²⁹¹.

Stejně jako čas, i prostor je v Johansenových povídkách dynamický a navíc také často zkreslený. Běžný a známý skutečný svět se může snadno přetvořit na svět iracionální, fantastický, alogický: hranice mezi těmito světy, stejně jako hranice mezi realitou a snem, je nejasná nebo zcela vymazána. V tomto plastickém prostoru se běžný svět může s nástupem noci proměnit na absolutní fantasmagorii (vzpomeňme si například na část povídky „Popsaná záda“, kde se Andrij Ďuďa v noci nemůže dostat domů, protože jeho dům ho nechce pustit dovnitř); v tomto světě Majboroda může bojovat se Satanem (a následně nemůže pochopit, zda se to stalo ve skutečnosti nebo ve snu). V tomto smyslu lze v Johansenových povídkách hledat rysy podobné magickému realismu či ukrajinské „fantaskní próze“, kterou badatelé T. Kochanovská a M. Nazarenko definují takto: „Všední a zázračné koexistuje, prolíná se, přičemž zázrak zdaleka ne vždy musí být folklorního původu. [...] Formálně může být text věrohodný, nicméně stále vzniká dojem určitého bizarního zkreslení“²⁹². Potvrzení snadno najdeme v Johansenových povídkách, kde mají fantasmagorické prvky často jednoduché logické vysvětlení: Majboroda toho vypil příliš mnoho a proto se mu zdál divný sen, Ďuďa pak nechtěla pustit domů jeho vlastní manželka, s níž se předtím pohádal. Na pocitu „bizarního zkreslení“ prostoru to však nic nemění. Nicméně nejvíce zdeformovaným a proto

²⁹⁰ Například: „Уже був південь, і пора було починати. Ще він не дійшов Ст. Пріва-де-Монтань, але високочолі дуби Марі-о-Шен уже ясно виднілися праворуч дороги, тут були лани орендарів з Ст. Пріва, фермер у деревляних пантофлях наганяв коня, впряженого в сівалку — це був великий лан далеко від Меца“ (Йогансен М. Ситутунга // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 217).

²⁹¹ Тамtéž, s. 215.

²⁹² Кохановская Т., Назаренко М.: Украинский вектор: сны о минувшем // *Новый мир*. – 2011. – № 6. [online] Dostupné z: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2011_6/Content/Publication6_353/Default.aspx. [cit. 24-11-2020].

i poněkud hrozivým (přesto, že se jedná o dílo humoristické) se jeví svět povídky „Myslivecké příhody“. Čtenář před sebou vidí realitu, jež na první pohled velmi připomíná prostředí soudobého SSSR (jména, toponyma apod.), jenom s tím rozdílem, že obvyklé logické zákony zde jsou maximálně porušeny. (Připomeňme například, že hlavní postava Ivan Ivanovyč se zcela vážně chystá ostřelovat komáry z kulometů a pochytat všechny lvy ze Saharské pouště do velkého síta.) Nicméně tato realita má své vlastní zákony: nápady hlavního hrdiny, které se nám zdají být naprosto absurdní, se uskutečňují, a navíc jeho chování vůbec nikoho nepřekvapuje, protože podle zákonů tohoto světa jedná nejen Ivan Ivanovyč, ale i všechny další postavy. Svět je zde nevěrohodný do takové míry, až to nakonec přestane udivovat, nicméně strašlivý pocit zůstává. Vytváří ho právě podobnost popisovaného světa se světem reálným a také fakt, že k porušení prostředí dochází ve skutečnosti (což naprosto vylučuje možnost získat jakékoliv racionální vysvětlení, na rozdíl od těch případů, kde čtenář ví, že popisované věci se odehrávají ve snu).

Jako věrohodný, nicméně „bizarně zkreslený“ se jeví rovněž svět v povídce „Sitatunga“, kde je hranice mezi skutečným a nereálným vymazána jakoby naschvál. Lawrence a jeho společníci jsou vyčerpáni žízní natolik, že nemohou ani spát, jen blouzní, sní o čisté vodě a uváznou tak na půl cesty mezi spánkem a realitou; Lawrence, jenž dostává spavou nemoc, není schopen s jistotou rozlišit, které zvuky se mu zdají a které znějí ve skutečnosti. Se záměrným zkreslením prostoru se setkáváme také na konci příběhu, kdy autor opakuje stejnou větu dvakrát téměř vzápětí po sobě. Lawrenceův sen se naplňuje těsně před jeho smrtí: v posledním okamžiku vidí antilopu sitatunga, která stojí přímo před ním. Následuje jeho reakce: „На мить я віджив, і пальці зімкнулись навколо металу рушниці. Але гарячий метал задзвенів у вухах...“²⁹³. Poté se ihned přenášíme zpátky do „skutečné“ reality, tedy do Francie, kde tato povídka začala: učitel zeměpisu Dieudonné se vypravil na lov a krátí si čas čtením Lawrenceových deníků. Lawrence je však v té době dávno po smrti. V okamžiku, kdy Lawrence vidí sitatunga a umírá, Dieudonné najednou pochopí, že „se stalo něco mimořádného, něco, co nebylo, něco, na co on čekal celý den“²⁹⁴. Zvedá hlavu od čtení a, stejně jako tomu bylo u Lawrence, se jeho prsty sevrou kolem horkého kovu pušky; kvůli slunci mu lehce zvoní v uších. Využití syntaktického paralelismu slouží ke spojení dvou realit dohromady; dva

²⁹³ Йогансен М. Ситтунга // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 225.

²⁹⁴ „Дьедон Мва Келькшоз-а-Манже раптом зчувся, що сталося щось надзвичайне, те, чого не було, те, на що він чекав через цілий день. Він тихо звів голову, і пальці зімкнулися навколо гарячого металу рушниці. Від сонця йому злегка дзвеніло у вухах“ (Тамтєж, s. 226).

hrdinové se na chvíli spojí do jednoho. Avšak Dieudonnéův sen, na rozdíl od snu Lawrenceva, se nenaplnuje: lovil skřivana, ale dočkal se jenom sýkory. Ostatně jeho příběh nekončí tak tragicky jako ten Lawrenceův: nacházíme se již v reálném světě, kde fantasmagorické zákony nemají žádnou moc, a proto Dieudonné s lehkostí zabije ptáka.

V podkapitole *Postavy a jejich specifika* jsme uváděli, že profesor Lawrence spadá do kategorie „rytířských“ postav. Tento obraz v textu krystalizuje postupně a ke konci příběhu o tom již není pochyb, jelikož poslední řádky z Lawrenceva deníku ho bezesporu sblížují s asi nejznámějším literárním „rytířem“ – donem Quijotem. Smrtelně nemocný Lawrence upadající do spánku najednou pochopí, že jeho život uplynul marně: „З дивною ясністю я зрозумів, що надаремно витратив своє життя, борючись проти жульманів і служмистрів Академії за справжню ідеальну зоологію, неможливу і непотрібну в тому суспільстві, де керували служмани і жульмистри. Я зрозумів також, просто і без жалю, що не знайду, не побачу, не покажу світові амфібіійну антилопу ситтутунга і що від того ніщо не зміниться на світі“.²⁹⁵ Stejně tak jako don Quijote²⁹⁶, Lawrence si před smrtí uvědomuje, že promarnil svůj život hledáním nepotřebného ideálu. K donu Quijotovi přichází osvícení hned po probuzení, k Lawrencevi krátce před usínáním, podstata však zůstává stejná: na půl cesty mezi snem a realitou o sobě postava pozná hořkou pravdu. Prostor snu tak získává rysy prostoru metaforického²⁹⁷. Podobné scény lze najít také v dalších textech, například v povídce „Život Haje Šajby“, kdy si Šajba uvědomuje, že je jen šroubem v obrovském stroji, který buduje štěstí pro celé lidstvo; pochopení k němu přichází v polospánku, tedy právě mezi snem a realitou. Celá epizoda vyznívá

²⁹⁵ Tamtéž, s. 225.

²⁹⁶ „Don Quijote prosil, aby jej nechali o samotě, že se chce trochu vyspat. Uposlechli a on spal v jednom kuse, jak se říká, šest hodin, že už hospodyně a neteř myslily, že zemře ve spaní. / Ale nakonec procitl a hlasitě zvolal: 'Požehnán buď mocný Bůh, který mi prokázal takové dobrodiní! Jeho milosrdenství nemá konce a hříchy lidské je nezkracují a neruší.' Net' dávala pozor na slova strýcova a zdálo se jí, že jsou rozumnější než obyčejně, alespoň než za té nemoci, a zeptala se ho: 'Co pravíte, milostivý pane? Co je nového? Jaké je to milosrdenství a jaké lidské hříchy, o nichž mluvíte?' / 'Mluvim, neti,' nato don Quijote, 'o milosrdenství, jež mi v tomto okamžiku prokázal Bůh, jemuž, jak jsem pravil, nepřekážejí mé hříchy. Už mám rozum svobodný a jasný, prostý temných stínů nevědomosti, jimiž mi jej zastínila neblahá stálá četba ohavných rytířských románů. Už uznávám jejich nesmyslnost a trápí mě jen, že jsem vybredl z bludu tak pozdě, že nemám kdy na nápravu četbou knih jiných, jež by osvětily mou duši' [...]“ (Cervantes Saavedra M. de. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Praha 2017. [online] Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/36/73/64/don_quijote_de_la_mancha_ii.pdf [cit. 22-11-2020]).

²⁹⁷ Jak správně poznamenává J. Cymbal, podobné vnímání snu je také příznačné pro román *Putování učeného doktora Leonarda*, viz: Цимбал, s. 105–107. Prostor snu je důležitý pro Johansenovu poetiku jako takovou: dokonce i v humoristických povídkách „Myslivecké příhody“, „Rezoluce“ najdeme scény věnované právě snům hlavních postav.

samozejmě zcela jinak, než je tomu v případě profesora Lawrence, nicméně jedná se o podobný princip.

S donem Quijotem profesora Lawrence nesbližuje jen moment „duchovního osvícení“, ale také motiv cesty. Tento motiv je pro Johansenovy postavy obecně velice důležitý: neustále na cestách je Michael Parker, na dalekou „výpravu“ se vydává Ivan Ivanovyč z povídky „Myslivecké příhody“, také Majboroda se stále chystá někam odjet²⁹⁸. Chronotop cesty je tak přítomen v mnoha Johansenových textech; zajímavé je, že pokud v Bachtinově výkladu tento chronotop zahrnuje především cestu „ve své rodné zemi, nikoli v cizím exotickém světě“²⁹⁹, jejímž cílem je odhalit sociálně-historickou mnohotvárnost této země, u M. Johansena se cesta naopak téměř vždy uskutečňuje právě v cizím a exotickém světě: Američan Parker cestuje po Ukrajině, Lawrence se vypraví do Afriky a Majboroda se chce dostat do Turecka nebo Bulharska³⁰⁰. Na tomto místě se však sluší poznamenat, že cestování pro Johansenovy postavy nikdy nekončí dobře: Lawrence, který se snažil dostat do Afriky, prochází na cestě za svým ideálem mnoha zkouškami a nepřežije; Michael Parker umírá v ukrajinské vesnici; Majborodu potopí v moři členové posádky lodi a jeho cesta při hledání pravého pravoslaví, o níž tak dlouho snil, končí, aniž by skutečně začala. Za jedinou výjimku lze považovat hlavní postavu povídky „Myslivecké příhody“: tato postava se vrací ze svých putování živa a zdráva. Ostatně, jak bylo poznamenáno výše, svět v této povídce funguje podle zcela specifických zákonů; ve světě, na nějž jsme zvyklí, by jeho cesta mohla dopadnout stejně špatně jako u dalších postav.

²⁹⁸ Motiv cesty je rovněž velice důležitý pro romány *Příhody McLeystona... a Putování učeného doktora Leonarda*.

²⁹⁹ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. *Литературно-критические статьи*. – М.: Художественная литература, 1986. – S. 277. Bachtin má v tomto případě samozřejmě na mysli chronotop v pravých rytířských románech a jejich aplikace na krátkou prózu je tedy diskutabilní. Stojí ale za zmínku, že také v Johansenových románech cesta postav vždy vede přes exotické země.

³⁰⁰ Ostatně motiv cesty do exotických zemí byl velice důležitý také pro samotného Johansena, jenž se považuje za zakladatele žánru cestopisu v ukrajinské literatuře. Nikdy neopustil území SSSR, nicméně uvnitř země nacházel dostatek míst pro cestování: navštívil například Dagestán nebo Kazachstán.

2.6. Fenoméni komiky

Jedinou pro novelistu bezpečnou filosofickou pozicí je ironie a skepse: alespoň nepředkládají nic pozitivního, ale pouze popírají.

Majk Johansen³⁰¹

V první kapitole této práce jsme se krátce zastavovali³⁰² u fenoménu experimentálního almanachu *Literární jarmark*, na jehož vydání se M. Johansen aktivně podílel. Poukazovali jsme zejména na to, že *Literární jarmark* se svým způsobem vracel k barokní poetice karnevalu. Vztahu avantgardy s barokními a manýristickými tradicemi se badatelé nejednou věnovali; Z. Genyk-Berezovská poznamenává, že koncepty typické pro baroko mají tendenci „se čas od času vracet, pronikat do současnosti, transformovat různé žánry a styly, a to zejména v krizových obdobích“³⁰³. Nejvýrazněji se to projevilo právě v moderně³⁰⁴; se středověkou poetikou karnevalu avantgardisty spojuje zejména ambivalentní vnímání světa a jeho vědomá „deformace“ s cílem odhalit skrytý význam³⁰⁵. Avantgarda popírá „věčné“ pravdy a existenci něčeho stálého a neměnného, snaží se za každou cenu zpochybnit okolní svět a zároveň na něj co nejvíce zapůsobit. V karnevalu jsou jakékoli hierarchie a tradice zpochybňovány a zesměšňovány a je téměř nemožné najít hranici mezi životem a hrou; M. Bachtin tvrdil, že „karneval se nepozoruje, v něm se žije. [...] V karnevalu hraje život sám a hra se dočasně stává samotným životem“³⁰⁶. Karnevalový smích je v Bachtinově pojetí ambivalentní: „je radostný a zároveň posměšný, popírá a prohlašuje, pohřbívá a oživuje“³⁰⁷.

³⁰¹ „Єдина безпечна для новеліста філософська позиція — це іронія та скепсис, бо вони, принаймні, нічого не висуюють позитивного, а тільки заперечують.“ (Йогансен М. *Як будується оповідання*, s. 37).

³⁰² Viz s. 22–23 této práce.

³⁰³ Генік-Березовська З. Українське літературне бароко в межах своєї епохи та стилю // Генік-Березовська З. *Грані культур: Бароко, романтизм, модернізм*. – К.: Гелікон, 2000. – S. 35–36. Citováno podle: Біла А. *Український літературний авангард...*, s. 31.

³⁰⁴ Лобас Н. Карнавалізація літератури як реакція на соціальні кризи в українському та польському міжвоєнні // *Studia methodologica. Філософія. Філологія: альманах* / редкол.: О. Лещак, Р. Гром'як, Т. Волкова, О. Куца [та ін.]. – 2007. – Тернопіль : ТНПУ. – s. 4. [online] Dostupné z: http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/stydia_metod/studia20.pdf [cit. 01-12-2020]

³⁰⁵ Біла А. *Український літературний авангард...*, s. 31.

³⁰⁶ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Бахтин М. *Литературно-критические статьи*, s. 298–299. (Překlad do češtiny je náš.)

³⁰⁷ Tamtéž, s. 303.

Přesně takový dvojaký smích pomáhá překonat strach a hrůzu bytí, dává pocit všemocnosti; přesně takový smích se stává hlavní zbraní avantgardistů.

Nemůžeme si v této souvislosti nevzpomenout na povídku „Život Haje Šajby“, kde se paralely s dvojí povahou karnevalového smíchu přímo nabízí. Haj Šajba, jak jsme již říkali, má schopnost smát se v naprosto nečekaných situacích, včetně situací (přesněji řečeno především v situacích), které nejsou vůbec vtipné. Ještě jako malé dítě se Haj Šajba nahlas směje, když před ním zatýkají jeho otce; ale pokud se tento smích dá vysvětlit tím, že Šajba tehdy ještě nedokázal pochopit, co se vlastně odehrává, pak následné epizody přímo ukazují, že se jedná o něco úplně jiného. Haj Šajba se směje v situacích navýsost tragických, přičemž jeho smích je naprosto upřímný: rozesměje ho zoufalství jeho otce, ale stejně tak mu přijde vtipné čekat na vlastní zastřelení. Schopnost upřímně se zasmát nad smrtí, bolestí, vlastní slabostí dává Šajbovi největší sílu³⁰⁸, jelikož tyto stránky života na něj tím pádem nemají žádný vliv. Jeho smích tak má osvobozující charakter, což je podle Bachtina „povinnou součástí každé grotesky“³⁰⁹.

Groteska vyžaduje ostrý kontrast, je na něm vlastně postavena: komické a tragické, skutečné a fantastické, „vysoké“ a „nízké“ jsou postaveny proti sobě, ale zároveň jsou velmi úzce provázané, takže je obtížné rozlišit, kde končí jedno a začíná něco jiného. Nesoulad mezi podstatou situace a tím, jak na ni Haj Šajba reaguje, je zřejmě zakořeněn v grotesce.

Grotesky M. Johansen využívá také v dalších povídkách³¹⁰. Nejvýraznějším příkladem je zde samozřejmě povídka „Myslivecké příhody“, již jsme se již částečně věnovali. Svět, který se před námi objevuje, je maximálně přiblížen realitě, kterou známe, ale zároveň je naprosto absurdní. Groteska zde splývá se satirou: neuvěřitelné „projekty“, které se snaží realizovat Ivan Ivanovyč, je možné vnímat jako karikaturu na sovětskou realitu a její rozsáhlé a ne vždy uskutečnitelné plány, například v oblasti industrializace nebo elektrifikace „celé země“.

³⁰⁸ Zde je však třeba poznamenat, že sám Šajba o žádné „síle“ v textu vůbec nepřemýšlí; autor sice vysvětluje, proč ta která situace přijde Šajbovi vtipná, následně ale Šajba tyto situace žádným způsobem nereflektuje.

³⁰⁹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Бахтин М. *Литературно-критические статьи*, s. 331.

³¹⁰ J. Cymbal ve své práci odkazuje ke klasifikaci rysů grotesky v literatuře 20. století, jejímž autorem je polský badatel W. Bolecki. Jedná se například o motivy karnevalu, masky a vertepu, mytologické a fantastické motivy, aktivní využití hyperboly a kontrastu, hybridizace na všech úrovních textu (Viz: Цимбал, s. 103 a dále). Veškeré zmíněné rysy najdeme také v Johansenově próze; nejvíce se to projevuje v románu *Putování učeného doktora Leonarda*.

Satirická groteska je rovněž přítomná v povídce „Majboroda“. V předchozích podkapitolách jsme již upozorňovali na skutečnost, že postava Majborody je velmi nejednoznačná. Johansen zde sahá po aktivním využití hyperbolizace a kontrastu: jak pozitivní, tak negativní vlastnosti Majborody jsou poněkud přehnané, což vede k tomu, že k němu pocítujeme současně výraznou sympatii a averzi. Tento dojem vzniká pomocí neustálé změny emocionálně psychologických registrů: primitivní, ale v podstatě neškodné Majborodovy úvahy se střídají se záchvaty bezdůvodné krutosti. Taková rozpolcenost, jež umožňuje vyjádřit dualismus a rozporuplnost bytí a lidské povahy, je příznačná právě pro grotesku.

Johansen poměrně často využívá komiky jako způsobu, jak upozornit na nedostatky v soudobé společnosti. Jeho povídky – „beletrizované anekdoty“ – jsou z velké části právě satirické: jak poznamenává S. Lenska, „pro anekdotu typická technika 'zvratu' a trefná pointa umožňuje [...] ukázat pravou podstatu [postavy]. Tato metoda má obvykle satirickou funkci“³¹¹. Johansen se tak vysmívá přizpůsobivým lidem, kteří jsou ochotni souhlasit s jakoukoliv ideologií proto, aby si zařídili lepší život (povídky „Hniloba“, „Profesoři ukrajinizace“) nebo úředníkům, kteří utrácejí velké částky ze státních peněz podle svého uvážení (povídka „Rezoluce“); vysmívá se koneckonců idealizovanému obrazu „šťastné sovětské rodiny“, která ve skutečnosti není až tak šťastná (povídka „Hniloba“). Zde se již nejedná o groteskní nadsázku, jako v případě povídky „Myslivecké příhody“, nýbrž o skutečné sovětské realie surově zachycené autorem.

Johansen aktivně využívá karikatury: v jeho povídkách najdeme například karikatury na bombastické a bezobsažné projevy sovětských vysokých činitelů („Profesoři ukrajinizace“, „Kastorka“) nebo na množství nejrůznějších a často nesmyslných vyhlásek a nařízení (povídka „Rezoluce“). Rádi bychom zde ocitovali zcela opodstatněný závěr, k němuž dospívá badatelka L. Kavun: „Smích M. Johansena není zaměřen ani tak na jednotlivé typy, jako spíše na celkovou atmosféru a styl epochy 20. let 20. století, na společenské představy, názory, kulturu a to, jak se toto vše projevovalo v různých (filozofických, estetických, literárněvědných atd.) diskurzích epochy“³¹².

³¹¹ Ленська, s. 92.

³¹² Кавун Л. Модерністська естетика й поетика роману Майка Йогансена 'Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію' // *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. – 2018. – Вип. 27-28. – С. 11. [online] Dostupné z: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lfk_2018_27-28_3 [cit. 03-12-2020].

Satira sama o sobě vůbec nemusí vyvolávat smích; je známo, že komický efekt způsobuje především určitý kontrast, nesoulad očekávání a z toho plynoucí překvapení. K vytváření komického efektu Johansen nejčastěji využívá právě kontrastu, a to zejména pomocí umístění několika vět s opačným významem vedle sebe, například: „Отож, коли горянин Андрій Дюдя сплюнув сильно в напрямі перепічанського городу, він улучив саме межі очі жінці своїй Марті [...] Плювок так здивував і вразив Дюдиху, що вона не знайшла й слів, щоб вилаятись. / 'А щоб тебе, хиндя паподержала, нічник тебе уплодив. Гей, шануйся, коли хоч, бо далєбі колись тму-мно-здо-тло спишу на спині, пам'ятатимеш до нових віників і до судної дошки, покіль аж пороху на очі насиплють', тільки й управилася коротко й неповно сказати Дюдиха.“³¹³ („Popsaná záda“) nebo „Учителі сиділи, притишкнувши, й слухали, боячись упустити хоч одне слово. Учителька Параска Петрівна тихенько повторювала про себе таблицю помноження, а вчителька Одарка Іванівна, хай простить їй бог і святий дух, молячися, щоб гроза її минула, нишком читала отче наш.“³¹⁴ („Kastorka“). Setkáme se u Johansena také s kontrastem založeném na konfrontaci dvou protichůdných obrazů a tónů vyprávění: například středověký rytíř „kapesníkem setřásá ze sametového kaftanu blechy, aby nerušily krásnou dámu jeho srdce“³¹⁵ („Zubní kartáček“) a plivanec způsobuje „řadu velkých událostí, jejichž ohlas se dostal daleko za hranice vesnice Dubci“³¹⁶ („Popsaná záda“). Kontrastní je rovněž jméno hlavního hrdiny povídky „Život Haje Šajby“: pokud jméno Haj odkazuje k antice, pak příjmení Šajba mu výrazně ubírá na „vznešenosti“; umístění těchto dvou prvků vedle sebe vytváří komický efekt.

Velice důležitý je pro M. Johansena humor „lingvistický“, tedy něco, co bychom mohli označit za „komiku slova“. Nejvýrazněji se to projevuje v povídce „Konec Michaela Parkera“ v okamžiku, kdy Michael vypráví Markovi o Ukrajině. K takovým slovům, jako je „хата“ („chata“, „dům“ nebo „chalupa“), „кум“ („kmoť“) nebo „борщ“ („boršč“), jsou v textu uvedeny vtipné poznámky, jejichž cílem je jakoby vysvětlit význam těchto slov případnému zahraničnímu čtenáři, jenž se v ukrajinských reáliích nevyzná: boršč se proto stává „ukrajinským consommé se zelím“ a chata je „vesnickou vilou“. (Zde je ovšem třeba zdůraznit, že vedle humoru se zde setkáme také s typickým ozvláštňením: díváme se na zcela běžné věci z naprosto nečekaného úhlu pohledu.)

³¹³ Йогансен М. Списана спина // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 177.

³¹⁴ Йогансен М. Касторка // Йогансен М. *Луб'яне решето*, s. 13. [cit. 27-11-2020]

³¹⁵ „... носовичком середньовічний лицар обтрушував з свого оксамитного каптану бліх, щоб вони не турбували прекрасної дами його серця.“ (Йогансен М. *Зубна щітка* // Йогансен М. *Луб'яне решето*, s. 19. [cit. 27-11-2020])

³¹⁶ „Цей плювок розпочав собою низку великих подій, що розмах їхній перейшов далеко за межі села Дубці.“ (Йогансен М. *Списана спина* // Йогансен М. *Вибрані твори*, s. 177).

Johansen také aktivně využívá tzv. mluvících příjmení a vzdává tak hold literárním tradicím. Před čtenářem se objeví profesor Durakov – Rus, šovinisticky laděný ve vztahu k dalším národům SSSR (povídka „Nomina-Omina“), zámožný obchodník Puzanov (povídka „Majboroda“), vedoucí školky Kastor Socvyvychov (od „соцвиховання“ / „socialistická výchova“ / a „вивих“ / „vykloubení“ /), jehož hlavním zájmem je především ideologicky „správná“ výchova dětí (povídka „Kastorka“); také jméno hlavní postavy povídky „Zubní kartáček“ „budoucího kritika a esejisty“ Henry O. Lardella jednoznačně odkazuje na spisovatele O. Henryho.

Kromě satiry, karikatury a grotesky se v Johansenových textech setkáme také s parodií. V podkapitole *Specifika jazyka a stylu* jsme se již věnovali povídce „Michael Parker se seznamuje s nečistou silou“; říkali jsme, že Johansen nejenže využívá Gogolových stylistických postupů, ale i je zcela vyvrací. Ve výsledku je pak stylistika a tematika *Večerů na samotě u Dikaňky* podrobována úmyslnému snižování; ze všech Johansenových povídek se právě tato dá označit za nejvíce parodickou. Parodie je postavena opět především na kontrastu: pokud vypravěče u Gogola chtěli poslouchat naprosto všichni, pak historiku Michaela Parkera zpočátku nikdo poslouchat nechce; to, co je u Gogola skutečnou nečistou silou, součástí lidového folkloru, je u Johansena jen výplodem fantazie dvou vyděšených mužů. J. Cymbal poznamenává, že také v této povídce se setkáme s groteskou, stejně jako s „černým humorem“³¹⁷. Toto tvrzení platí především pro Oksanu Truš. Již jsme říkali, že její obraz má odkazovat k obrazu Oksany z Gogolovy „Noci před vánocemi“; právě tento obraz je u M. Johansena nejvíce „snižován“. Setkáváme se s tím na začátku vyprávění, kdy vznešený, poetický popis její krásy končí ironickým poukazem na to, že má velmi silné svaly; setkáváme se s tím rovněž na konci příběhu, kdy ji zastřelí vlastní otec. Jedná se o jistě velice tragickou epizodu, jež je ale autorem prezentována maximálně prozaicky: Oksana se neocitla v nočním lese náhodou, vypravila se tam, aby se mohla v soukromí setkat s mladým mužem, a její otec si jí všiml právě v tu chvíli, když si oba lehli na zem a přikryli se těžkým kožíškem.

Parodické rysy se rovněž objevují v povídce „Sitatunga“. N. Vinnikova v článku „Пародія Майка Йогансена на лицарський роман“ poznamenává, že román *Putování učeného doktora Leonarda* zcela v duchu klasických rytířských románů začíná parodií na rodokmen hlavní postavy

³¹⁷ Цимбал, s. 92 a dále.

Dona Josého Pereiry³¹⁸. Něco podobného lze pozorovat i na začátku povídky „Sitatunga“: také zde autor dlouho vypráví o rodokmenu učitele zeměpisu Dieudonnéa Mva Quelquechose-a-Mangea³¹⁹, počínaje dávnými dobami. Parodického efektu je dosaženo v neposlední řadě prostřednictvím zmaření čtenářských očekávání: měl-li čtenář za to, že hlavní postavou bude přesně ta postava, o jejímž rodokmenu se tak dlouho vyprávělo, jeho očekávání se rychle rozbíjí, protože hlavní události v textu nejsou spojeny s touto postavou, ale s profesorem Lawrenceem.

Není bez zajímavosti, že Johansenovy povídky-anekdoty lze také vnímat jako v jistém smyslu parodické: o úzké souvislosti mezi parodií a novelou-ankdotou psal B. Ejchenbaum, jenž v novelách O. Henryho spatřoval „parodii na nějakou obecně přijatou logiku novely, na obvyklý syžetový sylogismus“³²⁰. Za hlavní projev této parodie označuje důležitou roli „překvapení“, které má čtenáře zmást a téměř se mu vysmívá. Můžeme s jistotou tvrdit, že podobná definice je blízka také pro Johansenovy povídky: o tom, jak důležitou roli u něj hraje náhoda a neočekávané události, jsme již mluvili v předchozích podkapitolách.

Vracíme se tedy znovu k Johansenově klíčovému principu trvalého napětí čtenáře. Jeho texty jsou mnohdy nejednoznačné, jsou založené na kontrastu, a to nejen na kontrastu spíše humorného charakteru (jako ve výše uvedených příkladech), ale také na kontrastu silných emocí. Pokud jsme v předchozí podkapitole hovořili o tom, že v Johansenových povídkách jsou vždy přítomné skutečné dobové reálie, pak zde by bylo vhodné poznamenat, že jsou často velmi děsivé, což se autor v žádném případě nesnaží ignorovat nebo nějakým způsobem zamaskovat. Například začátek povídky „Majboroda“ se nese v poměrně lehkém duchu, Majboroda hovoří se svým nepřitelem Stepunem, a najednou se zmiňuje o tom, že Stepunovi rodiče, vesničané, oba přednedávnem zemřeli hladem. Dochází tak k velice ostrému kontrastu, který je navíc posílen tím, že tato skutečnost je v textu jenom „zaznamenána“, ale není žádným způsobem „reflektována“: vyprávění (stále v lehkém a humorném duchu) jednoduše pokračuje dál. Podobné temné stopy epochy

³¹⁸ Віннікова Н. Пародія Майка Йогансена на лицарський роман // Вісник Запорізького національного університету. – 2010. – № 2 – С. 29. [online] Dostupné z: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/1820/1/N_Vinnikova_VZNUFN_2_GI.pdf [cit. 03-12-2020]

³¹⁹ Příjmení je zjevně odvozeno od francouzských výrazů „quelque chose“ („něco“) a „mange“ („jíst“).

³²⁰ „Дело в том, что новелла у Генри пародийна или иронична насквозь — не только там, где он сам вмещивается в ход рассказа, но и там, где этого нет. Его рассказы — пародии на некую общепринятую логику новеллы, на обычный сюжетный силлогизм“ (Эйхенбаум Б. *О Генри и теория новеллы*. Чást VI. [online] Dostupné z: <http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry06.html>. [cit. 03-12-2020]).

najdeme v satirické povídce „Profesoři ukrajinizace“, kde je jasně ukázáno, že mnoho inteligentních a vzdělaných lidí po revoluci zcela přišlo o příjem a bylo nuceno doslova žebrať o peníze.

V. Šklovskij psal, že umění je „věc v zásadě ironická a rozrušující“ a jeho úkolem je „tvořit nerovnosti“³²¹. Jako opravdový avantgardista, Johansen se s tímto výrokem zcela ztotožňuje: jeho tvůrčí styl je celý založen na principu konstantní hry a neustálé touhy dokázat, že zdání může klamat, a proto je třeba být vždy na pozoru. U M. Johansena je velmi těžké rozpoznat, kde mluví a nemluví vážně a co si skutečně myslí; pravý význam je skryt: čtenář může předpokládat, ale nedokáže skoro nic říct s jistotou, protože autor nikdy neposkytuje jednoznačné názory, ať se již jedná o cokoliv. V tomto smyslu lze o jeho próze mluvit jako o navýsost ironické. Ironie nemusí být vždy vtipná (může naopak budit hořkost, rozčilení a další nepříliš pozitivní pocity), vždy ale předpokládá začlenění prvku nejednoznačnosti. Ironie vždy vyžaduje duševní napětí, a to také ze strany recipienta; próza M. Johansena, který se všemi silami snaží zapojit čtenáře do „dialogu“, tomuto kritériu plně odpovídá.

³²¹ „Искусство в основе иронично и разрушительно. Оно оживляет мир. Задача его — создание неравенств“ (Шкловский В. *Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933)* / Составление А. Галушкина и А. Чудакова. — М.: Советский писатель, 1990. — С. 169). Český překlad se cituje podle: Červenka M. a kol. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*, s. 199.

Závěr

Tato diplomová práce se zabývala osobností a dílem ukrajinského spisovatele Majka Johansena (1895–1937). V českém prostředí není skoro znám: analýze jeho díla se částečně věnovala dr. Tereza Chlaňová, nicméně žádné další odborné zdroje o něm v češtině nenajdeme. Proto prvním úkolem této práce bylo představit osobnost Majka Johansena českému čtenáři a zasadit jeho činnost do celkového kontextu vývoje soudobé ukrajinské literatury, čemuž jsme se věnovali v rámci první kapitoly. Měli jsme ale i druhý úkol, jenž spočíval v analýze povídkové tvorby tohoto spisovatele a v charakteristice jejích základních specifik (druhá kapitola této práce).

V ukrajinském literárním diskurzu 20. let souběžně existovaly a vyvíjely se různé směry a styly. Nová doba přinesla přehodnocení dosavadních pohledů na mnoho věcí a zdánlivě věčné pravdy najednou přestaly platit. To se týkalo také literatury, v níž se v té době velmi výrazně uplatňovaly modernistické a avantgardní tendence. Mnoho literátů té doby usilovalo o nový způsob psaní, cílem často bylo rozbít zákony tradičního „realistického“ narativu. Právě v těchto podmínkách se začal aktivně rozvíjet proud syžetové literatury; „syžetníci“ ze všech složek literárního díla kladli největší důraz na dynamický děj a kvůli tomu se ochotně vzdávali složky psychologické. Inspiraci čerpali v idejích ruské formální školy, principech budování americké „short story“ a také samozřejmě ve filmu. Teoretici syžetové prózy (především O. Poltorackyj) přímo radili prozaikům psát co nejstručněji a dodržovat princip nečekaného závěru.

M. Johansen bezpochyby patřil k nejvýraznějším osobnostem ukrajinského literárního procesu 20. let. Aktivně se účastnil činnosti několika známých literárních uskupení a byl v centru kulturního dění svého rodného Charkova. Svou literární dráhu zahájil jako básník, nicméně od roku 1925 se začal věnovat také próze a zastupoval právě proud syžetové literatury. Jeho první sbírka povídek (*17 minut*, 1925) se vyznačuje maximální snahou o dodržení všech zákonů syžetové prózy, jako je dynamický děj, nečekaný závěr, stručnost stylu a malý rozsah. Od soudobých kritiků (již povídky „syžetníků“ celkově hodnotili poměrně zdrženlivě) se však tato sbírka dočkala jen krajně negativních recenzí; ostatně negativně ji následně ohodnotil také sám M. Johansen. A skutečně, ne všechny texty jsou v ní stejně kvalitní: zvláště v povídce „Papírek od Lenina“ je jasně patrná autorova nezkušenost na poli prózy.

Nicméně právě tento literární proud si Johansen nezvolil náhodně: jednalo se zřejmě o velice dobře promyšlené rozhodnutí, což dokazuje jeho teoretická práce *Jak se staví příběh* (1928). Tato příručka – přesto, že je napsaná s humorem a celkově se nese v lehkém duchu, – je cenným zdrojem informací a je velmi důležitá pro pochopení Johansenova díla. Autor v ní otevřeně říká, že je znepokojen především zaostalostí ukrajinské literatury ve srovnání s literaturou evropskou; projevuje se to podle něho zejména v neschopnosti prozaiků vypracovat napínavý a dynamický děj. Cílem této příručky tak bylo naučit mladé ukrajinské literáty pracovat s dějem, ale zároveň také s dalšími složkami literárního díla. Jako příklady pro napodobování Johansen jmenuje Edgara A. Poea a O. Henryho; ostatně tito autoři byli v ukrajinské avantgardní próze obecně velmi ceněni.

Jedním z hlavních rysů avantgardní prózy je vytváření „dialogu“ s recipientem, snaha co nejvíce na něj zapůsobit; Johansenovy povídky jsou v mnoha ohledech postavené právě na tomto principu. Tomu, jak v textu „zkonstruovat“ potřebný „efekt“, který správným způsobem zapůsobí na čtenáře, je v Johansenově příručce věnován velký prostor. Je jasné, že téma co „nejefektivnějšího“ textu ho samotného nesmírně zajímalo a ve svých povídkách se v tomto směru neustále zdokonaloval. Domníváme se, že toto je také důvod, proč se Johansen (navzdory nespokojenosti kritiků) neustále vracel k žánru novely-anekdoty jak v raných, tak v pozdních povídkách: anekdota je založena právě na principu hry s vnímáním recipienta a na účinku nečekanosti. Nejoblíbenější Johansenův „efekt“ prudké výměny rolí postav v závěrečné scéně nejpřirozeněji vypadá právě v anekdotě.

Nicméně v Johansenových textech se čím dále výrazněji projevuje sklon k experimentům na nejrůznějších úrovních – lexikální, stylistické, žánrové, ideové – a tak se vedle poměrně jednoduchých „beletrizovaných anekdot“ postupně objevují také mnohem složitější texty. V této souvislosti se jako velice zajímavá jeví otázka tvůrčí evoluce v Johansenově povídkové tvorbě. Není pochyb o tom, že jeho povídky napsané na konci 20. a v průběhu 30. let jsou „profesionálnější“ a v mnoha ohledech zajímavější než povídky z roku 1925 (a zbývá jen litovat, že si toho soudobí kritici nechtěli všimnout). Na druhou stranu je ale evidentní, že Johansen se ve svých pozdějších textech nechce zřeknout toho, s čím začínal. Orientace na ostrý syžet na úkor psychologie postav, hra se čtenářským vnímáním, bohatý a živý jazyk (vzpomeňme si na povídku „17 minut“), montážní princip, role vnitřních autorských asociací, využití grotesky a kontrastu, to vše je přítomno v zralých, ale také v raných Johansenových povídkách, s jediným rozdílem, že v těch zralejších textech se tyto principy uplatňují mnohem jasněji. Literární techniky, pro jejichž použití se Johansen rozhodl ještě jako nezkušený prozaik, se s časem samozřejmě proměňují, rozšiřují se, transformují, nicméně zůstávají v zásadě stejné.

Těchto výše uvedených principů a technik ve stejné době pochopitelně využívá mnoho dalších ukrajinských spisovatelů³²². Povídková tvorba M. Johansena tak plně zapadá do kontextu vývoje ukrajinské dobové literatury. Pokud bychom však měli krátce odpovědět na otázku, v čem spočívá originalita právě Johansenových povídek, pak je to jednoznačně totální a všudypřítomná ironie. Předmětem hry a experimentu se u Johansena může stát cokoliv, napodobováním stylistických postupů jiných spisovatelů počínaje a dobovými ideologickými klišé konče. Jak jsme již uváděli na samém začátku naší analýzy, čtenář by se měl mít při čtení Johansenových povídek vždy na pozoru, jelikož ho autor může (a zarputile o to usiluje) každou chvíli oklamat a zmást.

Co se týče perspektivy další analýzy Johansenovy prózy, nabízí se zde celá řada možností. Kompletní rozbor jeho literárního odkazu v kontextu ukrajinské avantgardy již provedla J. Cymbal, nicméně jako nesmírně zajímavé se nám jeví konkrétnější téma srovnání Johansenových povídek s povídkami dalších zástupců syžetové prózy, přičemž podle našeho názoru si zvláště zaslouží pozornost právě otázka jejich tvůrčí evoluce. M. Johansen uplatňoval ve své rané a pozdní próze stejné principy; velice zajímavé by z tohoto hlediska bylo analyzovat také díla například H. Škurupije nebo O. Slisarenka, což by mohlo přispět k lepšímu uchopení fenoménu syžetové prózy jako takové. Druhým neméně důležitým tématem je podle našeho názoru podrobná analýza Johansenových reportáží, jimž jsme se v rámci naší práce nevěnovali. Vzhledem k tomu, že M. Johansen se považuje za zakladatele žánru cestopisu v ukrajinské literatuře, jako zajímavá se jeví otázka, zda a jakým způsobem v tomto smyslu ovlivnil budoucí sovětské spisovatele a novináře.

³²² Seznam hlavních rysů ukrajinské krátké avantgardní prózy 20. let, navržený badatelkou S. Lenskou, jsme citovali na s. 44 této práce.

Bibliografie

Prameny

Primární texty M. Johansena

1. [Йогансен М.] Епілог // *Літературний ярмарок* – 1929. – №3 (133).
2. Йогансен М. *17 хвилин.* — Х.: Книгоспілка, 1925. [online]. Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=12125> [cit. 23-11-2020].
3. Йогансен М. Авто-анкета // *Шквал.* – 1929. – № 26.
4. Йогансен М. Ледачий автор. // *Універсальний журнал.* – 1929. – № 2.
5. Йогансен М. *Луб'яне решето.* – Х.: Плужанин, 1929. [online] Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=6811> [cit. 27-11-2020]
6. Йогансен М. *Солоні зайці.* – Х.: Плужанин, 1929. [online] Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=12127> [cit. 13-11-2020]
7. Йогансен М. *Поезії.* – К.: Радянський письменник, 1989.
8. Йогансен М. *Як будується оповідання.* – К.: Пабулум, 2019.
9. Йогансен М. *Вибрані твори* / Упоряд. Р. Мельників. 2-ге вид., доп. – К.: Смолоскип, 2009.

Primární texty jiných autorů

10. Cervantes Saavedra M. de. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha.* – Praha 2017. [online] Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/36/73/64/don_quijote_de_la_mancha_ii.pdf [cit. 22-11-2020]
11. Бузько Д. *Лісовий звір* – Х.: Держ. вид-во України, 1924. [online]. Dostupné z: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=6815> [cit. 10-11-2020]
12. Бузько Д. *Голандія: роман* / [Передм. Л.С. Бойка]. – К.: Дніпро, 1991.
13. Гірняк Й. *Спомини.* – Нью-Йорк: Сучасність, 1982.
14. Гоголь Н. *Вечера на хуторі близ Диканьки.* – М.: Азбука-классика, 2008.
15. Зоценко М. *Нервные люди: Рассказы и фельетоны (1925—1930)* / Собрание сочинений. – М.: Время, 2008.
16. Микола Хвильовий. *Твори: В 5 тт.* Нью-Йорк – Балтимор – Торонто: Об'єднання українських письменників 'Слово' / 'Смолоскип' ім. В. Симоненка, 1978, 1984. – Т. 1, Т. 2.
17. Підмогильний В. *Проблема хліба.* – К.: Маса, 1927.
18. Смолич Ю. *Розповідь про неспокій: децю з книги про двадцяті, тридцяті роки в українському літературному побуті.* – К: Радянський письменник, 1968.
19. Шкловский В. *Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933)* / Составление А. Галушкина и А. Чудакова. – М.: Советский писатель, 1990.

20. Яновський Ю. *Чотири шаблі : оповідання, есеї, романи* / [передмова та комент. Г. І. Хоменко]. – Х.: Фоліо, 2013.

Dobová periodika

21. Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року. // *Червоний шлях*. – 1926. – № 3.
22. Довгань К. [В.Вецеліус. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших. ДВУ, 1925] // *Життя й революція*. – 1926. – №1.
23. Доленго М. Київ та Харків – літературні взаємовідношення // *Червоний шлях*. – 1923. – № 6–7.
24. Платформа й оточення лівих // *Нова Генерація*. – 1927. – № 1.
25. Полторацький О. Практика лівого оповідання // *Нова Генерація*. – 1928. – № 1.
26. Савченко Я. *Доба і письменник: критика*. – Х., К.: Держ. вид-во України, 1930.
27. Тиверець Б. Спад ліризму в сучасній українській поезії. // *Червоний шлях*. – 1924. – № 1–2.
28. Ф.Я. [В.Вецеліус. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших. ДВУ, 1925. Вип. 1, 2, 3] // *Пролетарська правда*. – 1925. – 4 липня.
29. Хвильовий М., Сосюра В., Йогансен М. Наш універсал (До робітництва і пролетарських митців українських) // *Жовтень*. – 1922.
30. Чирков М. Микола Хвильовий у його прозі // *Життя і революція*. – 1925. – № 10.
31. Юноша В. (Єфремов П.) Поет чарів ночі // *Вир революції. Літературно-мистецький збірник*. – 1921. [online] Dostupné z: <https://old.lib.dp.ua/collection/?pbp=79> [cit. 29-10-2020].
32. Якубовський Ф. До кризи в українській художній прозі // *Життя й революція*. – 1926. – №1.

Sekundární literatura

Knižní publikace

33. Červenka M. a kol. *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. – Praha: Torst, 2005.
34. Lotman J. *Kultura a exploze*. – Brno: Host, 2013.
35. Бахтин М. *Литературно-критические статьи*. – М.: Художественная литература, 1986.
36. Біла А. *Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія*. – К.: Смолоскип, 2006.
37. Гальченко С. *Володимир Сосюра*. – Харків: Folio, 2018.
38. Городнюк Н. *Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття: монографія*. – Дніпро: Свідлер А.Л., 2017.
39. Гундорова Т. *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї*. – К.: Грані-Т, 2013.
40. Дорошкевич О. *Підручник історії української літератури*. – К.: Книгоспілка, 1924.

41. *Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. – К.: 2011. – Т. 8 : Па–Прик.*
42. *Гльницький О. Український футуризм (1914–1930).* – Львів: Літопис, 2003.
43. *Історія української літератури. ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1.: 1910—1930-ті роки: Навч. Посібник / За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1993.*
44. *Курганов Е. Анекдот как жанр русской словесности. – М.: ArsisBooks, 2015.*
45. *Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. – Львів: Літопис, 2004.*
46. *Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999.*
47. *Томашевський Б. Теорія літератури. Поетика: Учеб.пособие. – М.: Аспект Пресс, 1996.*
48. *Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.*
49. *Шкандрій М. Модерністи, марксисті і нація: Українська літературна дискусія 1920-х років / Авторизований пер. з англ. М. Климчука. – К.: Ніка-Центр, 2006.*
50. *Шкловський В. Литература и кинематограф. – Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. [online]. Dostupné z: <https://chapaev.media/articles/7869> [cit. 04-11-2020]*
51. *Шкловський В. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929.*

Akademické práce

52. *Chlaňová T. Od dětského dynamismu k symfonii čísel: ukrajinská prozaická tvorba 1917-1934. – Praha 2006. Disertační práce. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/23802>. Vedoucí práce Alena Morávková.*
53. *Vávra J. Montážní princip v kompozici prozaického literárního díla. – Praha 2012. Diplomová práce. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/94907>. Vedoucí práce Marie Mravcová.*
54. *Бабак Г. Рецензия русского формализма в украинской культуре в межвоенный период (1921–1939). – Praha 2020. Disertační práce. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/155151>. Vedoucí práce Tereza Chlaňová.*
55. *Безхутрий Ю. Художній світ Миколи Хвильового. – Х.: Видавництво ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2005. Dostupné z: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/8369/2/Bezkhoutry.pdf>.*
56. *Ленська С. Українська мала проза 1920 – 1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / С. В. Ленська. – К., 2015.*
57. *Назаренко В. Ігрові стратегії альманаху 'Літературний ярмарок' у контексті експериментальної літератури 1920-30-х років: дис... канд. філол. наук / В. М. Назаренко. – К., 2016.*
58. *Пуніна О. Засоби кіномови в українській художній прозі 20-30-х років ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / О. В. Пуніна. – Донецьк, 2010.*
59. *Цимбал Я. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20-30-х років : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Я. В. Цимбал. – К., 2002.*

Odborné články

60. Акулова Н. 'Сімнадцять хвилин' Майка Йогансена як авантюрна кіноновела. // *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа : збірник матеріалів конференції*. – Бердянськ: БДПУ, 2016.
61. Білокінь С. Автор та герой як учасники інтелектуальної гри (на матеріалі української інтелектуальної романістики ХХ століття) // *Султанівські читання*. – 2014. – Вип. 3.
62. Віннікова Н. Пародія Майка Йогансена на лицарський роман // *Вісник Запорізького національного університету*. – 2010. – № 2. [online] Dostupné z: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/1820/1/N_Vinnikova_VZNUFN_2_GI.pdf [cit. 03-12-2020]
63. Гасанова В. Ідейно-естетичні пошуки в українській літературі 20-х р. ХХ ст. // *Культура народів Причорномор'я*. – 1997. – № 1.
64. Горбик Р. Особливості композиційної структури 'Оповідань про Майкла Паркера' Майка Йогансена // *Стиль і текст*. – 2005. – Вип. 6.
65. Кавун Л. Модерністська естетика й поетика роману Майка Йогансена 'Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію' // *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. – 2018. – Вип. 27-28. [online] Dostupné z: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lfk_2018_27-28_3 [cit. 03-12-2020]
66. Кохановская Т., Назаренко М. Украинский вектор: сны о минувшем // *Новый мир*. – 2011. – № 6. [online] Dostupné z: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2011_6/Content/Publication6_353/Default.aspx. [cit. 24-11-2020]
67. Лобас Н. Карнавалізація літератури як реакція на соціальні кризи в українському та польському міжвоєнні // *Studia methodologica. Філософія. Філологія: альманах / редкол.: О. Лещак, Р. Гром'як, Т. Волкова, О. Куца [та ін.]*. – 2007. – Тернопіль : ТНПУ. [online] Dostupné z: http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/stydia_metod/studia20.pdf [cit. 01-12-2020]
68. Назаренко В. Майк Йогансен як 'оформлювач' альманаху 'Літературний ярмарок' // *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна*. – 2014. – № 1127.
69. Олефір В. Жанрова палітра українського роману 20–30-х років ХХ століття // *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. – 2010. – Вип. 21.
70. Опришко Т. Періодичні видання 'Бюлетень' та 'Мистецькі матеріали' (1928–1929 рр.) літературної групи 'Авангард': розвиток ідей конструктивного динамізму // *Рукописна та книжкова спадщина України*. – 2014. – Вип. 18. [online] Dostupné z: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rks_2014_18_37 [cit. 08-06-2020]
71. Складенко Г. Мистецтво на сторінках 'Нової Генерації' // *Студії мистецтвознавчі*. – 2015. – № 4. [online] Dostupné z: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2015_4_6. [cit. 27-10-2020]
72. Собачко О. Українські літературні організації та течії в другій половині 20-х років ХХ століття // *Наукові записки [Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України]*. – 2006. – Вип. 32. [online]. Dostupné z: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/sobachko_ukrainski.pdf [cit. 24-10-2020]
73. Філон М., Безхутрий Ю. Майк Йогансен про художню літературу як творчість і ремісництво // *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. – 2014. – № 1127.

74. Черемська О. Майк Йогансен як мовознавець // *Культура слова*. – 2016. – Вип. 84. [online]. Dostupné z: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kuls_2016_84_23 [cit. 15-11-2020]
75. Шейко В. Еволюція провідних літературних об'єднань України у 20-х рр. ХХ ст.: культурологічний аспект // *Культура України: зб. наук. пр.* – Харків: ХДАК, 2012.
76. Эйзенштейн С. Монтаж (1938). // *Искусство кино*. – 1939. – № 1. [online]. Dostupné z: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHEJN/s_montazh_1938.txt [cit. 09-11-2020]
77. Эйхенбаум Б. О'Генри и теория новеллы. // *Звезда*. – 1925. – № 6. [online] Dostupné z: <http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry06.html>. [cit. 03-12-2020]

Populárně-vědecké články

78. Цимбал Я. Майк Йогансен. Мандрівник, мисливець і філософ. // *Український тиждень*. – 29.10.2015. – № 43 (415). [online] Dostupné z: <https://tyzhden.ua/History/149982> [cit. 19-05-2020]
79. Цимбал Я. Це Харків, крихітко!: улюблені мюзикли двадцятих. // *Український тиждень*. – 29.01.2016. – № 3 (427). [online] Dostupné z: <https://m.tyzhden.ua/publication/156574> [cit. 05-06-2020]

Příloha 1

Povídky Majka Johansena: chronologický seznam

- 1925 – sbírka *17 minut* („Papírek od Lenina“, „Hniloba“, „Účet“, „17 minut“) / збірка *17 хвилин* („Ленінська картка (Св. Рено)“, „Гнилизна“, „Рахунок“, „17 хвилин“)
- 1925 – povídka „Majboroda“ („Майборода“)
- 1929 – sbírka *Lýkové síto* („O humoru“, „Rezoluce“, „Pluze“, „Kastorka“, „Zubní kartáček“) / збірка *Луб'яне решето* („Про гумор“, „Резолюція“, „Люзія“, „Касторка“, „Зубна щітка“)
- 1929 – sbírka *Slaní zajíci* („Nomina-Omina“, „Profesoři ukrajinizace“, „Myslivercké příběhy“, „Slunce kozácké“) / збірка *Солоні зайці* („Номіна-Оміна“, „Професори українізації“, „Мисливські пригоди Івана Пвановича“, „Сонце козаче“)
- 1931 – sbírka *Život Haje Serhijovyče Šajby* („Život Haje Serhijovyče Šajby“, „Popsaná záda“, „Papírek od Lenina“) / збірка *Життя Гая Сергійовича Шайби* („Життя Гая Сергійовича Шайби“, „Списана спина“, „Ленінська картка“)
- 1931 – sbírka *Povídky o Michaelu Parkerovi* („Michael Parker se objevuje poprvé“, „Michael Parker se seznamuje s nečistou silou“, „Konec Michaela Parkera“, „Popsaná záda“, „Život Haje Serhijovyče Šajby“) / збірка *Оповідання про Майкла Паркера* („Перша поява Майкла“, „Майкл знайомиться з нечистою силою“, „Кінець Майкла Паркера“, „Списана спина“, „Життя Гая Сергійовича Шайби“)
- 1932 – sbírka *Povídky* („Putování učeného doktora Leonarda“, „Povídky zámečnicka Šarabana“, „Na návštěvě u divize N.“, „Michael Parker se objevuje poprvé“, „Michael Parker se seznamuje s nečistou silou“, „Konec Michaela Parkera“) / збірка *Оповідання* („Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію“, „Оповідання слюсаря Шарабана“, „В гостях у Н-ській дивізії“, „Перша поява Майкла Паркера“, „Майкл знайомиться з нечистою силою“, „Кінець Майкла Паркера“)
- 1936 – povídka „Sitatunga“ („Ситтутунга“)

Příloha 2

Literární uskupení zmíněná v textu

- *Aspanfut* (ukrajinsky *Аспанфут*, od „Асоціація панфутуристів“, česky *Asociace panfuturistů*), 1921–1924
- *Aspys* (ukrajinsky *Аспис*, od „Асоціація письменників“, česky *Asociace spisovatelů*), 1923–1924
- *Avantgarda* (ukrajinsky *Авангард*, *Avanhard*), 1925–1930
- *Boj* (ukrajinsky *Боротьба*, *Boroťba*), 1919
- *Hrozen* (ukrajinsky *Гроно*, *Grono*), 1920–1921
- *Zocelení* (ukrajinsky *Гарт*, *Hart*), 1923–1925
- *Článek* (ukrajinsky *Ланка*, *Lanka*), 1924–1926(–1929)
- *MARS* (ukrajinsky *МАРС*, od „Майстерня Революційного Слова“, česky *Dílna revolučního slova*), (1924–)1926–1929
- *Mládežníci* (ukrajinsky *Молодняк*, *Molodňak*), 1926–1932
- *Musagete* (ukrajinsky *Музагет*, *Muzahet*, doslova „vůdce Múz“), 1919–1920
- *Pluh* (ukrajinsky *Плуг*, *Pluh*), 1922–1932
- *Proletkult* (ukrajinsky *Пролеткульт*, od „пролетарська культура“, česky *Proletkult*), 1917–1932
- *Prolitfront* (ukrajinsky *Пролітфронт*, od „Пролетарський літературний фронт“, česky *Proletářská literární fronta*), 1930–1931
- *Technicko-umělecká skupina A* (ukrajinsky *Техно-мистецька група А*, *Techno-mystecka hrupa A*), 1928–1931
- *Urbino* (ukrajinsky *Урбіно*, *Urbino*), 1923–1925
- *VAPLITE* (ukrajinsky *ВАПЛІТЕ* – Вільна академія пролетарської літератури, česky *Svobodná akademie proletářské literatury*), 1926–1928

Literární almanachy a časopisy zmíněné v textu

- *Rudá cesta* (ukrajinsky *Червоний шлях*, *Červonyj šljach*), 1923–1936
- *Hrozen* (ukrajinsky *Гроно*, *Grono*), 1921
- *Globus* (ukrajinsky *Глобус*, *Hlobus*), 1923–1935
- *Knihař* (ukrajinsky *Книгарь*, *Knyhar*), 1917–1920
- *Literárně-kritický almanach* (ukrajinsky *Літературно-критичний альманах*, *Literaturno-krytyčnyj almanach*), 1918

- **Literárně-vědecký věstník** (ukrajinsky Літературно-науковий вісник, *Literaturno-naukovyj visnyk*), 1898–1932
- **Literární jarmark** (ukrajinsky Літературний ярмарок, *Literaturnyj jarmarok*), 1928–1930
- **Umění** (ukrajinsky Мистецтво, *Mystectvo*), 1919–1920
- **Nová generace** (ukrajinsky Нова генерація, *Nova heneracija*), 1927–1930
- **Nová komunita** (ukrajinsky Нова громада, *Nova hromada*), 1923–1931
- **Cesta** (ukrajinsky Шлях, *Šljach*), 1917–1919
- **Ukrajinská chalupa** (ukrajinsky Українська хата, *Ukrajinska chata*), 1909–1914
- **Univerzální žurnál** (ukrajinsky Універсальний журнал, *Universalnyj žurnal*), 1928–1929
- **Vesmír** (ukrajinsky Всесвіт, *Vsesvit*), 1925–1934
- **Vír revoluce** (ukrajinsky Вир революції, *Vyr revoljuciji*), 1921
- **Říjen** (ukrajinsky Жовтень, *Žovteň*), 1921–1922
- **Bumerang** (ukrajinsky Бумеранг, *Bumeranh*), 1927

Příloha 3

Literární díla zmíněná v textu

- **D. Buzko:** novela „Lesní zvíře“; román *Holandsko* / **Д. Бузько:** повість „Лісовий звір“; роман *Голяндія*
- **I. Erenburg:** román *Láska Jeanny Neyové* / **И. Эренбург:** роман *Любовь Жанны Ней*
- **N. Gogol:** sbírka *Večery na samotě u Dikajky*; povídka „Noc před vánosemi“ / **Н. Гоголь:** сборник *Вечера на хуторе близ Диканьки*; рассказ „Ночь перед рождеством“
- **M. Chvylovuj:** povídka „Revizor“; sbírka *Modré etudy*; povídka „Redaktor Kark“; povídka „Sentimentální příběh“; povídka „Ivan Ivanovyc“; povídka „Šťastný tajemník“ / **М. Хвильовий:** новела „Ревізор“; збірка *Сині етюди*; оповідання „Редактор Карк“; оповідання „Сентиментальна історія“; оповідання „Іван Іванович“; оповідання „Щасливий секретар“
- **J. Janovskij:** povídka „Mamutí kly“ a stejnojmenná sbírka; povídka „Historie popelníku“; povídka „Román Ma“ / **Ю. Яновський:** новела *Мамутові бивні* + збірка тієї ж назви; оповідання „Історія попільниці“; оповідання „Роман Ма“
- **M. Johansen:** román *Putování učeného doktora Leonarda*; román *Příhody McLeystona, Harryho Ruperta a dalších*; reportáž *Cesta člověka pod čepicí (Židovské kolonie)*; reportáž *Koščagyl na Embi* / **М. Йогансен:** роман *Подорож ученого доктора Леонардо* (повна назва *Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію*); роман *Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших*; репортаж *Подорож людини під кепом (Єврейські колонії)*; репортаж *Кос-Чагил на Ембі*
- **H. Kosynka:** povídka „Kvůli půdě“ / **Г. Косинка:** новела „За земельку“
- **M. Kuliš:** tragikomedie *Lidový Malachiáš* / **М. Куліш:** трагікомедія *Народний Малахій*
- **J. London:** román *Srdce tří* / **J. London:** *Hearts of Three*
- **H. Mychajlyčenko:** román *Modrý román* / **Г. Михайличенко:** роман *Блакитний роман*
- **V. Pidmohylnyj:** sbírka *Spisy. Díl I*; román *Město* / **В. Підмогильний:** збірка *Твори. Т. I*; роман *Місто*
- **M. Semenko:** povídka „Mirza. Abbas Chán“ / **М. Семенко:** оповідання „Мірза. Аббас-хан“
- **L. Skrypnyk:** román *Inteligent* / **Л. Скрипник:** роман *Інтелігент*
- **O. Slisarenko:** sbírka *Statísice sil*; sbírka *Plantáže*; povídka „Kalhoty“; povídka „Příhody Sydora Petrovyče“; povídka „Autobiografická novela“ / **О. Слісаренко:** збірка *Сотні тисяч сил*; збірка *Плантації*; оповідання „Штани“; оповідання „Пригоди Сидора Петровича“; оповідання „Автобіографічна новела“
- **J. Smolyč:** román *Poslední Edgewood*; román *Hospodářství doktora Galvanesca*; román *Na druhé straně srdce* / **Ю. Смолич:** роман *Останній Ейджевуд*; роман *Господарство доктора Гальванеску*; роман *По той бік серця*
- **V. Sosjura:** sbírka *Písně krve* / **В. Сосюра:** збірка *Пісні крові*

- **H. Škurupij:** sbírka *Dobrodružství strojvedoucího Chorna*; sbírka *Dračí vítěz*; román *Dveře do dne*; román *Jana z batalionu* / **Г. Шкурупій:** збірка *Пригоди машиніста Хорна*; збірка *Переможець дракона*; роман *Двери в день*; роман *Жанна батальйонерка*
- **V. Vynnyčenko:** román *Sluneční stroj* / **В. Винниченко:** роман *Сонячна машина*
- **M. Zoščenko:** povídka „Lukrativní novela“ / **М. Зощенко:** рассказ „Доходная статья“