

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií

Slovanské literatury

Linda L e n z

**Jak je uděláno Pozvání na popravu.
Teatrální a polemické prvky v románu
Vladimira Nabokova.**

**How Invitation to a Beheading is
Made. Theatrical and Polemic
Elements in Vladimir Nabokov's
Novel.**

Dizertační práce

vedoucí práce – Prof. PhDr. Vladimír Svatoň, CSc.

2013

Poděkování

Ráda bych poděkovala všem, kteří se na vytvoření této dizertační práce podíleli. Moje poděkování patří především mému školiteli prof. Vladimíru Svatoňovi za odborné vedení, cenné rady, podporu a inspiraci. Za cenné připomínky děkuji taktéž prof. Igoru P. Smirnovovi a všem účastníkům doktorského semináře na univerzitě v Kostnici, na němž jsem měla možnost vznikající práci několikrát představit. Zvláštní dík patří též prof. Juriji Murašovovi, který mi můj studijní pobyt v Kostnici umožnil, a německé organizaci DAAD, která jej financovala. Také bych chtěla poděkovat doc. Kamile Chlupáčové za vstřícnost a trpělivé průběžné čtení mého textu. Za obětavost a velkou pomoc při závěrečných úpravách děkuji Vandě Vicherkové, Kateřině Kolářové a Andree Kapustové. A za hodinové rozhovory na téma mé práce jsem vděčná Gunnaru Lenzovi. Za trpělivost a pochopení děkuji i mým rodičům Evě a Ladislavovi Hartmannovým. Závěrečný obrovský dík patří Miluši Zadražilové (in memoriam) za to, že mě motivovala k uskutečnění dizertace. Ráda bych svou dizertační práci věnovala vzpomínce na manžele Zadražilovy, výtečné rusisty a skvělé lidi, kteří si hýčkali své studenty.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem dizertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 12. března 2013

Abstrakt

Práce se soustřeďuje na komplexní rozbor poetiky románu Vladimira Nabokova *Pozvání na popravu* z hlediska jeho kulturního kontextu. Konkrétně se zabývá jeho souvislostmi se sovětskou divadelní avantgardou, s mytopoetickým symbolismem a s ranou literární avantgardou.

Z pohledu divadla přistupujeme k románu jako k parodii na porevoluční avantgardní experimenty sovětské scény. Speciální pozornost je věnována té okolnosti, že vlivem teatralizace textu, tj. připodobení románového prostoru divadelnímu představení, dochází k rozdělení diegeze *Pozvání na popravu* na dva rovnocenné protikladné světy, z nichž lze každý usouvztažnit s určitou poetikou. Svět soustředěný do hlavní postavy Cincinnata je inspirovaný symbolismem, a to především symbolem a symbolistickým vnímáním světa Andreje Bělého. Ústředním hybným principem této reality je sémiotizace světa. Jeho protiklad tvoří okolní románový svět, který je formován prostřednictvím principu desémiotizace, jenž demonstrativně nahrazuje přenesené významy přímými. Z pohledu sémiotických modelů tedy v románě dochází ke střetu dvou různých pojetí slova: proti symbolistické sémiotizaci reality je postavena desémiotizace jako ústřední aspekt formalisticko-futuristické avantgardy, která hrdinův svět systematicky rozkládá. Ani jeden z těchto světů však není vítězný, v závěru dochází k jejich syntéze, což hrdinovi pomůže se z románového světa osvobodit. K *Pozvání na popravu* lze tedy přistupovat jako k osobitému manifestu uměleckého slova, který prostřednictvím předvedení a ontologizace různých koncepcí a postupů polemizuje s dvěma odlišnými poetikami.

Abstract

The work focuses on the analysis of the poetics of Vladimir Nabokov's novel *Invitation to a Beheading* in terms of its cultural context. Specifically deals with its relation to the Soviet theatrical avant-garde, with mythopoetic symbolism and early avant-garde.

We approach to the novel as a parody of the post-revolutionary avant-garde Soviet theater experiments. Special attention is paid to the fact that due to the theatricalization of the text, i.e. assimilation of the novel space with the theatricals, diegesis of *Invitation to a Beheading* is divided into two equal opposing worlds, each of which represents particular poetics. World built around main character of Cincinnatus is comparable to symbolism, namely to the symbol and symbolistic perception of Andrei Bely. The central principle of this reality is semiotization of the world. The surrounding fictional world creates its opposite as it is shaped by the principle of desemiotization which - as a central aspect of formalistic-futuristic avant-garde – systematically dismantles hero's world. However neither of these worlds is winning. In the end it is the synthesis, which helps the hero get emancipated from the novel's world. The *Invitation to a Beheading* can therefore be interpreted as original artist's world manifesto which through presentation and ontologization of various conceptions and approaches gives polemic view on two different poetics.

Obsah

Úvod.....	8
I. Román jako divadelní představení.....	10
1.1 Na úvod.....	10
1.2 Divadlo v Nabokovově biografii.....	11
1.3 Teatrálnost aneb co je a jak se děje divadlo.....	14
1.4 Teatralizace jako uvedení na scénu.....	15
1.5 (Re)teatralizace jako návrat divadelnosti.....	16
1.6 Teatrálnost jako aspekt literárního textu aneb co je a jak se děje divadlo v textu.....	18
1.7 Teatrálnost postav.....	18
1.8 Teatrálnost prostoru.....	20
1.9 Román jako divadelní představení.....	21
1.10 Binarita prostoru.....	25
1.11 Dva prostory – dva texty.....	27
1.12 Dva texty – dvě poetiky.....	30
1.13 Teatralizace v narativní rovině.....	32
1.14 Teatralizace PP jako popření teatralizace skrze teatralizaci.....	36
1.15 Střet světů – mysterium versus bufonáda.....	40
1.16 PP v nabokovianech.....	43
II. PP jako parodie na divadelní avantgardu.....	45
2.1 Jednání.....	45
2.1.1 Bufonáda I.....	45
2.1.2 Melodrama.....	49
2.1.3 Cirkus v divadle.....	50
2.1.4 Bufonáda II – VS jako hra čisté formy.....	54
2.2 Otázka formy a obsahu.....	57
2.3 Signály fikčnosti.....	59
2.4 O kontextu sporu.....	66
2.5 Moderna, avantgarda, Nabokov a nabokoviana.....	72
III. Svět Cincinnatovy představivosti.....	77
3.1 Symbolismus Andreje Bělého.....	77
3.2 Jednota formy a obsahu.....	79
3.3 Sémiotická koncepce symbolismu.....	81
3.4 Mysticismus, teurgie.....	84
3.5 Gnostické aluze PP.....	90

3.6	Princip sémasiologizace	92
3.7	Průzračnost a živé slovo	94
3.8	Cincinnatova sémiotizace světa	100
3.9	Cincinnatova hra s významy – motiv zvuku	106
3.9.1	Motiv větru	110
3.9.2	Motiv ohně, požáru	112
3.9.3	Motiv látky, materie	114
IV.	Parodické prvky VS	121
4.1	Quercus – životopis dubu	121
4.2	Mrtvá slova	133
4.3	Raná avantgarda v PP	141
4.4	Věc	145
4.5	Motivace	149
4.5.1	Realizace paralelismu	152
4.5.2	Metamorfóza – realizace časoprostorového paralelismu	156
4.6	Realizace metafory	159
4.7	Teatralizace jako desémiotizace	167
	Závěr	172
	Seznam použité literatury	175
	Příloha	Chyba! Záložka není definována.

Úvod

Pozvání na popravu (Приглашение на казнь, 1935/1936, dále jako PP) je jedním z často diskutovaných Nabokovových románů nejen vzhledem k interpretační nejednoznačnosti, ale i proto, že tuto nejednoznačnost i tematizuje. Přestože se interpretaci snadno nepoddává žádné z Nabokovových děl, tvoří nejasnost a mnohoznačnost PP v rámci ruskojazyčných románů výjimku. Tokerová dokonce hovoří o třech textových rovinách jeho neurčitosti („indeterminacy“): lexikální, strukturní a interpretační (Toker 1989, 135). Cílem naší práce je analýza a současně i interpretace této zvláštnosti textu na pozadí soudobé ruské kultury. Domníváme se, že právě intertextuální hledisko¹ hraje v uchopení románu, v jeho dešifrování, nesmírně závažnou roli. Vazba jednotlivých románových postupů na poetiku moderny a avantgardy je významotvorná a jak pro analýzu, tak pro další interpretaci románu zcela zásadní.

Za aktuální považujeme Chodasevičovu recenzi na PP, v níž říká:

«Приглашение на казнь» есть не что иное, как цепь арабесок, узоров, образов, подчиненных не идейному, а лишь стилистическому единству (что, впрочем, и составляет одну из «идей» произведения). В «Приглашении на казнь» нет реальной жизни, как нет и реальных персонажей, за исключением Цинцинната. Все прочее – только игра декораторов-эльфов, игра приемов и образов, заполняющих творческое сознание или лучше сказать, творческий бред Цинцинната. С окончанием из игры повесть обрывается. Цинциннат не казнен и не неказнен, потому что на протяжении всей повести мы видим его в воображаемом мире, где никакие реальные события не возможны. (Ходасевич 1997, 247п.)

Přestože se tato slova stala v nabokovianech téměř kanonickým zaklínadlem, jen velmi málo prací se hlouběji věnuje otázkám, jichž se Chodasevič dotýká: jakého druhu jsou „postupy“ a co je to za „ideu“, jež Chodasevič vzpomíná. Zdá se, že je to zčásti způsobeno i úhlem pohledu na Nabokova. Část vědeckého publika se kloní k názoru, že hra postupů a obrazů, o nichž Chodasevič hovoří, je samoúčelná, případně bývá její funkce ztotožňována pouze s recepčním

¹ Práce, jež se zabývají souvislostmi PP a ruského literárního kontextu, se většinou podrobně věnují jednomu, případně několika dílčím motivům. Srov. Shapiro 1998; Tammi 1999; Букс 1998; Десятов 2007; Сендерович/Шварц 1998, 2000 aj.

hlediskem. Postupy jsou chápány jako nástroj znejistění čtenáře, jako groteskní prostředek sloužící k předání čtenáři pocitů doby, jež „se vymkla z kloubů“.² Přestože je tento pohled zcela korektní, hned v úvodu se vůči němu vymezíme. Domníváme se, že PP není jen sumou her s literárními postupy pro postup sám. Zcela naopak: použití různých způsobů narace a různých různých literárních metod má svůj důvod, jenž koreluje s ústřední románovou myšlenkou. PP čteme jako svébytný manifest literárního slova, jako text, jenž na metaúrovni zejména metodou parodování soudí redukci sémantického významu uměleckého slova stavící do popředí jeho formu. PP také demonstruje střet dvou různých poetik slova. Přenesením do života a dovedením dvou různých poetických koncepcí ad absurdum tematizuje román soubor slova s dodatečnou konotativní referencí jako „symbolu“ a bezreferenčního slova jako „věci“ s dominujícím denotativním významem. Výsadní postavení přitom zaujímá teatralizace textu, chápána jako připodobení románového světa divadlu. Teatralizace umožňuje doslovnou inscenaci ústředních forem avantgardního divadla a zároveň se z teoretického hlediska blíží jednomu ze zásadních postupů ruské avantgardy – realizaci tropu, čímž vnáší do textu prvky avantgardistické poetiky. Ty jsou prostřednictvím hlavní románové postavy konfrontovány s určitými momenty symbolistického pojetí literárního slova, aby nakonec v závěru románu oba tyto vzájemně protikladné postoje vyústily v syntetizující nabokovovské slovo, v němž plnohodnotně koexistuje denotativní i konotativní význam.

² Viz Pechal 1999; Toker 1989, 123–142; Александров 1999, 105–132; Долинин 2004, 214–231; Линецкий 1994, 23–35; Смирнова 1997 aj.

I. Román jako divadelní představení

1.1 Na úvod

V létě roku 1941 po svém příjezdu do Ameriky vedl Nabokov na Standfordově univerzitě cyklus přednášek věnovaných divadlu, které byly určeny posluchačům oboru dramatického umění. První kompletní ruskojazyčné vydání Nabokovových her (2008) zahrnuje i opisy dvou z těchto jeho přednášek.³ Pro naši práci je zajímavý zejména text s názvem *Ремесло драматурга*, v němž se autor zabývá otázkou vztahu dramatu, divadelního představení a vnějšího, mimouměleckého světa. Hovoří o unikátnosti divadla, jež spočívá ve vztahu jeviště a hlediště, mezi nimiž platí nepsaný zákon rampy. Jedná se o ideální dohodu, jež nedovoluje divákům zasahovat do hry, případně naopak hercům vystupovat z rolí. Tato pomyslná čtvrtá stěna má paradoxní povahu. Paradox spočívá v tom, že zatímco diváci herce vidí a slyší, ale nejsou schopni dění na jevišti ovlivnit, herci diváky nevidí, zato jim však publikum zcela podléhá (Набоков 2008, 494). Tento zákon scénické iluze, jenž je přirozeným principem divadla, je analogický vztahu literárního a mimotextového světa a odpovídá otázce fiktivnosti uměleckého světa. Zde se dostáváme k prvnímu aspektu a zároveň teoretické otázce postupu teatralizace prozaického textu. Co se děje s literárním textem ve chvíli, kdy se jeho součástí stává model divadla, tzn. v okamžiku, jež v PP předpokládáme, kdy text tematizuje jak moment jeviště, tak i hlediště? Než však bude možné dát na tuto otázku odpověď, musíme si ujasnit, jakým způsobem teatralizace PP probíhá. Proto v danou chvíli formulujeme tezi, podle níž je román PP koncipován jako divadelní představení, uprostřed kterého se nachází jeho jediný divák – Cincinnatus.⁴

³ Z velkého počtu přednášek byly podle slov editora souborného vydání, Nabokovova syna Dmitrije Nabokova, pro publikaci vybrány právě tyto dvě, protože „они в сжатом виде содержат многие из основных принципов, которыми он [Nabokov, rozn. L. L.] руководствовался при сочинении, чтении и постановке пьес“ (Набоков 2008, 491).

⁴ Srov. Бабич 1999, 148.

1.2 Divadlo v Nabokovově biografii

Přestože se jedná o téma nepříliš známé,⁵ divadlo bylo součástí i Nabokovova života. Vztah k němu zřejmě získal v dětství od svého otce, V. D. Nabokova, jenž byl velkým milovníkem divadla a opery. Jejich petrohradský dům navštěvovaly autority jako například A. Benua, jeden ze zakladatelů žurnálu *Мир искусства*, výtvarník, teoretik umění a autor mnoha divadelních dekorací, nebo výtvarník M. Dobužinskij, jenž byl dokonce v letech 1912–1914 Nabokovovým učitelem kreslení (Бойд 2001, 125). Později v emigraci se V. D. Nabokov podílel na založení časopisu *Театр и жизнь* s podtitulem *журнал посвященный пропаганде русского сценического искусства за границей*, vydávaného v Berlíně v letech 1921–1922, do něhož současně přispíval vzpomínkami na divadelní život Petrohradu let 1880–1890 (tamtéž, 52). Ať už byl vztah mladého Nabokova k divadlu jakýkoli, zřejmě jej nějakým způsobem oslovilo, neboť současně s jeho prvními povídkami vznikala i dramata.

Nabokovova dramatická tvorba se vztahuje výhradně k ruskému období. Prvním pokusem byla lyrická miniatura psaná hexametrem s názvem *Весной*, která vznikla v roce 1918 během nuceného pobytu rodiny Nabokovových v Gaspře na Krymu (tamtéž, 172). Ve stejném roce sehrál Nabokov během karnevalu roli Fritze Lobheimera v inscenaci divadelní hry německého dramatika A. Schnitzlera *Liebelei* (tamtéž, 179).

Další dramatický text je spojen s pravděpodobně první Nabokovovou literární mystifikací. V roce 1921 napsal nevelké drama *Скитальцы*⁶ a poslal jej rodičům se slovy, že se jedná o překlad původní anglické hry z roku 1768 *The Wanderers* autora Viviana Calmbrooda (tamtéž, 223). V pořadí třetím je opět malé drama *Смерть*⁷, které krátce nato následují dvě veršované dramatické miniatury *Дедушка*⁸ a *Полюсь*⁹. Ve stejném roce vytvořil Nabokov s Ivanem Lukašem autorskou dvojici a začali psát krátké skeče pro ruské kabarety v Berlíně. Jejich první prací byla pantomima *Агасфер* na symfonii V. Jakobsona, jejíž *Драматический монолог, написанный в виде пролога для инсценированной симфонии* napsal

⁵ K tématu divadla v Nabokovově biografii viz Бабинов 2008; Толстой 1990.

⁶ Poprvé v *Грани*, 1923, č. 2.

⁷ Poprvé v *Руль*, 1923, 20. a 24. května.

⁸ Poprvé v *Руль*, 1923, 14. října.

⁹ Poprvé v *Руль*, 1924, 14. a 16. srpna.

Nabokov sám. Podle Boyda znamenalo pro Nabokova psaní skečů především způsob, jak si vydělat na živobytí (tamtéž, 267). V tomto ohledu byla úspěšná zejména jeho spolupráce s kabaretem *Синяя птица* (*Der blaue Vogel*) otevřeným v Berlíně v roce 1921. Pro kabaret *Синяя птица*, který poskytoval ve 20. letech výdělek mnoha ruským umělcům (Chagal, Teffi), psali Nabokov s Lukašem několik let (Бабинов 2008, 558). Kromě scénáře pantomimy *Кавалер лунного света* (1924) na hudbu A. Iljuchina, jež byla jakousi novodobou variantou tance smrti, a názvu pantomimické scénky *Живая вода*, cyklu s názvem *Locomotion* a názvu skeče *Китайские ширмы* se však z této jejich tvorby nic nedochovalo (Бойд 2001, 268–274). K dramatickým pokusům lze zařadit ještě monolog *Речь Позднышева*, určený pro improvizovaný soud nad postavou Tolstého novely *Крейцерова соната*. Tento literární žert byl sehrán v roce 1926 na jednom z večerů Svazu novinářů a literátů (Бабинов 2008, 544). V roli Pozdnyševa vystoupil Nabokov a například v roli prokurátora literární kritik J. Ajchenvald, Nabokovův přítel, jenž se mimo jiné na začátku 20. století zapojil do diskuze o úloze a stavu soudobého divadla.¹⁰ Herectví si Nabokov vyzkoušel i ve filmu, kam se nechával najímat jako statista, vystupoval i v původní divadelní produkci – v kritickou ostře odmítnuté pantomimě *Балаган*. (Бойд 2001, 281). Často bývá zmiňován Nabokovův výstup v komickém představení *Ченуха* (*Quatsch*) na dobročinném večeru organizovaném Svazem spisovatelů v roce 1927, v němž parodicky zobrazil divadelního režiséra Nikolaje Jevreinova (tamtéž, 321). Fieldovi slouží tato role jako důkaz Jevreinovova vlivu na Nabokova, což nepovažujeme za nepravděpodobné. Už třeba pouze proto, že Nabokova nadchla Jevreinovova hra *Ревизор* parodující různé divadelní koncepce (tamtéž, 126). Ostatně co se týká práce jiných divadelních režisérů, Nabokov se pochvalně vyjádřil i o Mejercholdově inscenaci *Ревизора*. Ve své práci o Gogolovi uvádí:

Странно, что в те годы, когда словесность в России пришла в упадок – каковое положение сохраняется уже четверть века, - русский режиссер Мейерхольд, несмотря на все искажения и отсебятину, создал сценический вариант «Ревизора», который в какой-то мере передавал подлинного Гоголя. (I, 431)

¹⁰ Viz Айхенвальд 2008. K diskuzi o divadelních reformách též viz *Театр. Книга о новом театре* 2008.

Mimo scénářů pro hudební divadlo a kabaret psali s Lukašem i filmové scénáře, stejně jako v případě divadla se jich však zachovalo naprosté minimum (Бойд 2001, 210–271).¹¹ Práce na nich pro Nabokova byla na rozdíl od skečů pro divadlo již seriózní uměleckou výzvou (Бабилов 2008, 559).

Drama *Трагедия господина Морна*, jež Boyd označuje za nejlepší Nabokovovo dílo z té doby včetně poezie a krátkých próz, vzniklo na přelomu let 1923 a 1924 (Бойд 2001, 261). Za Nabokovova života nebylo vydáno, přestože ve dvacátých letech Nabokov nejen hledal vydavatele, ale snažil se je prosadit i u některého z ruských režisérů v emigraci (tamtéž, 269). Co se nepodařilo s touto hrou, podařilo se s následujícím dramatem. Krátce po vydání novely *Машенька* oslovil Nabokova režisér a ředitel berlínského divadla *Группа J. Ofrosimov* s žádostí, zda by nenapsal pro jeho divadlo hru. Nabokov souhlasil a 1. dubna 1927 se konala premiéra dramatu *Человек из СССР* (Бабилов 2008, 579).

V následujících letech se Nabokov věnoval především tvorbě prozaické. K divadlu se vrátil až v roce 1937 hrou *Событие*, napsanou na zakázku I. Fondaminského pro jeho divadlo *Русский драматический театр*, jež vzniklo v Paříži v roce 1936. V následujících letech byla uvedena také v Praze (1938), Bělehradě (1941), Varšavě (1941) a v témže roce i v New Yorku za přímé asistence Nabokova, jenž tou dobou do Ameriky přesídlil (Бабилов 2008, 587).

V roce 1938 píše Nabokov své poslední drama *Изобретение Вальса*. Inscenaci měl stejně jako předchozí hru režisovat Jurij Anněnkov, nakonec však uvedena nebyla (Бойд 2001, 572). Následuje již pouze dramatická scéna *Русалка* (přibližně v roce 1939) s podtitulem *Заключительная сцена к пушкинской Русалке*, původně zamýšlená jako text napsaný Godunovem-Čerdyncevem v pokračování románu *Дар* (Бабилов 2008, 625).

¹¹ Слов. Бабилов 2008, 546–567.

1.3 **Teatrálnost aneb co je a jak se děje divadlo**

V přednášce *Ремесло драматурга* se Nabokov dotýká věčných otázek divadla: „co je divadlo, resp. jak se děje, odkud a z čeho pramení, kde a jaké má hranice a jak je možné nebo nutné se na tato východiska vlastně ptát“ (Roubal 2005, II). Tato část práce se bude zabývat otázkou, jakým způsobem probíhá připodobení románového prostoru divadlu. Protože termín teatralizace v literárněvědném prostředí není příliš obvyklý, je potřeba jej předem vyjasnit. Začneme zešíroka a vymezíme nejprve základní pojmy naší práce, které pocházejí z divadla a divadelní vědy.

V české teatrologii bývá pro účely analýzy a popisu inscenačních forem jednání dávána před výrazem teatrálnost přednost slovu divadelnost (srov. angl. *theatricality*, něm. *Theatralität*). Protože je však součástí naší práce intermediální otázka, kdy se pokusíme pohlédnout na prozaický text prizmatem divadla/divadelního představení, považujeme za vhodnější používat výraz teatrálnost, jehož významové pole přesahuje oblast divadelní vědy. Tato volba nevyplývá pouze z toho, že termín teatrálnost má širší význam,¹² ale také proto, že je používán i v jiných sférách, než je divadlo. V průběhu 20. století se „teatrálnost“ etablovala nejen v divadelní vědě, ale i v dalších oborech (sociologii, kulturologii, etnologii, politologii či pedagogice).

V rámci divadelní vědy je divadelnost (teatrálnost) chápána jako jev, který činí divadelní kulturu uměleckou, jako substance, jejímž prostřednictvím se jevištní výkon, představení stává uměleckým dílem. Divadelní slovníky¹³ s oblibou citují Rolanda Barthesa, jenž shrnul definici teatrálnosti jako estetické kategorie do slov, že divadelnost je „divadlo minus text“ (cit. podle Veltruský 1994, 98)¹⁴.

¹² „Teatrální, teatrálnost“ používáme i v běžném jazyce k označení něčeho, co je z pohledu skutečného empirického života vnímáno jako přehnané, hyperbolizované, výrazové, a tedy nepřirozené. V podobných souvislostech má „teatrálnost“ pejorativní význam, jenž je pro divadlo nepřijatelný.

¹³ Srovnej: Pavis 2003, 104; Metzler Theater Lexikon 2005a, 360.

¹⁴ O divadelnosti (teatrálnosti) jako předmětu divadelní vědy hovoří J. Veltruský jako o jevu mnohem širším „než divadlo v pravém slova smyslu, přičemž není vůbec zřejmé, kde hranice mezi divadlem a divadelností leží; to se ještě více znejasnilo se vznikem filmu“ (Veltruský 1994, 95). Veltruský se o Barthesově pojetí zmiňuje kriticky, chápe je jako krok zpátky. Píše: „Pojmové oddělení divadla od dramatické literatury bylo nejen osvobozující, nýbrž i umělé. Ač osamostatnilo divadelní vědu a nepřímo přispělo k chápání dramatického umění, zkruslilo zároveň jev, o němž teorie divadla pojednává. Literární text mezi základní složky patří do té míry, že jeho přítomnost či nepřítomnost je jeden z činitelů druhového rozrůznění divadelního umění. A jelikož

Tato zcela obecná a vágní definice zahrnuje „základní aspekty a momenty, které jsou podmínkou, jádrem či rámcem specifičnosti divadla, resp. divadelního díla“ (Roubal 2005, IVn.). Jak Roubal uvádí, práce zabývající se uvedenou otázkou se metodologicky a koncepčně liší. „Střídají se v nich [...] různě akcentované přístupy a koncepty – filozofické a estetické, sociologické a psychologické, sémiotické i kognitivní, ale skoro všechny míří k tomu, nabídnout divadelní teorii východiska k uchopení události divadelního představení jako procesuální, časově tranzitivní a komunikativně interaktivní skutečnosti. Jejich společným jmenovatelem je tedy ontologicky i noeticky dynamické pojetí divadelního díla nejen jako svébytného artefaktu, ale daleko spíše ‚arte-aktu‘ či ‚arteprocessu‘ díla, které se děje, je přímo existenčně vázáno na pohyb herce v divadelním časoprostoru a jeho prezentně diváckou synchronně souhrající recepci“ (tamtéž, V). Vyjděme z Roubalova shrnutí, v němž charakterizuje událost divadelního představení, a ještě jednou vyjmenujme jeho základní aspekty.

Divadelní představení či přesněji inscenace¹⁵ zahrnuje kromě samotného herce a jeho hereckého projevu (gestikulace, mimika, hlas, pohyb, kostým) i rekvizity a dekorace, tj. všechny hmatatelné prostředky, které se podílejí na vzniku představení a s jejichž pomocí divadlo dosahuje žádoucího výsledku. Všechny tyto složky jsou ve vzájemném dynamickém vztahu. Inscenace předpokládá časoprostorovou jednotu dění na jevišti a publika, jež je tomuto dění přítomno, sleduje jej a recipuje.¹⁶ Vzhledem k tomu, že jednotlivé divadelní teorie nahlízejí a koncipují podstatu divadla z různých úhlů, zůstaneme u této nejschematičtější charakteristiky.

1.4 Teatralizace jako uvedení na scénu

Teatralizace či též zdivadelnění (angl. *theatralization*, něm. *Theatralisierung*) označuje v úzkém smyslu proces uvedení dramatu na divadelní scénu. V českém kontextu jsou upřednostňovány výrazy „jevištní/scénický

znaky tvořené herectvím obsahují i repliky dialogu, vynechání slovní složky se rovnalo jakoby amputaci herectví“ (tamtéž, 97n.).

¹⁵ O rozdílu představení a inscenace viz následující kapitolu.

¹⁶ Míra aktivity diváka podléhá jednotlivým divadelním koncepcím, její (předpokládaná) intenzita závisí na konkrétních historických modelech divadla.

přepis/provedení“ či „divadelní překlad“, případně se užívá i výraz „stylizace“. V literárním kontextu má však „stylizace“ odlišné konotace, které by mohly být zavádějící, a popisné výrazy odporují skutečnosti literárního textu, proto volíme označení teatralizace. Obecně můžeme teatralizaci charakterizovat jako scénickou interpretaci textu, jejíž podstatou je vizualizace a scénické ztvárnění dialogů (Pavis 2003, 431). Tím se liší od dramatizace, jež se zaměřuje na strukturu textu, na ztvárnění dialogů, dramatického napětí, dynamičnost děje (tamtéž, 116). Dodejme ještě, že divadelní teatralizace zahrnuje dva odlišné jevy, dva fakticky odlišné typy produkce. První je zamýšlená ideální představa, tj. inscenace, druhým typem produkce je představení jako zcela konkrétní realizace. Inscenace jako ideální uvedení vychází z představy režiséra a počítá na jedné straně se zcela konkrétním způsobem provedení dramatického textu, tedy vystupováním herce, a na druhé straně s určitou odezvou publika jako reakcí na hereckou akci. V představení mohou hrát na rozdíl od ideální představy inscenace roli i vedlejší faktory, které mohou mít buď rušivou, anebo naopak dotvářející povahu, mohou se stát inspirativními pro následující představení. V každém případě však vzdalují představení od jeho ideální zamýšlené podoby.¹⁷

Toto rozlišení má pro nás zcela zásadní význam, neboť jak se budeme dále snažit prokázat, teatralizace v PP jeví známky toho, že do prozaického textu zde bylo převedeno právě divadelní představení jako jedinečné provedení ideální inscenace.

1.5 (Re)teatralizace jako návrat divadelnosti

Teatralizace či přesněji re-teatralizace, zdivadelnění (angl. *(re)theatricalization of theater*, něm. *(Re)Theatralisierung*), označuje i konkrétní vývojové období reformy evropského divadla na přelomu 19. a 20. století. Společným znakem tehdejších různorodých reformních snah bylo vymezení se vůči divadelnímu naturalismu (psychologismu, realismu). Zatímco naturalismus usiluje v mezích divadelních možností o maximální

¹⁷ Srov. Fischer-Lichte 2010, 24.

věrohodnost představovaného, o postavení „čtvrté stěny“, re-teatralizace svými jednotlivými postupy a vcelku i svou poetikou tuto „stěnu“ boří. Re-teatralizačními postupy jsou zdůrazňování iluze, stylizovanosti hry a poukazování na představení jako na uměleckou smyšlenku.¹⁸ Zástupci divadelní avantgardy A. Appia, G. Fuchs, G. Craig, V. Mejerchold, A. Tairov či N. Jevreinov svým zpochybňováním divadelní tradice mimetického zobrazení, popíráním kukátkové scény a konečným stvrzením režiséra jako umělecké profese a tvůrce představení směřovali ke vzniku divadla jako samostatného uměleckého druhu,¹⁹ pro nějž jsou divadelní inscenace konkrétním režisérským řešením, ať už zrealizovaným či pouze navrženým v rámci teoretické koncepce. Reformátoři se snažili stvořit autoreferenční divadlo, poukazující na svou uměleckou podstatu.

Tato snaha však v některých případech zejména v porevolučním Rusku získávala zcela radikální až absurdní podobu. Z pohledu PP je zajímavým zejména úsilí o vymanění divadla z absolutní závislosti na dramatickém textu. V radikální podobě je v Rusku toto úsilí spojeno s porevoluční avantgardou, sovětskou kritikou též nazývanou Divadelní říjen (*театральный Октябрь*).²⁰ Popírání autority dramatika má však mnoho různých aspektů a situace v porevolučním divadle je příliš spletitá (zejména v prvních porevolučních letech se měnila doslova s každým dnem) na to, abychom se jí v tomto úvodním přehledu zabývali podrobněji. Jednotlivé režisérské modely se v konkrétních realizacích mnohdy radikálním způsobem lišily a kromě zmíněného úsilí vymanit se z područí divadelního realismu je nic nespojovalo. Proto se prozatím omezíme na pouhou konstataci (re)teatralizace a k tématu se vrátíme až v souvislosti s interpretací PP.

¹⁸ Toto hnutí „předvádí představení jako výlučně fiktivní a ludickou realitu. Herecká interpretace ukazuje na rozdíl mezi hercem a postavou. Inscenace používá všech tradiční divadelních „patentů“ (přehnané líčení, jevištní efekty, melodramatické herectví, teatrální kostýmy, muzikálové a cirkusové techniky, nadsazený tělesný výraz atd.)“ (Pavis 2003, 432).

¹⁹ Tyto snahy jsou provázány i s daleko hlubší problematikou statusu dramatického textu, vzniku divadelní vědy a jejího předmětu aj. (viz Veltruský 1994, 77–94).

²⁰ Viz Золотницкий 1976; Золотницкий 1978.

1.6 *Teatrálnost jako aspekt literárního textu aneb co je a jak se děje divadlo v textu*

Pojmem teatrálnost/teatrální označujeme takové prvky textu, které přímo odkazují k instituci divadla. Mezi ně patří nejen jednotlivé složky scény od herců po rekvizity, ale např. i osoba autora/režiséra jako tvůrce inscenace či hlediště s publikem. Všechny tyto aspekty tvoří divadelní představení, které probíhá v určitém časovém okamžiku na určitém místě. Teatralizace prozaického textu je pak chápána jako připodobení románového prostoru divadelního představení. Z pohledu literárního textu to znamená, že základním předmětem naší analýzy jsou takové motivy, postavy, jednání či časoprostor, které explicitně odkazují k divadlu. Text bude analyzován s ohledem na takové momenty, které jsou v mimotextové realitě součástí divadla jako složité filozofické, estetické, znakové, případně komunikační struktury.

Románové elementy divadla dělíme schematicky do tří skupin na prvky v jednání, v prostoru a v charakteristice postav. V následující analýze přiblížíme pouze teatrálnost prostoru a postav. Jednání se od těchto dvou skupin liší. Zatímco teatrálnost prostoru a postav PP by mohla být vztažena k téměř jakémkoliv historické podobě divadla, jednání v PP odkazuje ke zcela určitému historickému modelu divadla. Nabokov skrze něj netematizuje pouze divadlo obecně, nýbrž konkrétní podobu porevolučního avantgardního divadla. V teatrálním jednání PP se otiskl parodicky-intertextuální aspekt, a proto přijde na řadu dále, kdy se dostaneme k otázce PP jako parodie.

1.7 *Teatrálnost postav*

Všechny postavy, jež hrdinu Cincinnata, odsouzeného k trestu smrti za svou odlišnost od ostatních, ve vězení obklopují, mají divadelní atributy. Strážci nosí psí masky: „У сгиба коридора стоял другой стражник, без имени, под ружьем, в песьей маске с марлевой пастью“ (IV, ²¹ 49; dále uvádíme u tohoto vydání jen stranu).²² Masky mají i tři postavy z personálu věznice. Jsou jimi ředitel

²¹ Zde a dále v textu označuje římská číslice konkrétní díl sebraných spisů Nabokovova ruského období.

²² Srov. též s. 52, 180.

věznicе Rodrig Ivanovič, Cincinnatův advokát Roman Vissarionovič a žalářiník Rodion. O řediteli je řečeno:

Он был, как всегда, в сюртуке, держался отменно прямо, выпятив грудь, одну руку засунув за борт, а другую заложив за спину. Идеальный парик, черный как смоль, с восковым пробором, гладко облегал череп. Его без любви выбранное лицо, с жирными желтыми щеками и несколько устарелой системой морщин, было условно оживлено двумя, и только двумя, выкаченными глазами. (49)²³

Také advokát je namaskovaný: „Его крашеное лицо с синим бровями и длинной заячьей губой, не выражало особого движения мысли“ (64).²⁴ Rovněž v popisu žalářiníka se nejednou objevují divadelní atrapy:

Его жарко-рыжая бородища, бессмысленная синева глаз, кожаный фартук, руки, подобные клешням, – все это повторно слагалось в такое гнетущее, нудное впечатление, что Цинциннат отворачивался к стене, откуда происходила уборка. (116)²⁵

Určité divadelní atributy má i Cincinnatus, jsou mu však přisouzeny zvenčí. Po příchodu do cely dostane oděv: „Цинциннат надел черный халат, слишком для него длинный, черные туфли с помпонами, черную ермолку“ (56). Zvážíme-li Cincinnatovo postavení vězně odsouzeného k trestu smrti, je tato kombinace přinejmenším zvláštní – více než vězeňský oděv připomíná domácí oblečení z románu 19. století. Neobvyklost podtrhuje i skutečnost, že Cincinnatův kat M. Pierre je jednu chvíli sám ve vězeňském:

На стуле, бочком к столу, неподвижно, как сахарный, сидел безбородый толстячок, лет тридцати, в старомодной, но чистой, свежесглаженной арестантской пижамке, – весь полосатый, в полосатых носках, в новеньких сафьяновых туфлях. (78)

²³ Srov. též s. 76, 115, 144, 153, 156.

²⁴ Srov. též s. 54.

²⁵ Srov. též s. 67, 76, 86, 174.

Chalát, bačkory a jarmulka jako by byly symbolickou maskou, jež byla Cincinnatovi přisouzena vězňiteli, protože odpovídá povaze jeho mystického zločinu neprůhlednosti – duchovní komplikovanosti jeho osoby.²⁶

1.8 *Teatrálnost prostoru*

Mnohé z objektů, jež hrdinu obklopují, a určují tak i prostorové vztahy, jsou divadelní atrapy. Především je to žalárníkem cvičený pavouk, který sdílí s Cincinnatem celou a který se v závěru ukáže být pouhou mechanickou hračkou:

Сделанный грубо, но забавно, он состоял из круглого плюшевого тела, с дрыгающими пружинковыми ножками, и длинной, тянувшейся из середины спины, резинки, за конец которой его на весу Роман, поводя рукой вверх и вниз, так что резинка то сокращалась, то вытягивалась, и паук ездил вверх и вниз по воздуху. (178)²⁷

Paralelně měsíci na nebi objeví Cincinnatus při jednom ze svých pokusů o útěk jeho atrapy: „очутился в небольшом дворе, полном разных частей разобранной луны“ (52). Ani měsíc na nebi není skutečný: „луну уже убрали“ (166). Na cestě po pevnosti Cincinnatus narazí na umělé namalované okno, které napodobuje výhled na Tamařiny sady:

Нет, это было лишь подобие окна; скорее – витрина, а за ней – да, конечно, как не узнать! – вид на Тамарины Сады. Намалеванный в нескольких планах, выдержанный в мутно зеленых тонах и освещенный скрытыми лампочками, ландшафт этот напоминал не столько террариум или театральную макету, сколько тот задник, на фоне которого тужится духовой оркестр. (89)

²⁶ Tato trojkombinace vnáší do románu celou řadu literárních postav, které podobný oděv nosily, od chalátu Oblomova až po Nikolaje Apollonoviče z Bělého románu *Петербург*: poté, co Nikolajova matka utekla s italským umělcem, „на Николае Аполлоновиче стал появляться халат; завелись татарские туфелки; появилась ермолка. Так блестящий студент превратился в восточного человека“ (Белый 2004, 44). [Zde a dále v textu cit. podle kritického vydání pod redakcí Lichačeva s komentáři Dolgopolova, jež rekonstruuje první vydání románu, které vyšlo ve třech dílech v letech 1913–1914 v žurnále *Сирин* – pozn. L.L.]

²⁷ Srov. též s. 48, 115.

Hlavním hrdinou románu *Quercus*, který Cincinnatus v cele čte, je dub. Když hrdina knihu před spaním zavře, odehraje se následující:

Сквозняк обратился в дубравное дуновение. Упал, подпрыгнул и покатился по одеялу сорвавшийся с дремучих теней, разросшихся наверху, крупный, вдвое крупнее, чем в природе, на славу выкрашенный в блестящий желтоватый цвет, отполированный и плотно, как яйцо, сидевший в своей пробковой чашке бутяфорский желудь. (122)

Zinscenované je i ročasní: „На дворе разыгралась – просто, но со вкусом поставленная – летняя гроза“ (124).

Teatrálnost prostředí v neposlední řadě zdůrazňují závěrečné scény, kdy se svět promění v pouhé kulisy. Nejprve ředitel likviduje Cincinnatovu celu i s pavoukem a posléze se v samotném závěru knihy rozpadne celé město.

Родригу в дверь подали метлу, и он принялся за дело. Прежде всего, концом метлы он выбил целиком в глубине окна решетку; донеслось, как бы из пропасти, далекое, слабое «ура», – и в камеру дохнул свежий воздух [...] Затем, метлой же, он снял серую толстую паутину и с нею паука, которого так, бывало, пестовал. [...] С потолка посыпалось. Трещина извилисто прошла по стене. Ненужная уже камера явным образом разрушалась. (178)

Что-то случилось с освещением, - с солнцем было неблагополучно, и часть неба тряслась. Площадь была обсажена тополями, не гибкими, валкими, – один из них очень медленно... [...] За этими первыми рядами следовали ряды похуже в смысле отчетливости глаз и ртов, за ними – слои очень смутных и в своей смутности одинаковых лиц, а там – отдаленнейшие уже были вовсе дурно нарисованы на заднем фоне площади. Вот повалился еще тополь. (184)

Свалившиеся деревья лежали плашмя, без всякого рельефа, а еще оставшиеся стоять, тоже плоские, с боковой тенью по стволу для иллюзии круглоты, едва держались ветвями за рвущиеся сетки неба. Все расплзлось. Все падало. (187)

1.9 Román jako divadelní představení

Divadelní prvky tvarují tři aspekty románového světa – charakterizují postavy, prostor i jednání. PP je román, jehož diegetický svět je koncipován jako

představení.²⁸ Kromě divadelních prvků je dodržena i jednota času a prostoru. S výjimkou posledních dvou kapitol, jež se obě vztahují k jednomu dni, představuje každá kapitola jeden den Cincinnatova vězení. Veškeré vnější, pozorovatelné dění, jež je většinou spojeno s jednáním postav obklopujících hrdinu, je zobrazeno v lineárně se rozvíjející, chronologické souslednosti. Jediné odstupy od této časové souslednosti se týkají Cincinnatových vzpomínek a představ. Ty se odehrávají buď přímo v hrdinově vnitřním myšlenkovém světě, nebo jsou popsány v jeho deníkových zápisech. Román v naraci uskutečňuje divadelní představení se vším, co k němu patří.²⁹

V úvodní části jsme stručně vysvětlili rozdíl mezi pojmy inscenace a představení. Diferenční moment inscenace a představení, intence autora/režiséra, je v případě představení uskutečněného v textu přinejmenším problematický. Přesto však dáme přednost pojmu představení. Důvod leží ve vnitřním románovém světě, v diegetické rovině textu. PP tematizuje rozpor mezi intencí, ideální představou režiséra/autora, a reálnou realizací představení, jež podléhá nejrůznějším vnějším vlivům, dvěma způsoby. Prvním je opakující se motiv špatného provedení, druhý leitmotiv poukazuje na to, že veškeré dění je inscenováno na základě jakéhosi mimo text existujícího scénáře.

Román několikrát naznačuje, že postavy v jednání chybují. Na scénu vstupují předčasně:

Ну что ж, – сказал Цинциннат – пожалуйста, пожалуйста... [...] Но я попрошу вас позвать... – Сию минуту, – выпалил Родион с такой готовностью, словно и только жаждал этого, – метнулся было вон, – но директор, слишком нетерпеливо ждавший за дверью, явился чуть-чуть слишком рано, так что они столкнулись. (84)

Akrobatický výstup se M. Pierrovi nepovede, protože mu při něm vypadnou zuby. (115–117) Postavy jednají jinak, než se od nich čeká. Patří sem knihovník, který

²⁸ O PP jako divadelním představení v širokém slova smyslu viz Stuart 1978, 55–85; Tompa 2004; Бабиц 1999; Букс 1998, 130–137; Смирнова 1997 aj. K divadelním inscenacím PP viz Tompa 2008.

²⁹ Buksová přirovnává každou kapitolu k jednomu divadelnímu aktu uvozenému rozsvícením světla v cele a ukončenému jeho zhasnutím). Uvádí, že román reprodukuje nejen dramatické jednání, ale napodobuje i formu dramatického textu včetně autorských poznámek (Букс 1998, 130n.).

přes všechnu podlézavou snahu ředitele na příjezd M. Pierra nereaguje patřičně nadšeným způsobem. Spolu s Cincinnatem bojkotuje účast v kouzelnických výstupech M. Pierra: „Задумайте одну из этих карт, – с комической важностью произнес м-сье Пьер; стасовал; выбросил пятерку пик. – Нет, – сказал библиотекарь и вышел“ (96). Stavba šibenice se protahuje: „Ток-ток-ток, – глухо донеслось откуда-то слева, когда они спускались по Крутой, ток-ток-ток. – Подлецы, – пробормотал м-сье Пьер. Ведь клялись, что уже готово...“ (166). Především sem však patří Cincinnatus sám, jenž se odmítá účastnit her připravených vězňiteli. S přibývajícím dějem se ve světě konstruovaném románem objevuje čím dál více trhlin a rozporů, tak jako se mohou při skutečném představení vyskytnout nečekané překážky, nepředvídatelné okolnosti, jež narušují a posouvají význam hry. Výskyt nepředvídatelných jevů v důsledku evokuje rozpor mezi záměrem a provedením.

Kromě leitmotivu chyby se v textu opakovaně objevuje i motiv existence jakési předlohy, podle níž se vše odvíjí. Situace, do nichž je Cincinnatus postaven, vyvstávají podle určitého předepsaného textu: „Сообразно с законом“ (47), „закон требовал“ (54), „как того требовал обычай“ (109), „как велит прекрасный обычай“ (156), „обычай требовал“ (158), „всегда так делается“ (161). Tyto komentáře se často prolínají s motivem chyby. Postavy vystupují v souladu s určitým předem daným scénářem. Mají taháky, řeči čtou z papírku: „Пережить тебя, – повторил м-сье Пьер, довольно откровенно заглянув в мелко исписанный свиточек, который держал в кулаке“ (140). Postavy zcela jednoznačně hrají: „Не очень ловко (неловкость, однако, испытанная, привычная), завозясь с портфелем [...] адвокат извлек большой блокнот“ (152). Oba tyto leitmotivy přecházejí do epizody morálního soudu nad Cincinnatem. Dlouhý monolog M. Pierra, v němž rekapituluje den za dnem průběh své známosti s hrdinou, ohlašuje i den Cincinnatovy popravy. Ukáže se, že je naplánována jako zábavní atrakce. Současně je oficiálně odhalena i skutečná totožnost M. Pierra:

Мы полюбили друг друга, и строение души Цинцинната так же известно мне, как же строение его шеи. Таким образом, не чужой, страшный дядя, а ласковый друг поможет ему взойти на красные ступени, а без боязни предастся он мне, – навсегда, на всю смерть. Да будет исполнена воля публики! (Он встал; встал и директор; адвокат, поглощенный писанием, только слегка приподнял-

ся.) Так. Я попрошу вас сейчас, Родриг Иванович, официально объявить мое звание, представить меня.

Директор поспешно надел очки, разглядел какую-то бумажку и, рванув голо- сом, обратился к Цинциннату:

– Вот ... Это – м-сье Пьер ... Вгref... Руководитель казню... Благодарю за честь, – добавил он, что-то спутав, и с удивленным выражением на лице опустился опять в кресло.

– Ну, это вы не очень, – проговорил м-сье Пьер. – Существуют же некоторые официальные формы, которые надобно соблюдать. Я вовсе не педант, но в та- кую важную минуту... Нечего прижимать руку к груди, сплеховали, батенька. Нет, нет, сидите, довольно. Теперь перейдем... Роман Виссарионович, где про- граммка?

– Я вам ее дал, – бойко сказал адвокат, – но впрочем... – и он полез в портфель.

– Нашел, не беспокойтесь, – сказал м-сье Пьер, – итак... Представление назна- чено на послезавтра... На Интересной площади. Не могли лучше выбрать... удивительно! – (Продолжает читать, бормоча себе под нос.) – Совершеннолет- ние допускаются... Талоны циркового абонемена действительны... Так, так, так... Руководитель казню – в красных лосинах... ну, это, положим, дудки, пе- реборщили, как всегда... – (К Цинциннату.) – Значит – послезавтра. Вы поня- ли? А завтра, – как велит прекрасный обычай, – мы должны, вместе с вами, от- правится с визитами к отцам города. (156)

Součástí uvedené ukázky je i další narážka na inscenační povahu probíhajícího děje: „Да будет исполнена воля публики!“ Podobně uvozená zmínka o obecenstvu se objevuje několikrát: „Публика – и все мы, как представители публики, хотим вашего блага, это, кажется, ясно“ (65), „Публика бредит ва- ми, – проговорил льстивый Роман, – мы умоляем вас, успокойтесь, маэст- ро“³⁰ (177). A přestože se může zdát, že se jedná o pouhý řečnický obrat užitý v přeneseném významu slova (k tomuto aspektu se vrátíme později), i tak považujeme za důležité jej v souvislosti s divadlem připomenout, neboť protahuje prostor románu směrem k předpokládanému obecenstvu sledujícímu hru spolu s Cincinnatem.

³⁰ Roman se obrací k M. Pierrovi (pozn. L. L.).

1.10 *Binarita prostoru*

Teatralizace dělí román na dva od základů se lišící heterogenní celky. První tvoří postava Cincinnata. Druhý reprezentuje okolní svět (dále VS) vystavěný analogicky divadelnímu představení. Zaměříme se na podstatu každého z nich. Jejich odlišnost má materiální, estetickou i etickou podobu. Ve VS zabydleném „průhlednými“ postavami jeho obyvatel se nachází i „nepřůhledný“ Cincinnatus. V porovnání s postavami, jimž divadelní atributy dodávají bezduchost loutek, se Cincinnatus jeví jako jediný skutečný člověk. Hovořit o pouhé koexistenci těchto dvou světů není možné, protože na sebe navzájem reagují. Cincinnatus je za svou „nepřůzračnost“ odsouzen k trestu smrti a kromě toho můžeme sledovat, jak se s vývojem děje formuje jeho vztah k okolnímu světu.

Téma binární opozice prostoru jako jednoho ze základních rysů Nabokovovy tvorby zpracovávají dnes již klasické monografie V. Alexandrova *Набоков и по-тусторонность* a studie J. Levina *Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова*.

Levin hovoří o protikladu světa reálného („Re“) a imaginárního („Im“, Левин 1998, 324), který v některých Nabokovových dílech odpovídá protikladu tématu Evropa („E“) a Rusko („P“). Opozice reálného a imaginárního světa podle Levina přirozeně vyplynula ze skutečnosti Nabokovovy vynucené emigrace: „Замечу, что хотя E/P-тексты и Re/Im-тексты в творческой биографии Набокова чередуются, но все же в основном первые предшествуют вторым, и дело обстоит так, как если бы Набоков, начав с активной эксплуатации модели E/P, продиктованной его жизненными обстоятельствами, постепенно осознавал структурообразующую ценность биспациальности как таковой и, соответственно, переходил к более фундаментальной модели Re/Im“ (tamtéž, 325). PP se však jasnému rozdělení vymyká. Nesporná je pouze Levinovými slovy „bispaciální“ podstata románového prostoru. Text neumožňuje přiřadit jednomu či druhému členu opozice atribut reálný či imaginární. Z tohoto pohledu je román ambivalentní. PP spojuje podle Levina s ostatními romány tematizovaná neslučitelnost těchto dvou světů: „сохраняется инвариантный мотив несовместимости, невозможности контакта двух миров – и смерти и/или катастрофы при переходе их границы“ (tamtéž, 358).

Zatímco Levinovo rozdělení je založeno na objektivním rozlišení reálného a imaginárního, Alexandrov se snaží definovat binaritu jako subjektivní veličinu a hovoří o paralelním světě („потусторонности“; angl. „hereafter“). Reflektuje přítomnost zdejšího („здешнего“) a paralelního („потустороннего“) světa, jež jsou ve vzájemné opozici a tvoří základ „набоковского мировоззрения“ (Александров 1999, 124). Existenci paralelního světa považuje za klíč k Nabokovově tvorbě: „из нехудожественных произведений Набокова видно, что он полностью переосмысливает понятия «естественного» и «искусственного», делая их по существу синонимами. [...] В свете этого критического переосмысления набокковские текстуальные узоры и вторжения в ход вымышленных событий аналогичны формирующей роли потусторонности по отношению к человеку и природе: металитературность – это маска и модель метафизики“ (tamtéž, 26). Ústředním tématem PP je pak: „несовершенство материального мира в сравнении его с трансцендентальным прообразом“ (tamtéž, 111). Román má tedy podle Alexandrova převážně metafyzický charakter vyjádřený prostřednictvím estetických a ideologických prvků.

Jiný pohled na PP nabízí ve studii *The Two Worlds of „Invitation to a Beheading“* D. Johnson. Strukturu románu tvoří dva světy: „the ‚real‘ world of the prison and totalitarian society it represent, and Cincinnatus’ ideal world, the world of his imagination [...] the contrast between the two worlds is manifested through a series of thematic opposition“ (Johnson 1985, 158). Mezi tematické protiklady řadí: „transparent/opaque, hermetic language/open language, dreaming/waking, theatre/reality, distorted mirror image/true image, prison-fortress/Tamara Gardens, friction/fluid, present/non-present. In each of these pairs, the first is an attribute of the authoritarian, philistine society in which Cincinnatus lives, while the second characterizes Cincinnatus’ intuited ideal world“ (tamtéž, 161). Dále však uvádí, že tematická opozice tvoří pouze povrch („superstructure“) opozice. Jejím základem jsou deiktická slova, mezi nimiž vyniká především metafyzicko-geografická opozice tento svět/tamten svět (this world/that world, этот свет/тот свет), která odkazuje k tradiční nábožensko-mytologické dvojici země/ráj, jejichž spojnicí je smrt. Za důležitější než náboženské konotace považuje Johnson, podobně jako Alexandrov, konotace metafyzické. Uvádí, že centrem PP je dichotomie tento/tamten svět (tamtéž, 162). Protikladnost většiny příkladů tematických párů

(např. „from this very prison, at those very gardens“ / „из этой темницы на те сады“) je vázána na deiktická slova (např. тут/там, этот/тот, případně „здесь“, „здешний“, „отсюда“ tvořící opozici k „в другой стихии“, „в другом измерении“, „в другом месте“), která navíc zdůrazňují i vzájemné prostorové vztahy dvou světů. Románový děj se točí kolem Cincinnatova vztahu k těmto dvěma světům; Johnson přirovnává VS ke snu.

Uvedené tři studie se zabývají zejména vzájemným vztahem obou románových světů a otázku jejich charakteru nechávají stranou. VS je zcela samozřejmě spojován se sovětským totalitním zřízením či jinou diktaturou, případně se socrealismem nebo se špatným uměním obecně.³¹ Cincinnatus a jím předjímaný svět je usouvztažňován s uměním, divadelní prvky jsou interpretovány na pozadí metaforického přirovnání života k divadlu,³² jehož symbolika „добавляет этико-метафизическому континууму эстетическое измерение“ (Александров 1999, 130). Přestože je tento pohled naprosto korektní, chtěli bychom upozornit na jeden dosud opomíjený moment dopadu teatralizace na text, který do určité míry odstraňuje tolik diskutovanou ambivalenci, neboť proměňuje román v místo střetu dvou různých koncepcí umění, dvou odlišných poetik, jež z principu nemohou být kompatibilní.

1.11 Dva prostory – dva texty

Snaha označit ten či onen románový svět za reálný či imaginární je vedena předpokladem, že není možné, aby jednomu společnému prostoru vládly dva rovnocenné principy. To, co neumožňuje svět empirický, je ale možné ve světě fikce. Příkladem takového sousedství je forma textu v textu, i ta však podle J. Lotmana dává vždy pocítit jeden z obou textů jako reálnější (Лотман 1998, 432). Domníváme se, že PP se tomuto tvrzení vymyká. Románový prostor je zde demonstrativně zaplňován autoreferenčními postupy, jež manifestují fiktivnost obou jeho celků.

Teatralizace rámcově odděluje VS od Cincinnata a zároveň stvrzuje samostatnost obou celků: Cincinnata s jeho duchovním životem na jedné straně a jeho okolí na

³¹ Např. Alter 1997; Rampton 1984, 31–64.

³² Srov. např. Александров 1999, 112.

straně druhé. Oba tyto celky tvoří dva texty-kódy. Textem zde rozumíme uzavřený sémiotický systém, „отграниченное, замкнутое в себе конечное образование“, jehož jedním z hlavních příznaků je „наличие специфической имманентной структуры“ (tamtéž, 424).

Teatralizace vnáší do prozaického textu moment, jenž je z pohledu různých podob textu v textu jedinečný. Jestliže mezi „klasickým“ způsobem vloženým textem, který někdo vypráví/čte/píše,³³ a jeho vypravěčem/čtenářem/autorem pomyslně existuje neprůchozí hranice daná povahou média vyprávěného/čteného/psaného vloženého textu, pak je v případě divadla v textu tato hranice setřena. Analogicky modelu divadla se součástí písemného textu stává tranzitivnost a dynamičnost vztahu mezi jevištěm a hledištěm. Probíhající divadelní představení má tu moc na jednom místě a v jednom určitém časovém trvání spojit slovy Lotmana „существование“ scény a „несуществование“ publika (tamtéž, 588). Toto dvojsvětí zůstává zachováno i v teatralizovaném románu PP. Cincinnatus se fyzicky nachází uprostřed jednoho textu, v němž je doslova uvězněn. Protitext VS je cele soustředěn do hrdinova duchovního života. Na rozdíl například od románu *Защита Лужина*, jehož jádro tvoří podobná opozice duchovního a vnějšího světa, nedává autor čtenáři PP možnost pocítit ani jeden z celků jako reálný. Pokud jde o VS, boří tuto možnost teatralizace, jež jej transformuje v pouhou maketu, jeho aktéry proměňuje v neživé loutky, a vnáší tak do VS moment ireálnosti. Zároveň je však pro Cincinnata skutečným, reálným ohrožením. Navíc explicitně divadelní charakter tohoto světa, připodobňující jej představení s množstvím nepodařených akcí (viz motiv chyby či scénáře) tuto reálnost podtrhuje. Hrdinův svět je motivován jako jeho myšlenka a jako takový ze své podstaty také odkazuje k své fiktivní povaze. PP celou svou strukturou vzdoruje jedné z funkcí textu v textu, o níž hovoří Lotman: „Игра на противопоставлении «реального/условного» свойственна любой ситуации «текст в тексте»“ (tamtéž, 432). Za příklad dává scénu z Hamleta, který inscenuje *Hamleta*. Lotman zdůrazňuje, že fiktivní povaha inscenace podtrhuje reálnost Shakespearovy tragédie: „Чтобы акцентировать это чувство у зрителей, Шекспир вводит в текст метатекстовые элементы: перед нами на сцене осуществляется режиссура пьесы. [...] Гамлет перед

³³ Příkladů je nepočítaně, uveďme např. Bulgakovův román *Мастер и Маргарита*, do něhož je vložen román o Pilátovi Pontském, či Nabokovův *Дар*, jenž je protkán různými Fedorovými texty.

публикой дает актерам указания, как им надо играть“ (tamtéž, 432). V PP však dochází k opačné situaci. Metatextové prvky jsou prostřednictvím motivu chyby a scénáře vnášeny právě do teatralizovaného prostoru. Neskutečnost jednoho světa neumožňuje přistupovat k druhému jako k více reálnému také proto, že druhý je výtvořem Cincinnatovy představivosti. Kromě toho je román doslova protkán událostmi, jež nelze vysvětlit prostřednictvím opozice reálné/imaginární. Mezi ně patří např. závěrečná scéna. Zatímco jeden Cincinnatus zůstane ležet na popravišti, druhý vstane a odejde:

[O]дин Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счета [...] – подумал: зачем я тут? отчего так лежу? – и, задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся.
(186)

Zmíněnou otázku metatextových prvků doplníme okrajově ještě jednou rolí teatralizace textu. Divadelní prvky podtrhují metafikcionální povahu světa a zpětně formují i jednotlivé Cincinnatovy výpovědi. Obohacují jeho komentáře, jež se nějakým způsobem vztahují k VS, o metapoetickou funkci. Do řečeného vnášejí moment hry významů, význam v rovině diegeze koreluje se sémantickým významem v rovině metatextové. Slova získávají dodatečný význam metatextových komentářů, např. když se Cincinnatus obrací k advokátovi: „Из всех призраков, окружающих меня, вы, Роман Виссарионович, самый, кажется, убогий, но, с другой стороны, – по вашему логическому положению в нашем выдуманном быту, – вы являетесь в некотором роде советником“ (63).³⁴ Podobné výpovědi rozvíjejí hru s doslovným (v metatextové recepční rovině) a přeneseným (v diegetické rovině) významem slova.

Oba dva románové světy jsou demonstrativně předkládány jako dvě fikce zcela odlišného charakteru. Zatímco centrum jednoho tušíme v postavě M. Pierra, autorem druhého je Cincinnatus. Děj, jenž se před námi rozvíjí, zobrazuje střet dvou různých znakových systémů, dvou textů-kódů, z nichž každý reprezentuje určitou poetiku slova, inscenuje dva principy vzniku a existence uměleckého

³⁴ Zde a dále v textu, pokud nebude uvedeno jinak, podtržení L.L.

slova. Cincinnatus je literární postavou i autorem zároveň, autorem, který se ocitl uprostřed charakterově odlišného uměleckého textu.

1.12 Dva texty – dvě poetiky

Přenesení modelu divadelního představení do prozaického textu PP jej pomyslně dělí na dva různé sémiotické systémy, na dva různé texty-kódy. Jejich protnutí může vyvolat dojem alogičnosti, jež zdánlivě narušuje celkovou harmonii, komplexnost románového prostoru. V PP vyvolávají podobný pocit sporného slova např. dvě protikladné tematizace významu „прозрачность“, „прозрачный“. Cincinnatus je odsouzen za „neprůsvitnost“: „Обвиненный в страшнейшем из преступлений, в гносеологической гнусности, столь редкой и неудобосказуемой, что приходится пользоваться обиняками вроде: непроницаемость, непрозрачность, препона“ (87). Zatímco ostatní obyvatelé města jsou průsvitní, Cincinnatus sluneční paprsky nepropouští.

С ранних лет, чудом смекнув опасность, Цинциннат бдительно изощрялся в том, чтобы скрыть некоторую свою особость. Чужих лучей не пропуская, а потому в состоянии покоя производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов, но стоило на мгновение забытья, не совсем так внимательно следить за собой, за поворотами хитро освещенных плоскостей души, как сразу поднималась тревога. [...] В сущности, темный для них, как будто был вырезан из кубической сажени ночи, непроницаемый Цинциннат поворачивался туда-сюда, ловя лучи, с панической поспешностью стараясь так стать, чтобы казаться светопроводным. (55п.)

Výraz „průsvitný/průhledný/průzračný“ román proměňuje na atribut obyvatel města, a dodává mu tak negativní konotace. Záporné expresivní zbarvení je však popřeno v následujícím popisu, kdy je „průsvitnost“ užita v pozitivních souvislostech:

Прозрачно побелевшее лицо Цинцинната, с пушком на впалых щеках и усами такой нежности волосяной субстанции, что это, казалось, растрепавшийся над

губой солнечный свет; небольшое и еще молодое, невзирая на все терзания, лицо Цинцинната, со скользящими, непостоянного оттенка, слегка как бы призрачными, глазами, – было по выражению своему совершенно у нас недопустимо, – особенно теперь, когда он перестал таиться. Открытая сорочка, распахивающийся черный халатик, слишком большие туфли на тонких ногах, философская ермолка на макушке и легкое шевеление [...] прозрачных волос на висках – дополняли этот образ, всю непристойность которого трудно словами выразить, – она складывалась из тысячи едва приметных, пересекающихся мелочей, из светлых очертаний как бы не совсем дорисованных, но мастером из мастеров тронутых губ, из порхающего движения пустых, еще не подтушеванных рук, из разбегающихся и сходящихся вновь лучей в дышащих глазах... (118n.)

Образ „průhledného“ Cincinnata je v prvním případě rozvinut jako realizace metafory. Hrdina je odsouzen za „гносеологическую гнусность“. Text rozehrává význam „гнозеologie“, odkazující k filozofické otázce poznání. Cincinnatus je z pohledu VS příliš komplikovaný, nepochopitelný, a to v takové míře, jak říká autor: „столь редкой и неудобосказуемой, что приходится пользоваться обиняками вроде: непроницаемость, непрозрачность, препона“. Neprůhlednost se objevuje jako synonymum „гнозеологické hnusoty“.³⁵ Text však vzápětí popírá přenesený význam a zaměňuje jej významem přímým, materiálním. Metaforická průhlednost, která označuje nepochopitelnost a nesrozumitelnost, je popřena a nahrazena doslovnou fyzickou průzračností všech kromě Cincinnata. Fyzická průhlednost je motivována logikou jazyka za současného vymanění se zákonům empirického světa. Nutno dodat, že text s konečnou platností nepotvrzuje, že ostatní obyvatelé jsou skutečné průhlední, naopak si s touto představou hraje: „дед и бабка Марфиньки по матери – такие старые, что уже просвечивали“ (104).

Zatímco v prvním případě je průzračnost Cincinnatovým okolím asociována s jednoduchostí a srozumitelností, je v druhé ukázce patrné odlišné pojetí. Cincinnatova průzračnost a tušená lehkost má čistě metaforický charakter. Význam je soustředěn do obrazu, jenž rozvíjí přenesený význam slova průzračný směrem k významu přízračný, ne z tohoto světa. Obraz Cincinnata ve výsledku reprezentuje zdvojenou referenci, jíž dominuje přenesený význam. Přímý význam

³⁵ Zde a dále v textu překlad L.L.

je však díky světlu a přízračnosti, jež obrazem hrdiny prostupují, zachován. Zároveň je rozvíjen prostřednictvím náznakovosti, nejasnosti a proměnlivosti hrdinova zjevu i přenesený význam neprůzračnosti jako nepochopitelnosti.

Významového rozporu, jenž se zdá být v rámci jednoho textově uzavřeného komplexu nepochopitelný, si všímá i S. Davydov. Uvádí, že základ románu tvoří gnostický teleologický mýtus, v jehož rámci Cincinnatus ztělesňuje princip duchovní, „пневматический“ (pneumatikoi), jenž je těsně spjat s románovým motivem vzdušnosti a světla. Proti němu stojí princip materiální, „гилический“ (hylikoi). Nekompatibilita s opozicí průhledný a neprůhledný tkví podle Davydova v tom, že pro okolí je Cincinnatova průzračnost neviditelná, protože je pro ně jeho gnostická podstata nepřístupná (Давыдов 2004, 88). Přestože je nehledě na spekulativnost Davydovovo vysvětlení přípustné, domníváme se, že neslučitelnost má daleko hlubší metapoetické kořeny. Rozpor můžeme nahlížet jako dva různé názory na vznik básnického slova a román jako časoprostor, v němž se tyto dva různé pohledy setkávají. Prostřednictvím teatralizace rozdělený románový prostor je místem střetu dvou odlišných pojetí literárního slova. Z jedné strany stojí takové zacházení, které demonstrativně zcela redukuje přenesený význam, čímž zužuje referenční možnosti slovesného obrazu, stojícího na opačném pólu. Pro Cincinnatův svět je tedy charakteristická snaha o rozšíření sémantického pole slova.

1.13 Teatralizace v narativní rovině

Teatralizace románového prostoru je nejčastěji ztotožňována s uskutečněním metafory, jež přirovnává život k divadlu. Prostřednictvím divadelních prvků je zjevena falešnost, povrchnost a nereálnost společnosti, uprostřed níž se nachází jediná živá postava – Cincinnatus. Kromě tohoto aspektu, který zdůrazňuje „the sham, derivative nature of the beings who inhabit this space“ (Connolly 1997, 10), je uváděno ještě recepční hledisko, podle něhož teatralizace slouží ke znejistění čtenáře: „Nabokov wants to confront his readers with essentials (and grotesque) disparity“ (11). Hluběji, i když pouze letmo, sahá T. Smirnovová. Upozorňuje na autoreferenční aspekt teatralizace: „«искусственность», «не-всамделишность» [...] обыгрывается в романе через тему театра и актеров: перед нами не пря-

мое изображение этого мира, но театральная сцена, на которой он «разыгрывается»“ (Смирнова 1997, 835). Dále se však vrací stejně jako ostatní k jednoduchému shrnutí, že význam teatralizace spočívá v groteskním principu, jenž dává recipientovi doslova pocítit zvláštní děsivost románového světa (tamtéž, 837).

O hlubší vhléd do problematiky teatralizace se pokusil D. Stuart ve studii *All the Mind's a Stage: The Novel as a Play*. Román interpretuje jako divadelní inscenaci, která probíhá v Cincinnatově mysli. Svět je dílem smyšlenky a jeho hrdina a zároveň autor se z něj může vymanit opět pouze s pomocí představivosti: „A man recognizes the wretched spectral nature of his invented world, recognizes that to escape it he must imagine another sort of world altogether“ (Stuart 1978, 81). Přes tento neobyčejně závažný postřeh se Stuart opět vrací k alegorickému, případně symbolickému výkladu teatralizace, její význam stáčí k vyjádření prázdnoty obyvatel města jako protikladu k lidské plnosti postavy Cincinnata. Domníváme se, že tento přístup, který směšuje reálnost divadelnosti prostoru s jeho alegorickým či symbolickým uchopením, je metodologicky chybný. Spojuje dvě různá hlediska, a tím zakrývá jeden závažný aspekt, který dosud zůstal nepovšimnut. Teatralizace je nejen zdrojem alegorických souvislostí, ale v diegezi probíhá skutečné představení a jako k takovému je nutné k PP přistupovat.

Abychom tuto tezi ilustrovali, obrátíme se k příkladu výměny masek. V šesté kapitole proběhne vypravěčem nekomentovaná, přesto však zcela jednoznačná výměna kostýmů. V Cincinnatově přítomnosti se ředitel převleče do kostýmu Rodiona:

Цинциннат прикрыл глаза. Когда он взглянул опять, директор стоял к нему спиной посредине камеры. На стуле все еще валялись кожаный фартук и рыжая борода, оставленные, по-видимому, Родионом.

– Нонче придется особенно хорошо убрать вашу обитель, - сказал он, не оборачиваясь, – привести все в порядок по случаю завтрашней встречи... Покамест будем тут мыть пол, я вас попрошу... вас попрошу...

Цинциннат зажмурился снова, и уменьшившийся голос продолжал:

– ...вас попрошу выйти в коридор. Это продлится недолго. Приложим все усилия, дабы завтра должным образом, чисто, нарядно, торжественно...

– Уйдите, – воскликнул Цинциннат, привстав и весь трясясь.

– Никак не можем, – степенно произнес Родион, возясь с ремнями фартука. – Придется тут того – поработать. Вишь, пыли-то... Сами спасибочко скажете. Он посмотрелся в карманное зеркальце, взбил на щеках бороду и, наконец, подойдя к койке, подал Цинциннату одеться. (86)

Jestliže nás v této scéně autor explicitně navádí ke správnému rozluštění výměny postav, neboť z řečeného je zřejmé, že ředitel oblékne Rodionovu masku, pak následující scéna vyvolává mnohem více rozpaků.

– Да, большой вкус, большой вкус, – повторял директор [...] – Вы, значит, здоровы, молодой человек, бессмысленно обратился он к Цинциннату [...] – Но капризничать, все-таки не следует. Публика – и все мы, как представители публики, хотим вашего блага, это, кажется, ясно. Мы даже готовы пойти навстречу вам в смысле облегчения одиночества. На днях поселится новый арестант. Познакомьтесь, это вас развлечет.

– На днях? – переспросил Цинциннат. Значит, дней-то будет еще несколько?

– Нет, каков, – засмеялся директор, – все ему нужно знать. А Роман Виссарионович?

– Ох, друг мой, и не говорите, – вздохнул адвокат.

– Да-с, – продолжал тот, потряхивая ключами, – вы должны быть покладистее, сударик. А то все: гордость, гнев, глум. Я им вечор слив этих, значит, нес, – так что же вы думаете? – не изволили кушать, погнушались. Да-с. Вот я вам про нового арестантика-то начал. Ужо накалякаетесь с ним, а то вишь, нос повесили. Что, не так говорю, Роман Виссарионович?

– Так, Родион, так, – подтвердил адвокат с невольной улыбкой.

Родион погладил бороду и продолжал: [...]

Цинциннат сказал:

– Я покоряюсь вам, – призраки, оборотни, пародии... (65n.)

Namísto ředitele, se kterým advokát rozmlouval, se náhle objevuje Rodion. Podle Stuarta zde Nabokov tematizuje vzájemnou zaměnitelnost postav „interchangeability of identities“ (Stuart 1978, 60). Zatímco v první ukázce probíhá výměna kostýmů, motiv vzájemné zaměnitelnosti je podtržen tím, že autor svévolně zaměňuje jednu postavu za druhou, aby onu absenci individualit, prázdnotou bezcharakternost loutek, zdůraznil. Jak říká Stuart: „If one is an actor, a marionette playing an assigned role, if one has no identity apart from that role, then it makes little difference how one’s role is merged temporarily with the role

of another, or how roles in general can be exchanged“ (tamtéž, 62). Podobné hledisko zastávají i ostatní. Podivné záměny jsou vysvětlovány též jako autorovo zakolísání a chyba,³⁶ což je např. podle Alexandrova způsobeno tím, že „ни повествователь, ни Цинциннат не отдают себе отчета в происшедшей подмене“, a vzniká tak dojem „будто повествователь утрачивает контроль над участниками действия“ (Александров 1999, 114).

Rádi bychom toto směřování analýzy a interpretace uvedli na pravou míru. Vysvětlení záměn je mnohem jednodušší a leží v narativní rovině textu. Vyprávějí instance nezapomíná, ale je zapomenuta. Ve scéně zobrazující proměnu je téměř na nulu redukována vyprávěcí perspektiva, dominuje jí dramatický modus,³⁷ který má dopad na míru zprostředkovanosti dění. O tom, co se děje, se nedovídáme z popisu vyprávěče, ale událost rekonstruujeme z lexikální roviny dialogu mezi ředitelem-Rodionem a advokátem. Aniž by se mluvčí změnil, mění se způsob jeho projevu, spisovný jazyk ředitele přechází v lidovou, nespisovnou mluvu žalárníka Rodiona. Rodion (ředitel) navazuje na téma, které začal ředitel (Rodion), když zmínil nového „арестантика“. Vzniká situace, která je možná pouze ve vizuálním, scénickém umění. Herec provádí situační gag, mění svou masku a převléká se před divákovými zraky. Cincinnatus tuto proměnu pozoruje, a také proto nazývá ostatní „оборотни“. Sémantické jádro tohoto výrazu označuje schopnost proměnit podobu, Cincinnatus jej užívá jak v přímém, tak i v přeneseném významu. Text aktivuje všechny prostředky, aby scéničnost dění podtrhl, tj. přechází do dramatického modu, jenž minimalizuje distanci a vnáší dojem bezprostředně pozorovaného jednání. Nabokov nutí čtenáře, aby nejen četl, ale i viděl, stal se divákem a rekonstruoval jednání jako *mise en scène*. Teprve v tuto chvíli se můžeme dále zeptat, proč k tomuto posunu v naraci dochází. A teprve nyní můžeme shodně s načrtnutými tezemi hovořit o tematizaci vzájemné zaměnitelnosti. Vzhledem k řečenému ji však můžeme obohatit o postřeh, že stejně jako v prvním případě zjevné výměny kostýmu jde v druhé scéně, kdy probíhá proměna za slovy, zároveň i o určitý typ scénického jednání, jmenovitě o typ komických převlekových gagů, které jsou textem prezentovány jako součást bytnosti vězeňských zaměstnanců. A které zároveň ilustrují hrubou

³⁶ Srov. též Connolly 1998, 11n; Смирнова 1997, 835nn.

³⁷ Srov. Martinez/Scheffel 2005, 51–63.

vulgárnost vězňitelů, neboť podobný humor je zcela nemístný vzhledem k hrdinově situaci.

1.14 Teatralizace PP jako popření teatralizace skrze teatralizaci

Nyní se vraťme k otázce teatralizace v nabokovianech. Motivu Cincinnata jako diváka, jenž se ocitl uprostřed špatného představení („дурного спектакля“), si podrobněji všímá autorská dvojice Senderovič a Švarcová a také D. Babič. Zatímco pro Babiče je teatralizace vyjádřením existenciálního pocitu života jako snu a zároveň postupem aktualizace textu, dvojice Senderovič a Švarcová hledá vysvětlení záporné interpretace divadla.

Babič srovnává Cincinnata s divákem-hercem, jenž sleduje hru herců-zločinců a zároveň je sledován divákem-čtenářem. Divadelní prvky slouží Nabokovovi k ozvláštnění románového prostoru, nutí čtenáře udržovat od textu odstup a nepodlehnout lákadlu identifikace s hlavním hrdinou. Současně činí románový svět hmatatelnějším: „Он делает художественный мир произведения более вещным, зримым, почти осязаемым, становясь частью общей системы приемов «театра в кресле», помогающим автору передать свое отношение к происходящим в тексте событиям без использования «мысли изреченной»“ (Бабич 1999, 156).

Studie Senderoviče a Švarcové se jako jediné podrobněji zabývají souvislostmi PP a historického divadelního pozadí. Chronologicky první jejich prací je *Вербная штучка. Набоков и популярная культура*. Román v ní interpretují skrze ty motivy, jež odpovídají různým formám lidového divadla. Dvojice uvádí, že PP odráží kulturu „городских народных гуляний: Весь мир, в котором протекает история осуждения и казни Цинцинната, может быть охарактеризован как балаганный мир, поскольку балаган был центральным институтом праздничного народного гуляния. Уже с самого начала романа обстановка суда читается в предлагаемой системе как комедия в балагане“ (Сендерович/Шварц 1997, 106). Hrůzná podstata jevů a postav VS podle nich vyplývá ze samotné povahy lidového divadla, neboť jeho ústřední postava – Kašpárek, „петрушка“ – neumí nic jiného než bít ostatní postavy a sekát jim hlavy (tamtéž, 104). Krom

toho spojují negativní konotace divadla v PP s chápáním lidového divadla jako produktu kolektivního, davového vědomí (tamtéž, 217). Mnohem zajímavější myšlenka se objevuje v další práci Senderoviče a Švarcové *Старичек из Евреев (Комментарий к «Приглашению на казнь» Владимира Набокова)*. Základem PP se zde jeví Jevreinovova koncepce monodramatu („монодрамы“) – princip projekce vnitřního pohledu na vnější jednání (Сендерович/Шварц 1998, 301). Vize světa jako špatného divadla (tamtéž, 306) v PP zde vyplývá z Nabokovovy polemiky s další Jevreinovovou koncepcí – s přenesením divadla do života. Divadelní představení se mění v noční můru, neboť byla porušena pomyslná hranice mezi jevištěm a hledištěm, svět divadelního představení vtrhl do Cincinnatova života a hraje si s ním na popravu. Slovy Senderoviče a Švarcové „в мире театра все условно и просто ложно, фальшиво, цинично, если он вторгается в жизнь и выдает себя за нее“ (tamtéž, 323).

Autoři se zde dotýkají otázky porušení „čtvrté stěny“. Nabokovův názor zformulovaný v *Ремесло драматурга* zahrnuje historicko-ideologický a filozoficko-antropologický pohled na zákon rampy. Nепrostupnost „čtvrté stěny“ podle něj stvrzuje prostá skutečnost, že divák na rozdíl od herce disponuje svobodou, jež je herci odepřena. Divák se může, za předpokladu, že nebude rušit ostatní diváky, chovat libovolným způsobem. Na rozdíl od herce může například z divadla odejít. Tato svoboda divácké vůle „делает несостоятельными любые доводы, основанные на том заблуждении, что рампа вовсе не образует столь уж четкой границы между зрителем и актером“ (Набоков 2008, 495). Proto také označuje sovětské divadelní experimenty, jež se snaží vtáhnout diváka do hry za nesmysl (tamtéž, 495). Pokud je divákovi upřena možnost svobodné volby, stává se divadlo analogií diktatury:

Когда же ему приходится играть волей-неволей, поскольку речь в пьесе идет о Совершенном Государстве, а постановка осуществленная государственным театром страны, которой правит диктатор, спектакль обращается попросту в варварскую церемонию или в урок воскресной школы [...] происходящее в театре сводится к тому, что происходит в стране диктатора. (tamtéž, 495nn.)

Na okraj dodejme, že výzva, aby se divák zúčastnil představení, v důsledku pouze posouvá hypotetickou hraniční rampu. Znakovou povahu uměleckého díla pak

získává nejen jeviště, ale vykazuje ji celý prostor divadla včetně divadelního sálu.³⁸

S tím souvisí další aspekt „čtvrté stěny“ rozvinutý v přednášce. Hranice mezi jevištěm a hledištěm je podle Nabokova i analogií vztahu jedince a společnosti: „преграда, отделяющая я от не-я“ (tamtéž, 499). Jedinec stejně jako divák vnímá určitou sociální skupinu, ale není v jeho silách ji ovlivnit, zatímco herci na jevišti mají hlediště v moci, aniž by o něm cokoli věděli.

Театр дает нам хороший пример этой философской фатальности. Все это очень близко с тем, что происходит между мной и окружающим меня миром, и это не просто формула существования, но также и необходимая условность, без которой ни я, ни мир существовать не могут. (tamtéž, 499)

Hranice mezi jedincem a společností může být však za určitých podmínek porušena, což může mít pro jedince katastrofické následky. Moment porušení nepřekročitelné hranice mezi „já“ a „ne-já“ je ústředním ideovým aspektem PP. Divadelní prvky vnášejí do románu hledisko odlišnosti VS od hlavní postavy. Za svou jinakost je však Cincinnatus odsouzen, je vtažen do hry.

Teatralizace textu nesouvisí pouze se strukturní nápodobou divadla, ale odkazuje i ke konkrétním historickým podobám divadla. Na rozdíl od Senderoviče a Švarcové se však nedomníváme, že jsou jimi lidové divadlo či Jevreinovy koncepce. V *Ремесло драматурга* Nabokov nepopírá hru s jevištní hranicí, pouze zdůrazňuje, že tato hra nesmí překročit mez autorské či herecké intence. Porušení „čtvrté stěny“ je přípustné pouze v případě, pokud

актер приходит к рампе и обращается к публике с предлагаемым объяснением или пылким призывом“ а toto publikum „является вовсе не реальной, сидячей перед ним публикой, но той, которую создал в своем воображении драматург, то есть чем-то таким, что все еще относится к сцене, театральной иллюзией, набирающей тем большую силу, чем естественнее и непринужденнее такое обращение. (tamtéž, 496)

³⁸ K historickým proměnám divadelního prostoru viz Fischer-Lichte 2007, 137–142; Fischer-Lichte 2010, 166–169.

Tuto výpověď lze chápat jako obhajobu reforem usilujících o zdivadelnění divadla, mezi něž patří např. Mejercholdova inscenace Blokovy hry *Балаганчик* nebo Jevreinovy divadelní experimenty. Nabokov přiznává právo na existenci pouze takovému porušení zákona rampy, jež je rozvíjeno jako umělecký postup. Soudíme, že Nabokov polemizuje s těmi praktiky a teoretiky divadla, již směřovali k autenticitě a porušovali scénickou iluzi. Přenesení divadla do života v Jevreinově podání nikdy nepřekračovalo hranice umělecké, estetické zkušenosti. Přestože je souvislost PP s jeho tvorbou nasnadě, považujeme interpretaci románu pouze prizmatem tohoto divadelního reformátora za krajně nepřesvědčivou. Ačkoli je možné jeho teorie vykládat jako radikální, Jevreinov rozlišoval mezi čistou teatrálností – základním kamenem divadla – a tím, co „га-сит творчески-жизненное начало игры, светлую радость преобразования“ (Ев-реинов 2002, 139). „Не храмом, школой, зеркалом, трибуной или кафедрой должен быть театр, а только театром“ (tamtéž, 40).

Stejně jako dvojice Senderovič a Švarcová se domníváme, že teatralizace textu PP tematizuje koncepci teatralizace života. Předmětem Nabokovova demaskování do absurdní podoby dovedené myšlenky zničení „čtvrté stěny“ však není Jevreinov. Román se parodicky vztahuje k porevoluční avantgardě, k okamžiku, kdy myšlenku splynutí jeviště s hledištěm převzaly avantgardní agitky. Rozsah těchto experimentů ilustruje Šklovského esej *Штандарт скачет*:

При каждой почти части есть свой театрик. Театр есть почти при каждой организации. Мы имеем даже „Школу инструкторов театрального дела с отделением подготовки суфлеров“ при Балтфлоте. Происходит нечто евреиновское – театрализация жизни. (Шкловский 1990, 82)

PP v narativní rovině realizuje sen o splynutí jeviště s hledištěm, aby je vzápětí prostřednictvím jeho samého popřelo. Zničující hrůzná podstata teatralizovaného VS vyplývá ze zničení ideální vyváženosti mezi scénou a sálem, z něhož lapený divák nemůže jen tak odejít. Současně se Nabokov vysmívá formám, které se zaštiťovaly jednotným názvem Divadelní říjen, tj. ideologicky angažovaným divadlům, mezi něž patří např. koncepce tvůrčího divadla „театр без зрителя“

vedoucího moskevského Proletkultu P. Kerženceva či cirkusizace, „циркизация“, v podání S. Radlova či experimentální skupiny FEKS aj.

1.15 Střet světů – *mysterium versus bufonáda*

Bipolární struktura PP textu v textu realizovaná prostřednictvím teatralizace VS vytváří zázemí pro jev, jež J. D. Clayton nazývá bitvou iluzivních světů („battle of illusory worlds“). Uvádí, že v případě hry ve hře („play within play“) je vložená hra vždy nepoměrně kratší než ta, jež ji rámuje, též z toho důvodu, aby byla recipientovi ponechána možnost orientace, bodupodle kterého bude možné dění v daném díle poměřovat. „The problem of the rival claims of both worlds on the credence of the audience is a central one and may take the form a “battle of illusory worlds” which the dramatist manipulates to his own advantage. Other aspects of this “battle” are the rivalry of the two titles, and also of oscillation of certain characters between characters in WD [dominantní hra – L.L.] and “audience” or character in Wd. [vložená hra – L.L.]“ (Clayton 1984, 73). V PP jsou však oba texty-kódy vzájemně vyvážené, plnohodnotné. Ani jeden z nich netvoří dominantní strukturu, přestože VS tematicky vězní Cincinnata. Snad by z tohoto pohledu střetu dvou různých světů³⁹ mohla být chápána i tak významově opačná tvrzení spjatá s epizodou se stolem, jež bývá řazena mezi nepochopitelné obrazy PP. Hrdina si přitáhne ke stěně stůl a stoupne si na něj, aby se mohl podívat ven vězeňským okénkem umístěným vysoko ve zdi. V této pozici jej najde žalářník Rodion, sundá jej, postaví na zem a stůl přesune zpět na jeho místo. Když Rodion odejde, zkouší Cincinnatus znovu stůl posunout: „Он попробовал – в сотый раз – подвинуть стол, но, увы, ножки были от века привинчены. Он съел винную ягоду и опять зашагал по камере“ (60). Příhodu není možné vysvětlit jako pouhý Cincinnatův sen, protože ji o den později vypráví žalářník řediteli věznice (66), nicméně dále se opět dovídáme, že se stolem nelze pohnout:

³⁹ Podobná rivalita, kdy do jednoho představení vtrhne představení jiné, byla tematizována Luncem v dramatu *Обезьяны идут!*. Notoricky známá je též Pirandellova hra *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Šest postav hledá autora*), kde se postavy melodramatu střetnou s herci, kteří je mají hrát.

Цинциннат сдвинул и потянул, птясь, кричащий от злости стол: как неохотно, с какими содроганиями он ехал по каменному полу. (59)

Он попробовал – в сотый раз – подвинуть стол, но, увы, ножки были от века привинчены. (60)

В ожидании воды Цинциннат сел за стол, стол сегодня немножко колыхался. (80)

[И]з трех представителей мебели – койки, стола, стула – лишь последний мог быть передвигаем. (117)

Hovoříme-li o střetu dvou textů, vyvstává další otázka: co je jádrem každého ze dvou světů? Jaký aspekt formuje jejich rozdílnost? Co jim udává ráz, jaký rys je pro ně specifický natolik, abychom jej mohli označit za dominantní? Cincinnatův svět je světem myšlenek, v němž se snaží vyrovnat s blížící se popravou, případně najít způsob, jak jí uniknout. Hrdinův svět má čistě duchovní ráz, směřuje k poznání, k prozření, jehož nakonec Cincinnatus i dosáhne. Zatímco jeden zemře na popravišti, druhý smrti unikne. Hledání cesty ven, které se uskuteční právě díky duchovnímu prozření: „подумал: зачем я тут? отчего так лежу? – и, задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся“ (186), je cestou mystického poznání, má charakter mysteria.

Proti němu stojí teatralizovaný svět cirkusové klauniády, komických výstupů, akrobatických čísel, kouzelnických triků – svět bufonády. Sřet mysteria a bufonády nás přivádí k Majakovského hře *Мистерия-буфф* (1918, 1921), již můžeme bez nadsázky označit za symbol porevoluční divadelní avantgardy,⁴⁰ neboť tvoří ideální syntézu propagovaných divadelních postupů. Kromě toho Mejercholdova inscenace *Мистерия-буфф* v mnohém předurčila další reformní směřování Divadelního října. Zdá se, že PP je z pohledu kompozice svébytnou odpovědí na strukturu dramatu Majakovského.

Jednou z ústředních myšlenek, jež spojovala různé avantgardní proudy, bylo popírání dramatického textu jako základu představení, jako výchozího referenčního textu inscenace. Podle slov D. Zolotnického: „Пьесы осовременивались из-за недоверия к тексту автора и от недовольства наличным кругом действующих лиц. К этому же вели зовы полемической эстетики, жажда отпора и перестройки. Не постановка для пьесы, а пьеса для постановки, – под

⁴⁰ Srov. Rudnitsky 2000, 42; Гудкова 2008, 312.

таким девизом смыкались разные предшественники, спутники, и партизаны ‚театрального Октября‘. Чтобы переделывать скверные старые и новые пьесы в хорошие [...] был сделан Масткомдрам. В ‚Народной комедии‘ постановщики писали для себя пьесы-сценарии: ‚постановка автора‘ – гласили афиши. Во всех случаях режиссер и драматург – поставщиком подсобного материала. Пьеса служила сценарием для режиссерской драматургии, роль – канвой для актерской импровизации“ (Золотницкий 1976, 222).

Koncepci, jež odmítá dramatický text jako závaznou součást představení a přistupuje k němu jako k jakémusi scénáři, jenž je vnímán jako prostor pro další transformace podléhající režiséřskému záměru, ilustruje i Majakovského předmluva ke druhé redakci hry *Мистерия-буфф*:

В будущем все играющие, читающие, печатающие *Мистерию-буфф*, меняйте содержание, - делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным. (Маяковский 1956/2, 245)

Nabokov ve své tvorbě s Majakovským nejednou polemizoval,⁴¹ snad je tedy pravděpodobný i předpoklad, že taková výzva nemohla zůstat bez odezvy.

Potenciál hry *Мистерия-буфф* jako pretextu PP nevyplývá z přímé intertextuální vazby na její konkrétní motivy či témata. Spíše se nám jedná o blízkost v rovině schematické organizace obou textů, o postup, v rámci něhož Nabokov přejímá a po svém zpracovává typologické rozdělení světa na svět mysteria a svět bufonády, jež skrývá nejen silný ideologický, ale i estetický podtext. Zdá se, že Majakovského schéma parodicky převrátil, a aniž by se vzdálil ruskému kulturnímu kontextu, ba naopak na jeho základě je naplnil podle vlastní představy o mysteriu a bufonádě. Zatímco ve hře *Мистерия-буфф* probíhá „[п]ролетарской МИСТЕРИИ река и буржуазии БУФФ“ (tamtéž, 357), v PP patří Cincinnatovi partie mysteria poznání a prozření a jeho katům část bufonády. Toto rozdělení lze ostatně vztáhnout na kulturně-historickou situaci, neboť zejména starověká mysteria tvoří nedílnou součást symbolismu, zatímco bufonáda, jak ukážeme v následujících kapitolách, je příznačná pro porevoluční avantgardní divadlo.

⁴¹ Srov. Smirnov 2000; Десятов 2007.

1.16 PP v nabokovianech

Označení PP za mysterium se objevuje již v Bicilliho recenzi *Возрождение аллегории* a o půl století později v Davydovově studii. P. Bicilli si všímá způsobu, jakým Nabokov buduje jednotlivé postavy. Podle jeho mínění je na nich patrný vliv alegorického typu zobrazení člověka a světa doby pozdního středověku. Postava Cincinnata neodráží jedinečnou individualitu, ale je především nositelem věčných lidských vlastností, ztělesňuje ideu člověka (Бицилли 1936, 203). PP spojuje s pozdním středověkem nejen alegorický jinotaj, ale i grotesknost některých obrazů, spojení vysokého a nízkého, komického a tragického.

Davydov rozvíjí myšlenku existenciální syžetové linie, nastíněnou Bicillim v souvislosti se středověkou kulturou. Motiv loutkového divadla, s nímž se hrála představení na biblická témata („вертеп“⁴²), jež je mimochodem tematizováno v PP jako hra významů,⁴³ přivádí Davydova na myšlenku paralelnosti dvouvrstvé struktury PP s typem loutkového divadla označovaném jako „вертеп“. Píše: „Двухъярусность вертепа соответствует двухплановая структура романа, причем «духовным действиям», принадлежащим к высокому жанру, соответствует высокий телеологический пласт романа, а вертепным «интермедиям» – телеологический фарс, возникший в результате художественной перекодировки гностического мифа и превращения: Бога – в автора, космоса – в книгу, гностика – в прозревшего героя. Всякий телеологический миф создает определенную модель космоса и человека, их первопричины и конца. В мифе о приглашенном на казнь Набоков воспроизводит модель собственного романа. Онтология и мифология здесь одно и то же. Роль творца-первопричины принадлежит в этом романе автору, создавшему в романе бутафорский космос, населенный куклами. «Приглашение на казнь» можно рассматривать как своеобразный «вертепный роман», в котором разыгрывается трагикомическая мистерия, мистерия-фарс. Автор находится за рамками условно-

⁴² Ruský „вертеп, вертепный театр“ se v historii ruského divadla vztahuje k dvoupodlažnímu loutkovému divadlu, s nímž byla hrána mysteria – rozdělení jeviště do dvou částí odpovídá středověkému divadlu mysterií. Někdy bývalo divadlo též třípodlažní (peklo – země – nebe). V ruštině „вертеп“ znamená též „jeskyně“.

⁴³ Ведь я знаю, что ужас смерти это только так, безвредное, – может быть даже здоровое для души, – содрогание, захлебывающийся вопль новорожденного или неистовый отказ выпустить игрушку, – и что живали некогда в вертепах, где звон вечной капли и сталактиты, смерторадостные мудрецы, которые, – большие путаники, правда, – а по-своему одолели (166).

го «физического» времени и пространства книги, в которой живут персонажи, и как таковой он является метафизическим существом извне“ (Давыдов 2004, 119).

Románová bipolarita setkání mysteria a bufonády se v nabokovianech tedy již objevila, nikdy však nebyla nahlížena prizmatem ruské kultury počátku 20. století. Právě její souvislosti s různými poetikami slova, jak je reprezentuje symbolismus na straně jedné a avantgarda na straně druhé, nám ale mohou odkrýt jednu doposud přehlíženou textovou rovinu. V následujících kapitolách se budeme věnovat otázce, jakým způsobem se tyto dvě odlišné estetické koncepce do románu promítly.

II. PP jako parodie na divadelní avantgardu

2.1 *Jednání*

V předchozí části jsme analyzovali divadelní prvky v zobrazení postav a románového prostoru. Nyní se zaměříme na třetí skupinu teatralizace, již tvoří způsob jednání. Určujícím pro zařazení do této kategorie je takový způsob pohybu postav v prostoru, jenž odpovídá nějakému typu jevištního projevu.

Tyto románové epizody dále dělíme do dvou skupin. Do první patří jednání, jež jsou jednoznačně scénická. Druhou skupinu tvoří takové akce, jejichž dodatečné označení za scénické vysvětluje jinak nepochopitelný průběh děje.

2.1.1 *Bufonáda I*

Proti světu mysteria stojí svět plný cirkusového a varietního veselí. Cincinnatovým protikladem je M. Pierre, ztělesnění „пошлости“⁴⁴. Jeho jednání se vyznačuje celou řadou cirkusových a varietních výstupů, kejklí a triků. M. Pierre předvádí kouzla, vypráví anekdoty, demonstruje své svalnaté tělo, provádí akrobatické kousky:

– Жонглирую тремя яблоками, – сказал м-сье Пьер. (94)

М-сье Пьер сложил бумажник. Вдруг у него очутилась в руках колода карт.

– Задумайте, пожалуйста, любую – предположил он, раскладывая карты на столе; локтем отодвинул пепельницу; продолжал раскладывать. (95)

М-сье Пьер сказал: – Приходит к доктору старушка: у меня, говорит, господин доктор, очень серьезная болезнь, страсть боюсь, что от нее помру... «Какие же у вас симптомы?» - «Голова трясется, господин доктор», и М-сье Пьер, шамкая и трясясь, изобразил старушку. (95)

М-сье Пьер закатал правый рукав. Мелькнула татуировка. Под удивительно белой кожей мышца переливалась, как толстое круглое животное. Он крепко стал, схватил одной рукой стул, перевернул его и начал медленно поднимать. Качая от напряжения, он подержал его высоко над головой и опустил. Это было еще только вступление. Незаметно дыша, он долго, тщательно вытирал руки

⁴⁴ O Nabokovově pojetí banality, vulgárnosti („пошлость“) viz kniha *Николай Гоголь* (I, 400–525). Srov. Sýkora 2002, 122–127.

красным платочком, покамест паук, как меньшей в цирковой семье, проделывал нетрудный маленький трюк над паутиной. Бросив ему платок, м-сье Пьер вскричал по-французски и оказался стоящим на руках. [...] Из коридора донесся гул рукоплесканий – и потом, отдельно на ходу, расхлябанно, захопал клоун, но бацнулся о барьер. – Ну что? – повторил м-сье Пьер. Силушка есть? Ловкость налицо? Али вам этого еще недостаточно? М-сье Пьер одним прыжком вскочил на стол, встал на руки и зубами схватился за спинку стула. Музыка замерла. М-сье Пьер поднимал крепко закушенный стул, вздрагивали натуженные мускулы, да скрипела челюсть. Тихо отпахнулась дверь – и в ботфортах, с бичом, напудренный и ярко, до сиреновой слепоты, освещенный, вошел директор цирка. – Сенсация! Мировой номер! – прошептал он и, сняв цилиндр, сел подле Цинцинната. (115n.)

Stejný charakter mají i jednání ostatních postav. Eminka zpestřuje návštěvu v cele akrobacií: „и вот уже отдыхала на чуть качавшейся трапеции“ (138). Žalářník Rodion figuruje v mnoha podobných epizodických výstupech, zmiňme alespoň jeho varietní vystoupení:

[П]риняв фальшиво развязную ноту оперных гуляк в сцене погребка, [...] Родион баритонным басом пел, играя глазами и размахивая пустой кружкой. [...] На какой-то предельной ноте Родион грохнул кружкой об пол и соскочил со стола. Дальше он уже пел хором, хотя был один. (59)

To, co by za normálních okolností byly pouze nevinně komické výstupy, získává v PP pokroucený groteskní ráz. Vzhledem k tomu, kde (ve vězení) a před kým (před odsouzeným k popravě) tyto výstupy probíhají, jsou vnímány jako vulgární. Společným jmenovatelem uvedených scén je jejich čistě performativní a vizuální charakter, v němž verbální složka nehraje žádnou, případně pouze minimální roli. Jedná se o krátké epizodní výstupy, jež tvoří uzavřené významové celky založené čistě na pohybové či hudební produkci. Uzavřenost a epizodický charakter řadí výstupy k žánrům mezihry, interludia, příp. intermedia, jež reprezentují různé formy nízkého umění a hrubé komiky. Ostatně jako mezihry, jejichž hlavní funkcí je zpestřit čekání na popravu, jsou před Cincinnatem provozovány.

Scény jevištního typu se objevují i v pozadí hlavního románového děje. Zdůrazněnou vizuálností ilustrují určité dění: například pantomimu jako významově zatíženou scénu, jež nonverbálně, s pomocí gest a mimiky tvoří

sémantický obraz, evokuje epizoda provázející příjezd M. Pierra. Cincinnata odvedou ke špehýrce ve dveřích sousední cely, aby se podíval na nového vězně – dlouho očekávaného M. Pierra. Význačnost jeho příjezdu na jednu stranu podtrhuje ředitel a jeho slavnostní oděv, na druhou stranu ji ilustruje i pantomimický výstup zaměstnanců věznice, již se v něm nedočkavosti postrkují na chodbě, aby se mohli podívat špehýrkou na nového hosta.

Там и сям, в полутьме переходов, собирались, горбились, прикладывали козырьком ладонь, словно стараясь что-то вдаль разглядеть, смутные фигуры тюремных служащих. [...] в серых потемках, смутные фигуры беззвучно перебежали, беззвучно подзывали друг друга, строились в шеренги, и уже как поршни ходили на месте их мягкие многие ноги, готовясь выступить. [...] Смутные фигуры служащих почтительно приближались гуськом: позади директора уже составилась целый хвост желающих взглянуть; некоторые привели своих старших сыновей. (78n.)

Obdobný výrazně vizuální řetězec scén odkazuje k motivu neočekávanosti a náhlosti hrdinovy popravu. Významově nasycené obrazové epizody ilustrující totalitní svět, jenž Cincinnata odsoudil za jinakost, nalezneme v poslední kapitole. Příhody odehrávající se v pozadí jeho cesty na popraviště nápadně připomínají přípravu na masovou slavnost („массовые действия“).

Весть о казни начала распространяться в городе только сейчас. Но вот повернули направо [...] мимо сквера, где со скамейки двое мужчин в партикулярном платье, с бородками поднялись, увидя коляску, и, сильно жестикулируя, стали показывать на нее друг другу, – страшно возбужденные, с квадратными плечами, – и вот побежали, усиленно и угловато поднимая ноги, туда же, куда и все. [...] Теперь ехали по бульвару. Волнение в городе все росло. Разноцветные фасады домов, колыхаясь и хлопая, поспешно украшались приветственными плакатами. Один домишко был особенно наряден: там дверь быстро отворилась, вышел юноша, вся семья провожала его, – он нынче как раз достиг присутственного возраста, мать смеялась сквозь слезы, бабка совала сверток ему в мешок, младший брат подавал ему посох. [...] Публики было еще сравнительно немного, но беспрерывно длился ее приток. (182n.)

Román sestavuje jakousi encyklopedii nejrůznějších forem nízkého umění. Pouze jediná z nich zobrazuje činoherní divadlo. Jedná se o Marfinčinu návštěvu, v níž při podrobném pohledu odhalíme nejenom zinscenované drama, ale zcela hodnověrné melodrama.

Cincinnati v cele nenavštíví pouze Marfinka s celou rodinou a s milencem, do cely je vnesen i nábytek a je změněno celé její zařízení.

Продолжали прибывать мебель, утварь, даже отдельные части стен. Сиял широкий зеркальный шкаф, явившийся вместе со своим личным отражением (а именно: уголок супружеской спальни, – полоса солнца на полу, оброненная перчатка и открытая в глубине дверь). Вкатили невеселый с ортопедическими ухищрениями велосипедик. На столике с инкрустациями лежал уже десять лет плоский гранатовый флакон и шпилька. (105)

Tak jako v divadle je i zde s pomocí rekvizit a dekorací okolo Cincinnati změněna a naaranžována nová scéna s konkrétní prostorovou atmosférou. Specifičnost nově vytvořeného prostoru implikuje autorský/režisérský záměr. Tak jako v emocionálně vyhoceném melodramatu i zde vystupují určité charakterové typy. Na rozdíl od skutečného melodramatu jsou ale parodicky sníženy. Jako ztělesnění pronásledované nevinosti („гонимая невинность“) se představí Marfinka, v roli zoufalého podvodníka („отчаянного мошенника“) její manžel Cincinnati a laskavého prostředníka („доброжелательного посредника“; Варнеке 1916, 454) hraje Marfinčin ctitel a milenec.

– Горе, горе! – провозгласил тесть и стукнул тростью. [...] – Папенька, оставьте, ведь тысячу раз пересказано, – тихо проговорила Марфинька и зябко повела плечом. Ее молодой человек подал ей бахромчатую шаль, но она, нежно усмехнувшись одним уголком тонких губ, отвела его чуткую руку. – Горе! – с силой повторил тесть и начал подробно и смачно проклинать Цинциннату. [...] – как ты смел, ты, счастливый семьянин, – прекрасная обстановка, чудные детишки, любящая жена, [...] Цинциннат прошел дальше [...] Марфинька повернулась к нему. Молодой человек очень корректно встал. (105nn.)

Objeví se i zejména pro původní podobu melodramatu příznačné hudební interludium. Jeden z Marfinčiných bratrů dvojčat zazpívá:

Брат Марфиньки, брюнет, прочистил горло и пропел вполголоса: «Mali e trano t'amesti...» – осекся и посмотрел на брата, [...] «Mali e trano t'amesti...» – полным голосом пропел Марфинькин брат. (107)

2.1.2 Melodrama

Souvislosti PP s historicko-kulturním kontextem vyjdou najevo, vezmeme-li v úvahu sovětské porevoluční divadlo, jež bylo prohlášeno za jeden z nástrojů propagandy a agitace a hledalo cesty k oslovení nového cílového publika. Podpora, již divadlu poskytovala oficiální místa, vyplývala i ze skutečnosti, že mezi obyvateli bylo více než 80 % negramotných. Divadlo disponovalo prostředky k oslovení širokého publika, z něhož byla buržoazie a inteligence vyloučena. Tato společenská vrstva ztělesňovala typického diváka činohry, realistického dramatu, jež jako symbol uplynulé doby reprezentoval Stanislavského *Московский художественный театр*. Premisou porevolučního divadla byla propagace forem nízkého umění (Rudnitsky 2000, 41).

Melodrama⁴⁵ bylo oficiálně podporováno zejména v prvních porevolučních letech. V dubnu roku 1919 vyhlásili komisař pro vzdělání Lunačarskij a Gorkij konkurz na melodrama a filmový scénář. Zolotnickij k tehdejší situaci roznamenává: „Мелодрама, с прямою ее характеров и поступков [...] как нельзя лучше могла, по Горькому, ответить интересам общественной педагогики. «Мелодрама попросту в театральном отношении выше других драматических жанров» – полагал тогда и Луначарский, рассматривающий ее как «единственную на наш взгляд для нового времени возможную форму широкой трагедии»“ (Золотницкий 1976, 138). Vzhledem k divácké nenáročnosti bylo melodrama ceněno jako žánr, jenž může oslovit masu, a zároveň tvoří protiklad kritizovanému psychologickému dramatu (Луначарский 1924, 94). V této souvislosti Lunačarskij též píše:

[Т]еатр эффектов, контрастов, широкой позы, звучного слова, напряженной красоты и карикатурного безобразия, театр, упирающийся одним концом в титанический пафос, другим в бесшабашную буффонаду, являясь единственно

⁴⁵ O roli melodramatu v ruské kultuře viz Плампер 2010.

возможной плоскостью истинного народного театра, – есть вместе с тем и наивысшая форма театра, как такового. (tamtéž, 95)

Kromě vyhocené emocionality přispívá k masové přístupnosti melodramatu i klauniáda, hrubá komika, nízké umění. Komické epizody se odehrávají také na pozadí Marfinčiny návštěvy. Máme na mysli např. Eminčino karikování groteskní chůze chromého Marfinčina syna Diomedona, scénku s kočkou, již Diomedon udusí, či komický Polinin pád:

[В]друг раздался злобный визг Диомедона. Он оглянулся и увидел Эммочку, неизвестно как попавшую сюда и теперь дразнившую мальчика: подражая его хромоте, она припадала на одну ногу со сложными ужимками. (108)

Диомедон, оставь моментально кошку, – сказала Марфинька, – позавчера ты уже одну задушил, нельзя же каждый день. [...] Родион [...] все еще бормоча, вернулся и с совком, чтобы подобрать труп кошки, плоско лежавший под стулом. (107nn.)

Тесть на вершине красноречивого гнева вдруг задохнулся и так двинул креслом, что тихонькая Полина, стоявшая рядом и глядевшая ему в рот, повалилась назад, за кресло, где и осталась лежать, надеясь, что никто не заметил. (107)

2.1.3 Cirkus v divadle

Na souvislosti PP s porevolučním divadlem neukazuje pouze žánr melodramatu. Román ve vysoké míře absorboval i jiné formy nízkého umění. Zvláštní pozornost je třeba věnovat cirkusu.

Vnesení cirkusových elementů do divadla patří mezi dominanty Divadelního října. Výzva k „cirkusizaci divadla“⁴⁶ (циркизация театра) byla otištěna v roce 1921 v žurnále *Жизнь искусства*, jak však upozorňuje A. Sergejev, výzva spíše než zahajovala, pouze popisovala již probíhající historický fakt (Сергеев 2008, 6). Cirkusizace byla natolik významným jevem, že Zolotnickij rozlišuje tři stadia historického vývoje propojování divadelního a cirkusového umění: teatralizaci arény, cirkusovou komedii a komedii s prvky cirkusu (Золотницкий 1976, 221nn.).

⁴⁶ Navrhujeme jako český ekvivalent ruského *циркизация* či anglického *cirkusization* označujících a vztahujících se k porevolučním reformám.

O začlenění cirkusu do divadelní praxe usiloval v letech 1920–1922 experimentální *Театр народной комедии* v Petrohradu. V jeho čele stál S. Radlov, jenž zastával názor, že jedinou cestou, jak pozvednout soudobé divadlo, je zapojit do něj verbální improvizaci.⁴⁷ V praxi to znamenalo, že dramatický text ustoupil scénáři. Místo autora zaujal herec, jenž měl autorův či režisérův námět podle vlastní vůle a schopností během představení dále rozvíjet (Rudnitsky 2000, 57n.). Jakákoli invence byla vítána. Autorské slovo jako produkt a prostředek dramatického žánru Radlov radikálním způsobem popíral: „Актер-импровизатор поможет театру убить зловредное существо – кабинетного литератора“ (Радлов 1923, 58). Základem představení byl jakýsi scénář, („half-comedies, half-scenarios“), většinou navržený Radlovem. „He proposed a chain of amusing situations to the actors, precisely designating essential action, but roughly indicating what kind of dialogue was desired and what kind of tirades and banter were possible“ (Rudnitsky 2000, 57). Jednotlivé komické scénky měly uzavřený charakter a jako celek tvořily převážně mechanicky seřazený řetězec epizod bez hlubší vnitřní souvislosti. Postup juxtapozice charakteristický pro avantgardní autory, jakými byli Majakovskij či Chlebnikov (srov. Drozda 1968, 14), se takto objevuje i v avantgardních agitkách. Hlavním důvodem soudobé kritiky byla skutečnost, že cirkusové prvky v představení nevytvořily spolu s činoherními harmonický celek, jak autoři očekávali. Specifičnost jednoho druhu umění byla pouze zaměněna zvláštnostmi druhu jiného. Tuto situaci popisuje např. Anněnkov, který sám s cirkusovými prvky experimentoval:

Цирковые приемы не были драматизированы, пропитаны новым значением или облечены в новую форму. [...] В свою очередь, драматический актер не был оциркачен и оставался верен канонам своего искусства. (*Дом искусств* 1921, 65)

Postoj odmítající pevný zafixovaný text a upřednostňující improvizace vyžadoval syntetického herce, jenž by obsáhl jak repertoár činoherního herce, tak i cirkusového umělce. V tehdejší divadelní praxi však takoví herci neexistovali.

⁴⁷ Ve svém divadle navázal na zkušenost nabytou ve Studiu na Borodinské (1913–1916), které pod Mejercholdovým vedením rozvíjelo improvizací metodu italské *commedia dell'arte*. Na rozdíl od Studia, které se soustřeďovalo především na mimické prvky, přenesl Radlov těžiště svých experimentů na improvizaci verbální (Rudnitsky 2000, 57).

Radlov tedy pro své divadlo angažoval několik cirkusových umělců. Ti měli v divadle významnější postavení než činoherci a zastávali ústřední role, dramatickým hercům byly udíleny pouze role vedlejší.⁴⁸

Radlov nebyl jediným zastáncem cirkusizace. Jednou z prvních vlaštovek v použití cirkusových prvků byla Anněnkovova divadelní adaptace Tolstého pohádky *Как чертенок краюшку выкупал* s názvem *Первый винокур* (1919). V monografii *Ход коня* Šklovskij, pro nějž byl Anněnkovův zásah do Tolstého textu obdobou středověkých mysterií, o představení píše:

[П]ьесу Аненников развернул цирковым материалом и превратил в цирковое действие. (Шкловский 1990, 105)

Поступил с текстом Толстого так. Он взял его как сценарий и развернул его, вставив гармонистов, частушки, эксцентрика, акробатов и т.д. Мотивированы эти вставки так: частушки вставлены как песни мужиков, подпоенных «дьявольским пойлом», гармонисты и хоровод тоже вставлены в сцену пьянства, акробаты же даны как черти, то есть цирк введен в пьесу как изображение ада. И, наконец, эксцентрик в рыжем парике и широких «форменных» штанах дан вне всякой мотивировки (тамtéž, 103)

Неожиданность аненниковских вставок чисто внешняя [...] средние века развернули мистерию, тесно примыкающую к богослужению, фарсовым материалом. Таким образом, Аненников, может быть и не очень сознательно, оказался восстановителем традиций. (тамtéž, 104)

Cirkusové prvky vnesl do druhé redakce *Мистерия-буфф* (1921) dokonce sám Majakovskij. Jeho hra ostatně právě po vzoru středověkých mysterií pracuje s alegorií a snoubí vysoké s nízkým.⁴⁹ A. Granovskij uvedl *Мистерия-буфф* v roce 1921 u příležitosti III. sjezdu Kominterny v němčině v šapitó Moskevského státního cirkusu (Февральский 1971b, 177). Cirkusizaci Mejercholdovy inscenace Majakovského hry (1921) zachycuje Fevral'skij:

В третьем действии «Ад» сверху по канату спускал Виталий Лазаренко⁵⁰ и проделывал акробатические трюки. Приемы балагана, цирка и пантомимы были рассыпаны в игре и других действующих лиц, в частности чертей. И в сцениче-

⁴⁸ Srov. Золотницкий 1976, 239–265; Радлов 1923, 59.

⁴⁹ Srov. Ripellino 1959, 89–121; Вайскопф 1996, 5–15.

⁵⁰ V. E. Lazarenko byl profesionální cirkusový umělec – L.L.

ской трактовке Соглашателя обнаруживались черты циркового «рыжего».
(tamtéž, 154)

Mejerchold použil cirkusové prvky i o rok později v jinak již konstruktivistických inscenacích Crommelynckovy hry *Великодушный рогоносец* a Suchovo-Kobylinovy komedie *Смерть Тарелкина* (Рудницкий 1969, 258–277).

Nakrátko pohltilo experimentování s cirkusem i S. Ejzenštejna, jenž mimochodem s Mejercholdem na Suchovo-Kobylinově hře spolupracoval. Spolu se V. Smyšlajevem uvedl v roce 1921 ve studiu Proletkultu adaptaci povídky Jacka Londona *Мексиканец* (v roce 1923 se Ejzenštejn pokusil tuto inscenaci na divadelní prkna vrátit, Rudnitsky 2000, 95n.; Золотницкий 1976, 344–355). O dva roky později, tentokrát ve spolupráci s Treťjakovem, inscenuje hru *Мудрец* podle Ostrovského komedie *На всякого мудреца довольно простоты*. I zde sloužila Ostrovského hra pouze jako předloha pro politizovanou satiru a cirkusové excentrické výstupy (Rudnitsky 2000, 96). Ve stejném duchu uvedla dvojice i Treťjakovovu hru *Слышишь, Москва?!*.

Neméně důležitým účastníkem reformování divadla prostřednictvím cirkusového excentrismu byla skupina FEKS (Фабрика эксцентрического актёра – ФЭКС), jež však záhy přešla k filmové tvorbě. Jejich první prací byla inscenace Gogolovy komedie *Женитьба*. S Gogolem však měla společný pouze název; podtitul zněl *Электрификация Гоголя*. FEKSu, jehož manifest hlásal: „Наши родители [...] в театре – мюзик-холл, кино, цирк, шантан, бокс“ (Poliwoda 1994, 76), proměnil hru ve féerii různých cirkusových, varietních a kabaretních forem. Z Podkolesnikova se stal Chaplin a objevily se dvě zcela nové postavy, Albert a Einstein, jež ztělesnili dva profesionální klauni (tamtéž, 132–134).

G. Kryžickij, jeden z členů skupiny FEKS, ve své monografii *Философский балаган* zformulované jako výzva píše:

Искусство не мирится с логикой, и Мудрость ускользает из слишком *умного* «серioзного» театра [...] Идеальный театр это Философский Балаган. Амплитуда театральных колебаний неизменно определяется этими двумя крайними точками: Балаганом и Мистерией, нелепостью и безумием. В первом случае мы имеем комедию, смысл которой – в бессмыслии, во втором – трагедию, смысл которой – в безумии. (Крыжицкий 1922, 10n.)

Na pozadí této etapy historie ruského divadla se scénické výstupy M. Pierra, Eminčina akrobacie, komické převleky zaměstnanců věznice a různé drobné gagy, jimiž se román doslova hemží, zjevují ve zcela novém světle. Rozšiřují románové významové rozpětí o parodickou rovinu na koncepci divadelní avantgardy.

2.1.4 Bufonáda II – VS jako hra čisté formy

Možná parodická aluze na ruskou porevoluční avantgardu by také mohla vysvětlit funkci krátkých výstupů postav VS, jež se jinak z pohledu románového celku zdají nepochopitelnými a nesmyslnými, vytrženými z kontextu a bez jakékoli souvislosti s hlavní dějovou linií. Tedy pokud pomineme recepční hledisko, že tyto scénky vnášejí do románu groteskně zcizující princip, jenž podtrhuje hrůznost a absurdnost Cincinnatovy situace.

O první z těchto scének – výměně masek – jsme hovořili již dříve v souvislosti s přechodem do dramatického modu narace. Výměna masky Rodiona za masku ředitele probíhá krátce nato i během Cincinnatova výletu na věž pevnosti v doprovodu advokáta a ředitele. Zatímco se hrdina rozhlíží po okolí, ze stručných náznaků lze vyčíst, že Rodion se zpátky převleče za ředitele, výměny se tentokrát zúčastní i advokát, jak naznačuje žaket zamazaný od omítky, jenž zřejmě patří k masce ředitele.

Все трое вышли: впереди – Родион, колченогий, в старых выцветших шароварах, отвисших на задку; за ним – адвокат, во фраке. (67)

[Н]а широкий каменный парапет, поросший поверху каким-то предприимчивым злаком, положил локти адвокат, и его спина была запачкана в известку.

[...] Родион нашел где-то метлу и молча мел плиты террасы. (68)

– Будет с вас, – добродушно сказал директор, бросая метлу в угол и надевая опять свой сюртук. – Айда по домам.

– Да, пора, – откликнулся адвокат, посмотрев на часы.

И то же маленькое шествие двинулось в обратный путь. Впереди – директор Родриг Иванович, за ним – адвокат Роман Виссарионович, за ним – узник Цинциннат, нервно позевывающий после свежего воздуха. Сюртук у директора был сзади запачкан в известку. (69)

Výměna není ani tentokrát textem nijak reflektována, není ovšem ani uvozena narací. Vezmeme-li v úvahu metapoetický charakter románu, recepční možnosti se změní. Výměna masek a další podobná scénická jednání se pak budou jevit jako zcela přirozená součást avantgardní poetiky, jež se v PP nemůže neobjevit prostě proto, že podobné postupy tvořily přirozenou součást porevolučních experimentů. Domníváme se tedy, že veškerá scénická jednání v románě jsou motivována jejich příznačností pro avantgardní estetiku.

V rámci sémiotického rozdělení románu jsme již vzpomínali opozici přímého a přeneseného významu slova. Podíváme-li se prizmatem sémiotiky na jednotlivé scénické výstupy, všimneme si, že jsou všechny⁵¹ zaměřeny na sebeprezentaci, na předvedení vlastních tělesných schopností a dovedností. Performativní charakter je patrný zejména v akcích M. Pierra, a to nejen ve výše uvedených kouscích, ale i např. v teatrálním způsobu, jakým se Cincinnatovi představuje:

Родион otvorил дверь камеры, закрепил ее в таком положении и на пороге развернул поперечно-полосатый половичек. [...] вводя толстенького полосатенького арестантика, который прежде чем войти, остановился на половичке, беззвучно составил вместе сафьяновые ступни и ловко поклонился. (92)

Důraz na prezentaci M. Pierra se odráží i ve fotografiích, jež ostatním ukazuje. Je na nich zachycen v různých pozicích, a jejich soubor tak připomíná škálu rolí, nabídku charakterových typů, jež má herec ve svém repertoáru:

На всех этих снимках был м-сье Пьер, м-сье Пьер в разнообразнейших положениях, – то в саду, с премированным томатищем в руках, то подсевший одной ягодицей на какие-то перила (профиль, трубка во рту), то за чтением в качалке, а рядом стакан с соломинкой... (93)

Jednotlivé epizody, jimiž se prolíná motiv scénáře, odkazují zejména k nějaké předepsané činnosti, k jednorázovému jednání explicitně formálního, gesticko-rituálního rázu. Ten však v PP ztrácí svůj slavnostní charakter a na povrch vyplouvá jeho mechanická prázdnota. Rozsudek smrti je vynášen v souladu se

⁵¹ Melodrama jako činohra do této skupiny nepatří, ačkoli i ono je zaplněno scénkami situační komiky.

zákonem šeptem, prokurátor a advokát mají být dvojčata, Cincinnatův tchán musí podle pravidel políbit odsouzenému zeti ruku, před popravou musí odsouzený navštívit otce města aj.

I různá výše uvedená teatrální jednání jsou epizodická, tvoří uzavřené celky a mají charakter improvizací. Jsou většinou neverbální a kinezická, pohybová a na rozdíl od klasického divadla ztvárňujícího dramatický text předvádějí pouze fyzické dovednosti a schopnosti, ukazují vycvičené tělo akrobata. Mají čistě performativní ráz. Na rozdíl od dramatického divadla je jejich referenční funkce redukována, odkazují pouze samy k sobě.⁵² Jsou jenom tím, čím jsou, zobrazují „proces prezentace skrze tělo a hlas před tělesně přítomným“ (Fischer-Lichte 2005b) divákem Cincinnatem.⁵³

V diegezi jsou realizovány některé z tendencí porevolučních divadelních reforem prosazujících folklorní, improvizální a cirkusové prvky a popírajících dramatický text a tím i autora jako základní složky představení. Lidové prvky, hrubá komika, cirkusové a varietní elementy – to vše kromě historických konotací se sovětským uměním v Nabokovově románu reprezentuje hru čisté formy. Vzhledem ke své ikoničnosti, zaměření na sebeprezentaci za současného potlačení jakékoli reference je teatralizované jednání VS povahově srovnatelné s futuristickým slovem o sobě („самоценным словом“, „словом как таковым“). Teatralizované jednání PP tedy vzhledem k totožnosti scénických forem evokuje avantgardní poetiku.⁵⁴ Zároveň tím v rámci binárního světa dvou textů-kódů reprezentuje umělecké postupy zaměřené na čistou výrazovost.

⁵² Použijeme-li terminologii teorie komunikace I. Osolobě, mají estrádní, varietní a cirkusové výstupy charakter „věci na ukazování“, tj. slouží k ostenzivnímu sdělování. Na rozdíl např. od hereckého jednání v klasické činohře, které je „modelem“, tedy tím, co zastupuje, reprezentuje „nepřítomný originál“, tj. fiktivní postavu. (Osolobě 2002, 31–42).

⁵³ Fischer-Lichte, jež se v rámci estetiky performativu zabývala otázkou pronikání do divadla jiných forem umění, obrací pozornost právě na experimenty Mejercholda, Ejzenštejna a Radlova s přenesením cirkusu do divadla (Fischer-Lichte 2005b).

⁵⁴ Melodrama, cirkusizace či různé formy estrádního umění nejsou jedinými body, v nichž se PP protíná s porevolučními divadelními experimenty. Vyčerpávající představení možných aluzí není naším úkolem. Přesto však stručně zmiňme i další potenciální souvislosti s historickým kontextem. Motiv chybování, neschopnosti jednotlivých aktérů lze usouvztažnit s Keržencevovou teorií neprofesionálního divadla Proletkultu. Jistou podobnost s inscenovanými agitsoudy, jejichž cílem bylo: „разоблачать врагов советской власти и помогать их уничтожать“ (Горчаков 1956, 87) vykazuje i jakýsi dodatečně rozehraný soud nad Cincinnatem, jenž je zároveň oficiálním odhalením skutečné totožnosti M. Pierre a kde je též konečně oznámen den popravy (srov. s. 152nn.).

Když jsme hovořili o románě vybudovaném na způsob divadelního představení, snažili jsme se dokázat, že tato parabola není pouhou metaforou, ale je významotvorná a ovlivňuje i recepční srozumitelnost některých epizod. PP jako metapoetický román popírá teatralizaci skrze teatralizaci samu a zároveň inscenuje „oživenou“ formu, doslovně předvádí život postupu („приема“) futuristicko-formalistické estetiky.

Z pohledu narace nejsou jednotlivá divadelní jednání v PP tvořena událostmi (*Ereignis*, событие) směřodatnými pro prozaický narativní text. VS se vyznačuje absencí jakéhokoli motivického vývoje, změny stavu. Jednotlivé teatrální výstupy neovlivňují chod děje. Performativní akce VS tvoří mechanicky řazené epizody, jež nespojuje žádná hlubší syžetová souvislost, kromě prosté skutečnosti, že probíhají v jednom společném časoprostoru. Toto mechanické řazení lze chápat jako samozřejmou scénickou variantu formalisticko-fururistického požadavku nesyžetovosti, juxtaopozice („бессюжетность“). V případě PP jej Nabokov před čtenáře překládá v podobě prázdné výrazovosti, jež podtrhuje nesmyslnou tupou krutost VS.

2.2 **Otázka formy a obsahu**

V nekrologu věnovaném Chodasevičovi Nabokov říká:

[P]азмолвка в сознании между выделкой и вещью потому так смешна и грешна, что она подрывает самую сущность того, что – как его не зови: «искусство», «поэзия», «прекрасное» в действительности неотделимо от всех своих таинственно необходимых свойств. Другими словами, стихотворение совершенное [...] можно так поворачивать, чтобы читателю представлялась только его идея, или только чувство, или только его картина, или только звук, мало ли что еще можно найти от «инструментовки» до «отображения», но все это лишь произвольно выбранные грани целого, ни одна из которых, в сущности, не стоила бы нашего внимания (и уж конечно, не вызвала бы никакого волнения кроме разве косвенного: напомнило какое-то другое «целое», – чей-нибудь голос, комнату, ночь), не обладай все стихотворение той сияющей самостоятельностью, в применении к которой определение «мастерство» звучит столь же оскорбительно, как «подкупающая искренность». (V, 589)

Výpad proti koncepcím, jež redukují literaturu na pouhé zpracování („выделку“) nebo na pouhou věc („вещь“), se neobjevuje v nekrologu náhodou, zvláště vezmeme-li v úvahu Nabokovovu náklonnost k Chodasevičovi a k jeho tvorbě. Podle A. Dolinina tímto způsobem Nabokov vyjádřil solidaritu a souhlas s kritickou pozicí, již Chodasevič v neměnné podobě po dlouhá léta zaujímal vůči formalismu a Šklovskému (Долнин 1997, 725). Zdá se, že polemika namířená proti vyzdvihování „formy“ na úkor „obsahu“ získala v Chodasevičově případě charakter kréda, vyjadřujícího postoj umělce k uměleckému dílu, manifestujícího ontologii literárního textu, a hájícího tak současně jeho právo na existenci a zároveň podtrhujícího nutnost komplexního recepčního přístupu k dílu.⁵⁵ Obdobný závěr se nabízí i při pohledu na Nabokovovu formulaci. Osobitým dokladem chápání např. hláskové instrumentace („инструментовки“) a zobrazeného („отображения“) jako harmonického celku, jako totality, jež se rozpadá, když je jedno z hledisek popřeno, je i román *Дар*. Jeho hrdina Fedor se v rámci svého románu o Černyševském kriticky dotýká momentu dominance ideje („co“) nad otázkou „jak“. Vytváří spojnicí mezi tradicí Bělinského, Černyševského, Dobroljubova a Pisareva. To, co tyto autory podle textu staví do jedné řady, je slovy Dolinina: „Утилитарный, идеологизированный подход к искусству, убежденность в примате содержания над формой, в необходимо-

⁵⁵ Srov. např. stať *О формализме и формалистах* (1927), která obsahuje Chodasevičovu nejzevrubnější kritiku formalismu z celé řady jeho vystoupení, v nichž polemizuje s touto literárněvědnou školou: „Изучение литературных явлений с формальной стороны, конечно не только законно, но и необходимо. [...] Но в общей системе литературного исследования оно может играть лишь подсобную (хоть и почтенную) роль, как метод, условно и временно отделяющий форму от содержания, с тем, чтобы открытия, сделанные в области формальной, могли послужить к уяснению общих заданий художника. [...] Неуважение к теме писателя к тому, ради чего только и совершает он свой тяжелый подвиг, типично для формалистов. Правда, родилось оно из общения с футуристами, которые сами не знали за собой ни темы, ни подвига. Но, распространенное на художников иного склада, это неуважение превращается в принципиальное, вызывающее презрение к человеческой личности и глубоко роднит формализм с мироощущением большевиков. «Искусство есть прием». Какой отличный цветок для букета, в котором уже имеется: «религия – опиум народа» и «человек произошел от обезьяны»“ (Ходасевич 1996, 154–156). Ve pozdější stati *Юнкера* (1932) Chodasevič píše: „Формалисты [...] хотели исследовать одну только форму, презирая и отменяя какое бы то не было содержание, считая его не более как скелетом или деревянным манекеном для набрасывания формальных приемов. [...] В действительности форма и содержание, «что» и «как», в искусстве нераздельны. Нельзя оценивать форму не поняв, ради чего она создана. Нельзя проникнуть в «идею» произведения, не рассмотрев, как оно сделано. В «как» всегда уже заключается известное «что»: форма не только соответствует содержанию, не только с ним гармонирует – она в значительной степени его выражает. Формальное рассмотрение вещи всегда поучительно [...] и потому, что здесь, отсюда, с этой стороны порой открывается самая сердцевина произведения, самая подлинная его «философия»“ (tamtéž, 238–239).

сти подчинения художника диктату «общих идей», превращающих свободную мысль в «вечную данницу той или иной орды» (Долинин 1997, 716).⁵⁶ Vezmeme v úvahu, že PP bylo napsáno během práce nad románem *Дар*, a zformulujeme další tezi. Jestliže se tento text jako metaromán staví polemicky k redukci „formy“ ve prospěch „obsahu“, pak se v pozadí PP skrývá kritika propagace „formy“ na úkor „obsahu“. Zde snad nebude od věci vzpomenout Chodasevičova slova: „Формализм есть писаревщина наизнанку – эстетизм, доведенный до нигилизма“ (Ходасевич 1996, 154).

2.3 Signály fikčnosti

Zformování románového prostoru na způsob divadelního představení má v PP nejen význam metaforický, jenž připisuje vězeňskému světu a postavám rys bezduchosti, loutkovitosti, předmětnosti a mechaničnosti. V předchozích kapitolách jsme se snažili dokázat, že teatralizace udává narativní ráz některým románovým pasážím. Na mysli máme například dramatický modus, na němž je postavena scéna výměny masek. Tím však nejsou zdánlivě nesmyslné pasáže zdaleka vyčerpány, pouze pro ilustraci vzpomeňme například Cincinnatovo odkládání částí těla (61n.) nebo jeho nepochopitelnou cestu ven z pevnosti (52n.). Nazvěme tyto pasáže souhrnně signály fikčnosti.

Hovoříme-li o signálech fikčnosti, nemáme na mysli ani Iserovy „Fiktionssignale“, ani Cohnové „Signpost of Fictionality“ (překládané do češtiny právě jako „signály fikčnosti“),⁵⁷ jež v obou případech označují znaky fiktivních narativních textů, jimiž se tyto texty odlišují od textů nonfiktivních. Signál fikčnosti vztahujeme na takové momenty textu, jež nepoukazují na fikční status samotného textu (románu), ale podhalují metafikcionální povahu vnitřního románového světa. Signály fikčnosti upozorňují čtenáře PP na autoreferenčně narativní charakter románového časoprostoru, jež je třeba zohlednit i při analýze. Zdůrazňují, že románový prostor PP je tematizovaně fikčním prostorem, prostorem, v němž se setkaly a utkaly různé poetiky, různé texty-kódy. V předchozí kapitole jsme se pokusili ukázat, jakou podstatnou roli při formování

⁵⁶ Dolinin cituje román *Дар* (IV, 382).

⁵⁷ Cohnová 2009, 138–163; Iser 1983, 135nn.

tematizace poetik hraje teatralizace (dramatický modus, návštěva Marfinčiny rodiny v kulisách melodramatu). Zcela jednoznačně však odhaluje svůj smyšlený charakter i svět sám: „То что не названо, – не существует. К сожалению, все было названо“ (57). K této větě se ještě vrátíme, prozatím pouze zdůrazněme, že tvrzení „Co není pojmenováno, neexistuje“ by se mohlo stát heslem jakéhokoli psaného textu, neboť jediným materiálem, jímž ať už text či autor fyzicky disponuje, jsou slova. Bez nich nebude zcela samozřejmě dílo včetně jeho světa existovat.

Vrátíme-li se k otázce fikčních signálů, je příhodné vzpomenout pojmy „dostředivé“ a „odstředivé“ čtení Northropa Frye.

Frye rozlišuje dva módy porozumění libovolnému druhu textu: odstředivý a dostředivý. První je modus vnější (centrifugal): „vychází z četby jednotlivých děl a směřuje od jednotlivých slov k jejich významu“ a druhý je modus vnitřní (centripetal): „od slov se snažíme dojít k významu většího verbálního útvaru, jenž tato slova tvoří“ (Frye 2003, 91). Oba kroky tvoří nerozlučně spjatý celek procesu čtení. Podle převládajícího konečného významového porozumění lze však verbální struktury třídit na vnější a vnitřní: „U deskriptivního či asertivního psaní je konečný směr vnější. Verbální struktura má reprezentovat vnější objekty a je hodnocena podle toho, do jaké míry se jí to daří. [...] Konečný významový směr všech literárních děl je vnitřní. V literatuře jsou kritéria vnějšího významu druhořadá. Literární díla totiž nepředstírají, že něco popisují nebo tvrdí, a proto nejsou ani pravdivá, ani lživá, ani tautologická, přinejmenším ne v tom významu, v němž je tvrzení ‚dobro je lepší než zlo‘ tautologické. [...] V literatuře jsou otázky skutečnosti a pravdy podřízeny základnímu literárnímu cíli, tedy vytváření struktury slov jen pro ni samu“ (tamtéž, 91n.).⁵⁸ Tato soběstačnost, uzavřenost literárního díla v sobě samém, jež slouží některým kritikům v podobě dohnané ad absurdum jako zaklínadlo proti jiným čtením uměleckého textu, bývá přesto při

⁵⁸ Srov. též Stierleho rozdělení na dostředivou recepci v případě triviální literatury a recepci odstředivou v případě umělecké literatury: „Pragmatický text není odstředivý v tom smyslu, že by sám od sebe produkoval kupředu směřující textový pohyb, nýbrž tak, že má svůj cíl vždy za hranicemi, na poli akce [...] Zatímco odstředivý pohyb textu k jeho významu v oblasti konstituování významu, jež je otevřena pragmatické recepci kompetenci, se v recipientovi děje bez námahy a zcela samovolně, je realizování konverzního, dostředivého pohybu, který teprve může odhalit fikcionalitu textu, nezvyklé, namáhavé, metodicky náročné, a to tím více, čím více je fikcionální text sám výsledkem metodicky náročné a za hranice obvyklosti se odvažující práce fikcionálního konstituování textu“ (Stierle 2001, 209, 219).

uchopení PP často pomíjena. Proto se také na konto „problémových“ románových momentů můžeme dočíst například u Alexandrova, jenž svůj výklad románu založil na dualistickém modelu těla a duše: „Вообще весь роман построен на нескольких крупных «изъянах» в описании эпизодов, где так или иначе осуществляется центральная тема произведения и ее можно сформулировать так: несовершенство материального мира в сравнении с его трансцендентным прообразом“ (Александров 1999, 111). „Defekty“ v textu tedy chápe jako jakési metafory rozporu dvou protikladných světů. Jednotlivé nepochopitelné scény označuje za poryvy Cincinnatovy představivosti, jež ovšem ještě nedosáhly takové síly, aby mohly hrdinu z děsivé reality vyvést (tamtéž, 110). Přestože je tato interpretace zcela přípustná a my se s ní též ztotožňujeme, formální aspekt „defektů“ nechává bez povšimnutí.

Preciznější pohled v tomto ohledu nabízí Tokerová v práci *Invitation to a Beheading: „Nameless Existence, Intangible Substance“*, jejíž centrum tvoří pojem „indeterminacy“. Neurčitost, nejednoznačnost je podle Tokerové charakteristickým rysem hned tří textových rovin: lexikální, interpretační a strukturní. Domníváme se, že lexikální a interpretační nejednoznačnost není třeba vysvětlovat, o strukturní Tokerová říká: „The structural indeterminacy of *Invitation to a Beheading* consist in recurrent fantastic transformation of characters, situations and themes; in conflict between details of the plot; in logical incompatibility of contiguous scenes. Each case of instability, plurality, or ambiguity has a local rhetorical effect: it redirects the reader’s attention and highlights a particular component of the episode’s complex meaning“ (Toker 1989, 135). Tento zajímavý postřeh však dále nerozvíjí, a aniž by přihlédla k narativu dané scény, pouští se rovnou do její interpretace: scéna Cincinnatovy absurdní cesty ven z vězení se tak v pojetí Tokerové stává ilustrací toho, že samo vězení je metaforou jakéhosi vyššího významového celku: „When later in the first chapter Cincinnatus is shown leaving prison, walking through the town, coming home, reaching the door of his room, and then entering his prison cell through this door, it likewise does not matter whether he is supposed to be awake or asleep and dreaming of the adventure. What matters is the suggestion that his jail is not confined to the fortress on the hill: he is the prisoner in his home, his society, his language, literary history, material existence“ (tamtéž, 136). Tento postřeh je

nesporně závažný, ovšem, jak se domníváme, neúplný. Než se však budeme dále věnovat jednotlivým „sporným“ momentům, které označujeme za signály fikčnosti, je třeba zmínit dvě inspirativní studie, jež zřejmě jako jediné rozvinuly Chodasevičovu interpretaci, že PP je „игра приемов“. Jsou jimi práce T. Smirnovové *Роман В. Набокова «Приглашение на казнь»* a V. Poliščukové *Жизнь приема у Набокова*. Obě práce předkládají analýzu PP, ovšem její souvislost s dobovým kontextem a celkovou parodistickou románovou linií, jež podle nás tvoří součást oné „ideje“ PP, o níž hovoří Chodasevič, nechávají stranou.

Poliščuková upozorňuje na postupy zvěcnění („овеществление“) člověka a oživení („одушевление“) věci, jejichž prostřednictvím je uskutečněno téma lživého, umělého světa loutek („кукольного, лживого, искусственного мира“) (Полищук 1997, 826) a jejichž prostřednictvím je vytvářena opozice: „«человек – вещь»“ (tamtéž, 819). V rámci své analýzy upozorňuje také na postup realizace metafory, tj. doslovného provedení přeneseného významu (tamtéž, 823), který prochází celým románem a projevuje se například právě ve figuře zvěcnění či personifikace. Tímto nesmírně závažným aspektem se budeme zabývat později.

Realizaci metafory zaznamenává i Smirnovová a označuje ji za jeden z hybných momentů textu, který zároveň tematizuje porušení mezi předmětným a slovesným světem (Смирнова 1997, 831nn.). Podle autorky tvoří ústřední románovou myšlenku zničení hranice mezi dvěma rozdílnými světy. Těmito jsou Cincinnatova představivost a reálný svět, čímž se Smirnovová opět uchyluje k opozici literárního díla a skutečného světa. Projevy splynutí dvou odlišných dimenzí, tj. nelogické epizody (fikční signály), dělí do dvou skupin. První skupina zahrnuje literární postupy, jejichž společným rysem je zvěcnění. Ke druhé skupině řadí takové momenty, kdy není možné s určitostí říci, co se vlastně stalo a zda daná příhoda proběhla, či zda byla pouze dílem Cincinnatovy představivosti. A toto směšování dvou různých rovin, „когда мы не можем с определенностью сказать, что же было на самом деле“, je podle Smirnovové základním románovým rysem. Jako příklady uvádí příhodu se stolem a návštěvu Marfinčiny rodiny, jež podle Smirnovové spojuje zničení hranice mezi Cincinnatovou představou a reálnou událostí: „реальные события романа переходят в происходящие в воображении главного героя“ (tamtéž, 835). Zdá se, že se zde

Smirnovová dopouští překvapivé nedůslednosti. V počátku studie se odvolává na Dolininův postřeh, podle něhož si Nabokov ve svých dílech prostřednictvím zdůrazněně autoreferenčních postupů klade za cíl především „разрушить у читателей инерцию миметического восприятия текста“ (cit. podle Смирнова 1997, 831). Takto pojatou funkci postupů rozvíjí Smirnovová dále do teze, že PP je „буквальное воплощение мысли об условности того мира, который возникает перед нами в художественном произведении“ (tamtéž, 831). Nedůslednost autorky podle našeho mínění spočívá v tom, že jestliže vzala Dolininova slova, jež se mimochodem splývají s našimi „signály fikčnosti“, za vlastní, pak ale není možné klást si dále otázku, co se vlastně stalo, ale pouze jak a proč se to stalo. Neboť v podtržené fikčním dvojrozměrném světě literárního textu, světě, který celou svou kompozicí ukazuje na to, že je světem představivosti, se stalo, případně vždy stane, pouze to, co je napsáno, i přestože to může protičelit zdravému rozumu. Smirnovová sice na otázku „jak“, ve smyslu formálním, částečně odpovídá: prostřednictvím realizovaného literárního postupu. V tomto případě však zároveň vyvstává otázka, proč se literární postup stal tematizovaným předmětem PP a centrem, jak předpokládáme, polemiky. Domníváme se, že odpověď na tuto otázku nalezneme v mimotextové realitě, v rámci kontextu raně formalistické redukcionistické koncepce literatury.⁵⁹

Na okraj ještě dodejme, že nejrozšířenějším způsobem, jakým je nepochopitelné dění v diegezi PP vysvětlováno, je vysvětlení prostřednictvím snu. Přestože se tento přístup s textem principiálně nerozchází, považujeme za nemožné jej přijmout jako konečný a vyčerpávající, zejména proto, že v takovém případě není vůbec jasné, komu se tento chaotický sen zdá. Text ani v nejmenším nenaznačuje přechod mezi snem a skutečností. Toto vysvětlení je přípustné pouze v případě, že budeme předpokládat, že spáčem je někdo, kdo se nachází mimo text, neboť v jeho rámci nenalezneme jedinou zmínku, jež by koncepci snu potvrzovala. Samotný motiv snu sice Nabokov rozehrává několikrát, jedná se však o taková zpracování, jež jenom prohlubují už tak složitou nejednoznačnost.⁶⁰ A i pokud připustíme, že příběh se zdá někomu mimo text, dejme tomu druhému Cincinnatovi, jenž z popraviště odešel, pak tento v důsledku splývá s ideálním

⁵⁹ K redukcionistické fázi formalismu viz Ханзен-Лёве 2001, 167–218.

⁶⁰ K motivu snu se vrátíme později v souvislosti s poetikou symbolismu a postavou Cincinnata.

autorem textu, a proto se domníváme, že je takovéto vysvětlení bezpředmětné, protože nic k samotné motivaci dění ani k vnitřní narativní logice románu neříká. Je pouhou nadstavbou, plodem racionální snahy čtenáře prozaického textu, usilujícího o převedení nepochopitelného dění do srozumitelné, vysvětlitelné roviny srovnatelné s empiricko-logickou kategorií. Takové hledisko však pozbude na aktuálnosti, budeme-li k románu přistupovat jako k básnickému textu, jako k poezii v próze, což implikují i signály fikčnosti. Toto východisko se opírá též o Nabokovova vlastní slova. V roce 1966 píše v dopise A. Fieldovi: „Both my wife and I regret that you do not appreciate the poetry of *Priglasenie na kazn'*. It is the only prose poem I have composed“ (cit. podle Boyd 1997, 172).

V následujících kapitolách bychom zjištění Poliščukové a Smirnovové rádi upřesnili a doplnili o významově funkční rovinu, neboť jak upozorňuje Frye, ačkoli konečné významové porozumění uměleckému textu má charakter vnitřní, tak i ono je složeno ze dvou modů porozumění jednotlivým dílčím složkám díla: dostředivého a odstředivého. Ačkoli je tedy každé umělecké dílo v zásadě performativní povahy, tak bez významových souvislostí, v našem případě bez kontextu soudobých literárních koncepcí, bychom se dopustili zásadní chyby a shodně s formalistickým redukcionistickým modelem bychom předkládali PP pouze jako hru postupů pro postup sám. Domníváme se však a pokusíme se i dokázat, že právě takovéto zacházení s literárními díly je předmětem parodie PP.

Prostřednictvím pojmu „fikční signály“ se chceme především vyvarovat použití hodnotových kategorií pravdy a lži a hodnocení rozvíjení toho či onoho motivu jako logického či alogického. Označení fikční signály slouží k tomu, abychom odradili recipienta PP od posuzování dění v románovém časoprostoru prostřednictvím kritérií jevové skutečnosti.

Na závěr tohoto úvodního slova je nutné se krátce pozastavit u již zmiňované otázky. Tvrdíme-li, že předmětem polemické parodie PP je koncepce umění jako „hry postupů“, pak je nasnadě zcela relevantní námitka: jedním z charakteristických rysů Nabokovovy tvorby je právě obnažování literárních postupů, hra s nimi, proč by tedy měl Nabokov s touto koncepcí polemizovat, parodovat ji. Je tomu skutečně tak, ovšem pouze do určité míry. Jak Nabokov sám v Chodasevičově nekrologu upozorňuje, postupy tvoří pouze dílčí část celku uměleckého díla, samy o sobě by nestály za řeč. Ačkoli se některé práce věnované

Nabokovovi k této myšlence kloní,⁶¹ nedomníváme se, že lze význam Nabokovova díla omezit na pouhé ekvilibristické hrátky s postupy pro hru samu, ačkoli například v případě různých anagramatických hříček, jimiž se jeho texty jako ornamentálními doplňky hemží, je to bezesporu pravda.

Při pohledu na PP zároveň vyvstává další otázka, navazující na předchozí: proč tedy právě literární postupy, básnické tropy stvořily charakterově záporný svět, jenž hodlá hlavního hrdinu, který je mimochodem sám postavou básníka, popravit?

Podle Johnsona má Cincinnatovo věznění dvojí význam: „He awaits death in the prison-fortress of the totalitarian state and, more important thematically, in the prison-house of language. The one is the usual place of repose for the political and intellectual dissident; the other, that of the verbal artist“ (Johnson 1985, 34).

Interpretace je velmi zajímavá a k postavě Cincinnata ji nesporně můžeme vztáhnout,⁶² neboť hrdina skutečně hledá slova, jež by mu pomohla z hroživé reality utéci. Co se týče samotného charakteru VS, nejenže „vězení jazyka“ nic neřeší, ale naopak vyvolává otázku další: proč by měl být jazyk obecně vězením?

Radikálnější a velmi nápaditou interpretaci předkládá D. Peterson. V Cincinnatovi vidí především literární postavu, jež v závěru utíká nejen ze světa fikce, ale také před kanibalistickou myslí čtenáře, neboť: „Both the reading of novels and the analysis of character are acts of cannibalism at a metaphoric level“ (Peterson 1997, 82). Hrozivost a totalitarismus VS jsou tedy podle Petersona spjaty s diktátorským vědomím nejen autora, ale zejména čtenáře: „The ultimate drama of Nabokov's book is Cincinnatus struggle to stay the promised end and, through his foreknowledge of the fraudulent omniscience of the confining system, thwart the will to execute a design in which he is tempted to believe. Can a novelist, even one as ingenious as Nabokov, liberate characters from the cannibalism of consumers and free prisoners from the design of tyrants“ (tamtéž, 83).

Jiný pohled nabídl V. Varšavskij, když označil postavy PP za „duše mrtvější než ty Gogolovy“ (Варшавский 1953, 216). O jejich dialogích píše: „Именно так говорят в жизни и еще более, так говорят в пьесах и романах определенного условного жанра, по недоразумению принимаемого за реалистический. В из-

⁶¹ Srov. Линецкий 1994, 23–35.

⁶² Sýkora hovoří v této souvislosti o „kleci slov“ (Sýkora 2002, 126).

вестной мере «Приглашение на казнь» можно даже рассматривать как пародию на произведения этого жанра, в котором бытовой аспект жизни выдается за единственную реальность“ (tamtéž, 216). Podobně se na vnější románový svět dívá i M.Sýkora, když říká, že v PP „hlavním nositelem románového zla“ je „pošlost“ (Sýkora 2002, 123), a Cincinnatův příběh označuje za „zápas skutečného umělce s všeobjímajícím, falešným, frázovitým pauměním, které na něj neustále, ze všech stran doráží“ (tamtéž, 127). V podstatě se se závěry posledních dvou shodujeme. Pouze bychom chtěli doplnit bádání o charakteristiku toho, co znamená být „pauměním“, neboť nepovažujeme označení „пошлость“ za uspokojivé. Předpokládáme, že i označení za banální či vulgární má své opodstatnění. Zároveň se domníváme, že redukcionistický model literatury předložený raným formalismem do určité míry udal ráz PP.

2.4 O kontextu sporu

Budeme-li dále přistupovat k PP jako k metarománu polemizujícímu s literárněvědnými koncepcemi, jež omezují význam literárního textu výhradně na jeho formální stránku, případně se jednostranně zabývají pouze jeho ideovou, ideologickou stránkou, je nutné připomenout i dobový kontext, jenž se k této otázce vztahuje. V Rusku ožil dávný spor – otázka „forma“ versus „obsah“⁶³ především v souvislosti s raně formalistickými teoriemi.

Ačkoli formalisté ve svých raných pracích odmítli výtky, že předkládají zjednodušující rozdělení, nedistancovali se ani tak od samotného oddělování „formy“ a „obsahu“ jako spíše od symbolistické představy „о выразительной функции художественных средств, которое предполагает исходную точку и эквивалент выражаемого, выходящие за пределы художественной системы“ (Ханзен-Лёве 2001, 180). Formalisté tedy v konečném důsledku slovy A. Hansen-Löveho „в той степени, в какой [...] динамизировали «форму» в качестве активно-трансформирующего принципа, они редуцировали понятие «содержания», превращая его в статичный, пассивный объект воздействия

⁶³ Viz Ingarden 1966; Ingarden 1969; Schmid 1977.

принципа формы, т.е. того набора «приемов», сумма которых и составляет само произведение искусства“ (tamtéž, 181).

Pojem formy je vykládán formalisty nejednoznačně, přesto se však zejména ve Šklovského pracích objevuje v polemicky vyhocené podobě s triviálním významem jako vnější projev, či jako synonym konstrukce, jako způsob rozložení materiálu (srov. tamtéž, 181). V Šklovského podání se pak umělecké dílo jeví jako mechanismus, stroj a jako výsledek „dělání“ (vzpomeňme formalisty oblíbené názvy typu *Как сделана*, *Шинель* ‘Гоголя’, *Как сделан*, *Дон Кихот* ‘). Tvůrčí činnost autora je omezena na řemeslnost a zručnost sestavení, zkombinování jednotlivých složek, součástek textu. Hansen-Löve nazývá tento moment formalismu „«конструктивистский» аспект формалистского анализа артефакта“ (tamtéž, 184). Steiner o něm hovoří jako o „mechanistickém“ modelu.⁶⁴ Oba autoři se přitom opírají o Šklovského radikální formulace, zejména jeho přirovnání literárního díla ke stroji a práce literárního teoretika k mechanikovi montujícímu auto.⁶⁵

V roce 1962 se obrátil anglický překladatel románu *Дар* M. Scammell k Nabokovovi s následujícím dotazem:

I find many affinities between your work and his (the early work, that is) and can almost see "Дар" as being an illustration of the slogan "Iskusstvo kak priem". Similarly, how easily could "Knight's Move" be the title of one of your books instead of his.⁶⁶

Nabokov odpověděl: „Shklovsky. I seem to remember an essay of his on Onegin. Never met him. What is termed "formalism" contains certain trends absolutely repulsive to me.“ Vezmeme-li v úvahu Nabokovovu invektivu proti oddělování tématu díla od jeho zpracování, dovolíme si předpokládat, že onou „odpudivou“

⁶⁴ Steiner ve své monografii rozlišuje několik modelů podle tropů, prostřednictvím kterých formalisté svou vlastní metodologii a pojetí uměleckého díla charakterizovali. V centru modelu spjatého především s osobou Šklovského stojí přirovnání uměleckého díla ke stroji (automobilu), sám model Steiner označil za „mechanistický“. Mezi ostatní modely řadí morfologický s metaforou literárního díla jako organismu, systémový s metaforou literárního díla jako hierarchizovaného systému a model, jehož centrum tvoří synekdocha pars pro toto: „Jazyk – materiál slovesného umění – nahrazuje zde umění samotné a lingvistika – věda o jazyce – literární vědu“ (Steiner 2011, 139), v rámci tohoto modelu rozlišuje tři priority: zaum, verš, výraz.

⁶⁵ Srov. Steiner 2011, 50n; Ханзен-Лёве 2001, 184.

⁶⁶ Cit. podle odpovědi Grišakovové na dotaz Johnsona [online, cit. 28.2.2013] Dostupné z: <https://listserv.ucsb.edu/lsv/cgi-bin/wa?A2=nabokv-l;ff6e80df.0101>

tendencí je právě raně formalistický redukcionismus. Zdá se, že pro Nabokova, jak se budeme dále snažit doložit na příkladech z PP, byl nepřipustný právě ten moment, jež kriticky zachytil v recenzi *K českému překladu Šklovského Teorie prózy* v roce 1934 Mukařovský: „Omyl tradiční literární historie byl v tom, že počítala toliko s vnějšími zásahy a upírala literatuře autonomní vývoj, jednostrannost formalismu zase v tom, že umísťoval literární dění do vzduchoprázdného prostoru“ (Mukařovský 2007, 506).⁶⁷

Hovoříme-li o raně formalistickém redukcionismu, máme na mysli především Šklovského vyhrocené odmítání aspektů spjatých s vnětovou realitou, jež bylo od té doby literárními kritiky a historiky nejednou zaznamenáno. Případná námitka, již Mukařovský ve své recenzi reflektuje, že Šklovskému mohlo jít, případně šlo, o pouhý metodologický krok, prostřednictvím něhož se vymezoval vůči svým předchůdcům, tzn. „jen radikální zdůraznění protikladů umožňuje překonání jich“ (tamtéž, 505), není pro naši práci relevantní. Také proto, že samu existenci vyhrocenosti nepopírá. Naopak zásadní je pro nás sama tendence potlačování, případně odmítnutí referenční stránky uměleckého díla. Neboť jak je patrné z Chodasevičova nekrologu, toto Nabokov odmítal. Máme tedy na mysli právě jev „formalismu“, jenž redukuje umělecké dílo na formální postupy a jenž slovy Hansen-Löveho „рассматривает артефакт вне историко-социально-психологически-идеологического контекста“ (Ханзен-Лёве 2001, 428), neboť mu tento aspekt nepřiznává.

Tento redukcionistický aspekt nezůstal bez povšimnutí ani mezi Nabokovovými současníky, byl živým tématem, což bychom rádi ilustrovali pár příklady. Již jsme uvedli Chodasevičovu kritiku a Nabokovovu invektivu. Příhodné bude připomenout také kritiku, jež zazněla z řad autorů blízkých formalismu. Mechanistické tendence některých formalistů kritizuje ve stati *К вопросу о «формальном методе»* Žirmunskij. Formulaci „искусство как прием“ vykládá dvěma různými způsoby. První, s nímž se i sám ztotožňuje, připouští vedle sebe i jiné úhly pohledu, např. umění jako sociální fakt, neboť chápe sebe samu jako

⁶⁷ Podobnou tendenci zaznamenává i F. Jameson v monografii *Prison-House of Language* (1972), na rozdíl Steinera a Hansen-Löveho ji však usouvztahuje s celou formalistickou školou. Na okraj zmiňme, že přirovnání PP k „Prison-House of Language“ užil ve studii Johnson. Nejedná se ovšem o faktické přirovnání Nabokovova románu k teoriím formalismu, příp. strukturalismu, ale o využití formulace jako metafory.

metodu, jako jeden ze způsobů, jakými lze uchopit umění. V druhém případě však tato formulace splynula se samotným předmětem bádání. Otázka „postupu“, jež byla podle slov Žirmunského z metodologických důvodů vznesena ve zjednodušené podobě, se postupně stala:

[O]кончателным и единственным существом изучаемого вопроса. Формалистическое мировоззрение находит выражение в таком учении: все в искусстве есть только художественный прием, в искусстве на самом деле нет ничего, кроме совокупности приемов. (Жирмунский 1977, 97)

Žirmunskij kritizuje takový formalismus, jenž pohlíží na umění jako na celek uzavřený čistě v sobě, nepodléhající vlivům mimoestetické skutečnosti a jenž „выдвигает вопросы композиции за счет вопросов тематики“ (tamtéž, 103).

V monografii *Формальный метод* (1927) В. Engelgardt označuje moment eliminace otázek, jakými jsou „понятия объекта и средств выражения, художественного задания или замысла и материала творчества и, наконец, понятие творческой личности“ (Энгельгардт 1971, 35), za krok, jenž je v rámci analýzy uměleckého díla nevyhnutelný. Současně však uvádí, že v žádném případě není možné absolutní odmítnutí těchto aspektů, neboť se může ukázat, že:

[Э]стетическое истолкование всех структурных особенностей художественного произведения окажется неполным или вовсе невозможным вне телеологической соотнесенности его к творческому и даже воспринимающему сознанию, как структурным единствам особого рода. (tamtéž, 36)

V marxisticky orientované monografii *Формальный метод в литературоведении* (1928, upravené vydání v 1934 *Формализм и формалисты*) kritizuje Šklovského P. Medveděv.⁶⁸ Ústřední statě raného formalismu *Воскрешение слова* a *Искусство как прием* se mu jeví jako zdroje „nihilistických tónů“ zaznívajících ve vystoupeních formalistů. Nehledě na přínos formalistických prací, zejména co se týče ozřejmění estetického momentu zaumného jazyka,

⁶⁸ Jak je známo, je autorství této monografie sporné a nezdá se, že by mohl být v dohledné době tento spor rozřešen, jak zjišťuje i renomovaný bachtinolog Tamarčenko (Тамарченко 2008). Ani v naší práci není možné tento problém vyřešit, což ale naštěstí není nutné. Jestliže zde hovoříme o Medveděvovi jako o autorovi, pak to není z toho důvodu, že bychom se přikláněli k jedné z teorií autorství. Medveděva jako tvůrce monografie uvádíme jako konvenční údaj z prvního vydání knihy.

Medveděv kritizuje odmítnutí ideologického aspektu literárního díla v širokém smyslu:

Дело отнюдь не в том, что искусство – прием, система приемов, – это трюизм. Смысл статьи Шкловского в том, что искусство – только прием. Прием все время противопоставляется смыслу, мысли, художественной правде, социальному содержанию и т.д. Всего этого, по Шкловскому, нет; есть – только голый прием. (Медведев 1998, 174)

Vytýká formalistům, že pojem postupu razí výhradně prostřednictvím odmítání, popírání a boření, jež svou mírou překračují obyčejnou polemiku vlastní prosazování jakéhokoli myšlenkového hnutí. Tento tematizovaný patos odmítání podle Medveděva tvoří metodologické jádro raného formalismu a je také jedním z momentů, jež jej sdružují s futurismem. „Nihilistická“ tendence popírání se tak objevuje např. v souvislosti s absolutizací kubofuturistického zaumného jazyka: „трезвый звук экспериментальной фонетики они противопоставили осмысленному слову как [в качестве] заумный язык поэзии“ (tamtéž, 173) či též s pojmy jako „остранение, прием, материал“ (tamtéž, 172–176). Zcela jednoznačnou negací obsahuje postup „zcizení“, neboť první formulace nezdůrazňují „обогащение слова новым положительным конструктивным смыслом, а наоборот, только погашение старого“ (tamtéž, 173). Jak Medveděv poznamenává, Šklovského prohlášení působí spíše jako programový manifest literárního hnutí než jako práce ustavující novou literárněvědnou školu (tamtéž, 165).

Kritika formalistického redukcionismu se tedy týká zejména vyhroceně agresivní rétoriky, jež prohlašované vydává za absolutně platné, a s tím spojeného odmítání vnětových faktorů, jež zahrnují kromě ideologického, náboženského, filozofického aj. podtextu díla i otázky psychologismu a biografismu, „психологии сознания творческого субъекта“ (Ханзен-Лёве 2001, 170). Charakteristickým příkladem je Šklovského práce věnovaná Donu Quijotovi, v níž hodnotí románového hrdinu jako pouhý prostředek, jenž posloužil autorovi ke kumulování jednotlivých scén, anekdot (Шкловский 1985, 91nn.).

Protože se za futuristicko-formalistickou filipikou skrývala i kritika symbolismu a protože se domníváme, že se základy bipolárního románového světa spočívají v

protichůdných tendencích v mytopoetickém symbolismu a v rané avantgardě, připomeňme na závěr reakci V. Ivanova na formalistické práce, jak se objevila ve stati *О новейших теоретических исканиях в области художественного слова* (1922).

Autor si všímá sborníků raných formalistických prací vydaných pod názvem *Сборники по теории поэтического языка* (I. a II. vyd. z let 1916 a 1917) a *Поэтика* (1919). Zdůrazňuje jejich význam vzhledem k výběru materiálu, pečlivé analýze a závažným postřehům ohledně otázky poetického slova. Nicméně stejně jako předchozí recenzenti kritizuje formalisty za jednostrannost, již podle jeho názoru není možné obhajovat metodologickým zjednodušením, neboť tato technika „pars pro toto“, v níž schází filozofická a historická perspektiva, si pak nemůže osvojovat právo na založení nové poetiky: „научной, точнее – эмпирической, поэтики“ (Иванов 1987/4, 645). Ačkoli Ivanov uznává právoplatnost formalistické kritiky některých Potebnových teorií – připomeňme, že jeho práce byly pro formulace mytopoetické teorie symbolu nesmírně závažné – vzápětí formalistům kritiku vrací následujícími slovy:

Авторам «Поэтики» удалось, по-видимому, внести в доктрину Потебни полезные коррективы [...] Но Потебня остается неуязвим в своем анализе природы слова и в утверждении языкотворческого символизма. И если он не учел в должной мере звукового жеста, игравшего (прибавим от себя), вместе с ритмом, важнейшую роль в возникновении стиха, как заговорной формулы, то авторы «Поэтики» с другой стороны не учитывают в должной мере роль образа, как бы отменяют самое проблематику образного мышления. Ибо если мышление при помощи образов свойственно и «прозе», то этим еще не сказано, что оно в ней и в поэзии однородно. (tamtéž, 646)

Uvedené kritické texty hrají v naší práci roli ilustrace dobového kontextu a zároveň reprezentativně předkládají, co způsobilo odmítavý postoj mnohých, a argumentační pozadí jejich kritiky. Otázku, nakolik podrobně byl Nabokov s pracemi formalistů či jiných kritiků obeznámen, necháváme otevřenou. Ba co víc, její rozřešení nepovažujeme za rozhodující, domníváme se totiž, že Nabokovova kritika rozdělování „formy“ a „obsahu“ a ono „repulsive to me“ pro naše účely zcela postačí.

PP paroduje redukcionistický formalismus neobvyklým způsobem. Prostřednictvím teatralizace v románovém prostoru inscenuje, realizuje různé umělecké postupy, aby je v konečném důsledku popřel. Formalistické „искусство как прием“, jehož centrálním uměleckým postupem bylo zcizení, se v PP stává prostředkem i cílem parodie.

Na závěr této kapitoly bychom rádi ocitovali reflexi redukcionistického pojetí postupu z pera A. Hansen-Löveho: „к семантическому ореолу этого понятия принадлежит живо ощущающийся именно в футуризме и раннем формализме аспект игры, эстрадности, присущих цирку и варьете моментов появления художника перед публикой, использующего специфический репертуар трюков, уловок и приемов, чтобы «обмануть» публику, держать ее в напряжении и приводить в изумление“ (Ханзен-Лёве 2001, 184). V souvislosti s mnohočetnými estrádními vystoupeními v PP je tento postřeh velmi výmluvný.

2.5 Moderna, avantgarda, Nabokov a nabokoviana

V širším měřítku navazuje postulovaná teze na některé z otázek, kterých se nabokologové dotkli již dříve. První se týká vztahu Nabokovovy tvorby k ruskému formalismu. Podle Hansen-Löveho sbližuje Nabokova s formalismem časté téma šachové hry. Uvádí, že z metodologického hlediska Nabokovovy postupy v mnohém korespondují s takzvanou „экзистенциализацией формального метода“ (Ханзен-Лёве 2001, 554). Jedná se o metodu, kdy jsou teoretické postupy umělecké a analytické praxe, zde například formalistický princip zcizení, aplikovány (tematizovány) na sociální a existenciální sféry empirického světa (tamtéž, 554). Bezpochyby nejzjevnějším příkladem je román *Защита Лужина*, v němž je na způsob Šklovského statí *Ход коня* uskutečněna v životní rovině hlavního hrdiny myšlenka šachového problému (tamtéž, 556). Jak uvádí Hansen-Löve, Nabokov rozpracoval základní myšlenky formalismu lépe a mnohem hlouběji než kterýkoli jiný spisovatel, včetně těch autorů, již udržovali s formalisty bezprostřední kontakt a podléhali jejich přímému vlivu (tamtéž, 558). Na Hansen-Löveho částečně navazuje studie I. Papernové věnující se románu *Дар*, jež poukazuje na to, že nehledě na blízkost románových postupů s teoriemi formalismu tento román vcelku formalismus překonává (Паперно 1997, 510nn.).

My bychom se rádi soustředili právě na tento moment překonávání formalismu, neboť se domníváme, že je v PP tematizován.

PP nejen paroduje určité umělecké postupy, ale předkládá také jejich antitezi, a to prostřednictvím hlavního hrdiny románu. Jestliže VS dominují různé avantgardistické postupy, pak Cincinnatus a jeho vidění světa je aluzí na poetiku uměleckého proudu, vůči němuž se avantgarda vymezovala – poetiku symbolismu zejména v jeho mytopoetické podobě reprezentované A. Bělým, A. Blokem a V. Ivanovem.⁶⁹ Další v nabokovianech zaznamenané téma, jež budeme dále rozvíjet, se tedy vztahuje k odrazu estetiky symbolismu v Nabokovově díle.

Vliv symbolismu na Nabokovovu tvorbu není téma neznámé, byť poměrně nové. Mezi významné práce věnující se tomuto tématu patří Johnsonova studie *Belyj and Nabokov: A Comparative Overview*.⁷⁰ Za shodné momenty v tvorbě obou autorů Johnson označuje vyvinutý smysl pro formální stránku díla, význam zvukové symboliky a do třetice přesvědčení o transcendentální roli umění (Johnson 1981, 384). Dále je nutné zmínit Alexandrovovu stať *Набиков и Серебрянный век русской культуры*, jež považuje pro Nabokova za závažný vliv A. Bloka, a kromě toho nalézá i určité paralely s tvorbou N. Gumiljeva, P. Uspenského, N. Jevreinova a A. Bělého (Александров 1999, 255–278). Spletitou historii Blokovu vlivu na Nabokova předkládá Dolininova studie *Набиков и Блок* (srov. Долинин 2004, 331–339). Na určité shodné momenty mezi tvorbou V. Ivanova a Nabokova upozorňuje C. Pilo Boyl (srov. Пило Бойл 2001, 548n.). Kromě uvedených prací je této otázce věnováno šesté číslo sborníku *Набиковский вестник* s podtitulem *Набиков и Серебрянный век* (srov. Старк 2001).

M. Medaričová, jež si ve stati *Владимир Набиков и роман XX столетия* předsevzala klasifikaci Nabokovova díla z hlediska literární historie, je zasazuje do rámce syntetické avantgardy.⁷¹ Zaznamenává, že v jeho tvorbě spolu koexistují

⁶⁹ Stručný kritický přehled vývoje otázky vztahu Nabokova a symbolismu předkládá Pilo Boyl, podrobnější rozpracování této otázky datuje až osmdesátými lety Johnsonovým srovnáním tvorby Nabokova a Bělého (Пило Бойл 2001, 545).

⁷⁰ Srov. Скопечная 1997.

⁷¹ Klasifikace Döring-Smirnovové a Smirnova. Historickou avantgardu dělí na ranou analytickou a pozdní syntetickou, kterou přibližně datují polovinou 20. let a k níž řadí *Объединение реального искусства, Литературный центр конструктивистов, Общество художников станковистов, Изобрагада*. Analytický model, jehož základem je především vymezování se vůči epoše předcházející a je tedy rozvíjen jako jakási antiteze, se vyznačoval zejména tendencí ke kontrastní segmentaci: „искусству предназначалось разъединять изображаемые объекты и отрицать тождества.“ (Дёринг-Смирнова / Смирнов 1982, 117). Specifičnost rané avantgardy

poetické koncepcce, jež by se teoreticky měly ze své podstaty vylučovat, což z Nabokova činí spisovatele jak symbolistického, tak i avantgardního ražení (Medarič 1997, 455). „Все те приемы, которыми Набоков подчеркивает условность или литературность своих художественных текстов, проблематизируя, таким образом, их онтологический статус, статус артистической иллюзии, связывают его с актуальным эксплицитным (формалисты) и имплицитными поэтиками русского авангарда. С другой стороны, проблематизирование «иных миров» и способ их трактовки в литературном тексте разработаны им под влиянием русского символизма“ (tamtéž, 473). Z toho, jak autorka zdůrazňuje, však nelze v žádném případě odvozovat, že např. Nabokovem široce využívané a dále rozvíjené různé zcizující postupy byly jednoznačně ovlivněny formalistickými teoriemi. Sama se přiklání spíše k názoru, že Nabokovovým zdrojem byly s větší pravděpodobností teoretické a umělecké texty A. Bělého (tamtéž, 469). Pokud jde o zjevně symbolistické momenty, pak stejně jako předchozí badatelé zdůrazňuje souvislost s poetikou transcendentního, paralelního světa v jeho pozitivním (mytopoetickém) modelu. Kromě něho je na Nabokovově díle patrný i vliv symbolistického ornamentalismu jako principu „организации поэтического текста с помощью системы внутренних корреспонденций“, jenž proměňuje umělecký text v celek protkaný opakujícími se motivy vzájemně provázanými prostřednictvím nejrůznějších témat a postupů. Symbolistický vliv považuje Medaričová za pravděpodobnější než vliv avantgardní vzhledem k časté propojenosti podobných leitmotivů s tou či onou filozofickou či hermetickou tradicí (tamtéž, 471).

Otázkou zasazení Nabokova do historického kontextu ruské literatury se věnuje ve statí *Эпilog русского модернизма* i M. Lipoveckij. *Дар* jako metaromán – „постскрипtum всего корпуса русской литературы“ (Липовецкий 1997, 644) – odráží cestu formujícího se spisovatele a manifestuje filozofii jeho tvorby a zároveň disponuje rozsáhlým intertextovým potenciálem, jenž se vztahuje k historii ruské literatury. Lipoveckij navazuje na V. Jerofejeva, který sblízuje estetiku symbolismu a Nabokovovu koncepci dvou světů (Ерофеев 1988, 136, 160), a klade si otázku, jaký postoj román vůči moderně zaujímá. V metaliterární

pak spočívala v dělení skutečnosti v rámci modelu světa na příznakovou „маркированную“ a bezpříznakovou, nulovou „немаркированную“ (tamtéž, 115nn.).

rovině toto dílo syntetizuje dva směry – symbolismus a akméismus. Umělecká koncepce existenciálního Nabokovova dvojníka Fedora sice na jednu stranu odráží filozofický motiv transcendentálního světa, zároveň se však tato v zásadě estetická koncepce bytí lomí v hrdinově pojetí do podoby „семантической поэтики“ (Липовецкий 1997, 649).⁷² Zatímco symbolistický obraz věčnosti a absolutna má ahistorický a mystický charakter, Nabokovova nadrealita je vysoce subjektivního ražení: „из материала сугубо личных впечатлений у Набокова складывается именно **образ вечности**, так сказать, «вечное настоящее», всеобщее в силу своей бесконечности. Причина в том, что набокковские детали бытия, «восхитительные именно своей неповторимостью», – **эстетичны** по своей природе. Именно их художественность и связывает их напрямую с эстетическим замыслом мира. Набоков недаром неизменно настаивает на том, что эстетическое наслаждение – это «особое состояние, при котором чувствуешь себя – как-то, где-то, чем-то – связанным с другими формами бытия, где искусство (т.е. любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма» (тамtéž, 651).⁷³ A právě zmíněné lpění na předmětnosti, vázanost jedinečnosti na konkrétní věci a jevy empirického světa spojuje Nabokova s estetikou akméismu. Tu však ve své originalitě naplňuje podle Lipoveckého opět pouze částečně. Spolu s akméisty klade Nabokov důraz na paměť vzdorující času, jejíž formou je představitost, a na biografii, skrze niž prosvítají obrazce osudu (тамtéž, 664). Nabokov podobně jako akméisté mytologizuje duchovní zkušenost hrdiny, na rozdíl od nich však v jeho textu schází ústřední princip sémantické poetiky, jímž je silně vyvinutý smysl pro historičnost, pro historický čas, prožívaný akméisty velmi osobně. Výsledkem je metaromán, jenž uskutečňuje filozofický pohled na uměleckou tvorbu odpovídající syntéze symbolistické a akméistické estetiky. Metaromán, v němž probíhá dialog stírající protiklad mezi věčností akméismu a transcendentálností symbolismu („вещественностью» акмеизма и «трансцендентностью» символизма“; тамtéž, 665).

⁷² Pojem sémantické poetiky přejímá Lipoveckij ze studie věnované poetice akméismu a především tvorbě Achmatovové a Mandelštama (Левин 2001).

⁷³ Zde zvýraznění M. Lipoveckij.

K PP přistupujeme jako k zrcadlovému dílu románu *Дар*, jež společně s tímto textem tvoří diptych.⁷⁴ Oba dva texty jsou metaromány o vývoji spisovatele, o autorovi, jenž hledá vlastní způsob vyjadřování. Jestliže však román *Дар* odráží pouze strukturu symbolistické koncepce dvou světů a od ní se odvíjející směřování k věčnému a nadreálnému, aniž by na oné bipolaritě jakýmkoli způsobem participovalo teurgické pojetí slova, pak PP je příběhem autora, jenž je schopen vykročit z nepřátelské reality právě díky tomu, že se mu podaří zkonstruovat symbolismem anticipovaný druhý „skutečný“ svět, do něhož vede cesta skrze slovo. Každý z obou románových světů je paralelou dvou různých poetik. Na jedné straně stojí hrdina, jenž veden přesvědčením o druhém světě spatřuje všude kolem sebe okolí znaky existence jiného rozměru, na symbolistický způsob, a slova těmito dodatečnými, přenesenými významy naplňuje. Proti němu stojí svět, jenž je uskutečněním poetiky chápající slovo jako „věc“, „bezreferenčního“ slova kubofuturistické poetiky, jež je v PP vyjádřeno prostřednictvím realizace tropu, jíž dominuje slovo s přímým významem. Text PP přenáší tyto dva protikladné přístupy do všech textových rovin. Vzpomeneme-li naši analýzu divadelních prvků, pak můžeme tuto ústřední tezi formulovat ještě pregnantněji. VS je světem aktualizovaných, vzkříšených slov. Prostřednictvím inscenace je uskutečněno „самоценное“ slovo s jeho redukcí referenčního významu, jež v důsledku odkazuje především samo k sobě, je slovem-objektem. Tomuto světu konkuruje hrdinova instinktivní víra ve slovo, skrze nějž pronikne do jiné, „skutečné“ reality, slovo, jež sémiotizuje a proměňuje skutečnost. Slovo jako symbol rozšiřující své významové pole tuto cestu na svobodu otevírá. Proti symbolistickému mysteriu Cincinnata stojí bufonáda avantgardy.

⁷⁴ O PP jako o parodii tvořící diptych s románem o Černyševském viz Букс 1998, 116–124.

III. Svět Cincinnatovy představivosti

3.1 Symbolismus Andreje Bělého

Význačnost symbolismu při formování spisovatele Nabokova již byla kritiky zaznamenána. Zejména v jeho rané tvorbě jsou patrné stopy atmosféry literatury stříbrného věku, v níž se mísí filozofická tematika s nejrůznějšími religiózními vizemi a poeticko-formálními experimenty. Tyto tři aspekty zde zmiňujeme záměrně, neboť tvoří páteř tvůrčího hledání i Andreje Bělého, a ačkoli byl jako zdroj Nabokovovy tvorby zmíněn nejednou,⁷⁵ dosud zůstal víceméně⁷⁶ nepovšimnut jeden moment, jenž tvoří jednu z výchozích premis symbolismu a symbolu. Tímto aspektem je Bělým mnohokrát avizovaná neoddělitelnost formy a obsahu a specifická jejího symbolistického zpracování. V následujících řádcích se ji pokusíme nastínit, neboť se domníváme, že v podobě, jakou jí ve svých statích vtiskl Bělyj, je opěrným bodem Cincinnatova vidění a pojmání VS, jež však hrdina s vývojem děje nakonec překonává.

Bělého koncepcí symbolu a symbolismu, jak sám říká ve stati *Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития* (1928), v níž rekapituluje svůj dosavadní umělecký vývoj, je světonázorovým („мировоззрительным“; Белый 1994, 432) a metodologickým mnohostěnem („методологическим многогранником“; tamtéž, 445). Mnohofasetovost se odvíjí od tří různých hledisek, jež se Bělyj snaží propojit do jednotného celku: „Теория символизма – это исходная точка всех теоретических построений: теории познания, религии, эстетики и науки суть частные задачи теории символизма, формулированной в общем виде“ (Белый 1969, 269). Oblasti religiózního hledání, filozofie a estetiky přibližně odpovídají i tři roviny symbolu:

⁷⁵ Zřejmě jedni z prvních, kdo upomenul vliv Bělého na Nabokovova, byl Gleb Struve (Струве 1984, 284) a Nina Berberovová (Берберова 1997, 290).

⁷⁶ Tento moment souvislosti PP se symbolismem podtrhuje i Pilo Boyl: „Для дальнейших исследований литературных связей Набокова с эпохой символизма особенно важным является [...] неотделимость метафизического значения гностического мифа от текстового материала, в котором оно воплощено“ (Пило Бойл 2001, 540).

Так намечаются для меня три сферы символизма: сфера Символа, символизма как теории и символизации как приема. Сфера Символа - подоплека самой эзотерики символизма: учения о центре соединения всех соединений; и этот центр для меня Христос; эзотерика символизма в раскрытии по-новому Христа и Софии в человеке (вот о чем мимика моих «Симфоний»), сфера теории - сфера конкретного мировоззрения, овладевшего принципом построения смысловых эмблем познания и знаний; сфера символизации - сфера овладения стилями творчеств в искусстве; в подчинении этой сферы символизма и в подчинении символизма самой сфере Символа изживался во мне принцип тройственности, лежащий в основе пути символизма. (Белый 1994, 435 п.)

Symbolismus tedy pro Bělého představuje jednotu – termínu syntéza se sám vědomě v této souvislosti vyhýbá (tamtéž, 456) – tří kategorií: náboženství, případně gnóze či jiných mystických či hermetických učení, filozofie poznání, případně gnozeologie, a estetiky. Závažný je právě moment jejich provázanosti v symbolu. Bělýj opakovaně zdůrazňuje, že symbolismus představuje celek mnohosti pohledů, jež kritici bohužel často zjednodušují pouze na jeden ze tří uvedených aspektů (tamtéž, 440, 487). O tuto jednotu usiluje Bělýj napříč svou tvorbou. Jako konkrétní příklad připomeňme jeho vlastní reflexi díla *Симфония (2-ая, драматическая)*. V předmluvě Bělýj upozorňuje na jeho experimentálně ambiciózní konstrukci: „Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический“ (Белый 1991, 89). Dále podrobněji rozepisuje, k čemu každá z těchto tří významových rovin odkazuje. Hudební princip zasahuje zejména do strukturní roviny, odkazuje ke kompoziční organizaci textu podle vzoru hudebního kontrapunktu, jenž proměňuje umělecký text v polyfonní propletenec různých témat a motivů. Na okraj připomeňme, že nejen druhý díl, nýbrž všechny čtyři díly tohoto experimentu ilustrují snahu Bělého o uspořádání prostoru literárního díla prostřednictvím postupů charakteristických pro díla hudební.⁷⁷

Druhý význam textu je vyjádřený v perspektivě satirické: „здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма“ (tamtéž, 89). Tato perspektiva tedy zasahuje do intertextuálně tematické dimenze textu. Hudební a satirická perspektiva se lámou pod ideově symbolickým vlivem, jež lze chápat jako tvůrčí deformaci

⁷⁷ Srov. Гервер 2001.

materiálu textu. V pozdějších pamětech věnovaných symbolismu nazývá Bělyj tuto třetí perspektivu syntézou, již chápe jako třetí fázi kultury (Белый 1990a, 138). Lachmannová tuto syntézu ve studii *Intertextualität als Sinnkonstitution: Andrej Belyjs ‚Petersburg‘ und die ‚fremden‘ Texten* interpretuje jako sumarizující sílu („summierende Kraft“) kultury, jež legitimuje zpracování cizích textů: „die Reinkarnation der Texte der Vergangenheit in den Texten der Gegenwart, die Wiederkunft der Kulturen“ (Lachmann 1990, 96n.).

Mnohoznačnost, v níž se snoubí charakterově různá, vzájemně neoddělitelná hlediska, je symbolismem chápána jako estetická kvalita a svou podstatou se kříží s definicí symbolu a symbolismu jako jednoty formy a obsahu. V jednotné celistvosti formy a obsahu je podstatná vzájemná propojenost a podmíněnost obou složek poetického slova, jejichž oddělení uznává Bělyj pouze jako metodologicky nevyhnutelný krok analýzy uměleckého textu (Белый 2010, 114).

3.2 Jednota formy a obsahu

Otázce formy a obsahu je věnována zejména práce *Жезл Аарона (О слове в поэзии, 1917)*, v níž Bělyj vymezuje symbolismus na jednu stranu vůči čistému estetismu nebo formalismu a na druhou stranu vůči tendenčnímu umění. V prvním případě je poezie hodnocena pouze „с точки зрения архитектоники изобразительных средств, где в самом голом средстве нам видятся цели поэзии“, kdy například „внутри фонетической сферы поэзии заключены де уже сферы мысли“ (Белый 1917, 174). V druhém případě je obsah zaměňován s formou: „В этой школе невольно внутри содержательной сферы положена форма“ (tamtéž, 174). Zaměňování obou aspektů je podle Bělého hlavním kamenem úrazu. Jednotnost formy a obsahu nelze chápat tak, že mezi ně vložíme znaménko rovnosti. Obě tato hlediska patří jiným sférám a protínají se, a tvoří tak jediný třetí význam ve třetí sféře: ve vědomí recipienta, případně producenta. Dokud si neuvědomíme tento vzájemný vztah formy a obsahu, nebudeme schopni třetí význam, rovnu poetického slova vidět, případně prožít.

Сферы «содержание», «форма» – непересеченные сферы; внутри содержания не встречает нас форма; внутри самой формы, отсутствует содержание; соеди-

нение их в третьей сфере, где они – одно в духе; соединение в одновременном разбитии оболочек (понятийной, материальной) на двух половинках разбитого слова; соединение содержания с формой в духе слов, в смысле слов, еще безгласных, глаголющих тайно; и его проекции – в материальной «глоссолатии», в фонетике; и его проекции – в душевно-безгласном, абстрактно логическом смысле“ . (tamtéž, 176)

Dále Bělyj uvádí jednotlivé příklady různých básnických prostředků, jakými jsou např. zvukomalba, aliterace, asonance, metafora, metonymie, a na konkrétních rozborech dokládá, jak může vypadat a jakou roli může hrát propojení a splnutí formálních, materiálních a pojmových, abstraktně-duchovních aspektů při analytickém, případně interpretačním odkrytí smyslu básně. Podle Bělého koncepce tedy „содержание пересекается с формой не в содержании и не в форме, а в третьем, в неявленном смысле, во внутреннем слове, еще не пропущенном, не вскрытом“ (tamtéž, 208).⁷⁸ Přitom neméně významnou roli hraje i sám tvůrce, básník, jenž vědomým zpracováním chaosu materiálu tvoří „звуковое единство“, harmonii zvuku, smyslu a obrazu (tamtéž, 183).

Звуки слов, их осмысленность – тайное данного образа; слово образа Пушкина наполовину внутренне: передается молчанием образов; и расцветает как жезл Аарона в душе, потому что душа в невыразимейшей сладости звуков переживает ряд образов, Пушкиным пережитых и Пушкиным незарисованных. Чудо слияния смысла, образа, звука в единую целостность «звукообраза» есть итог расцветания образа в бессознании звука. (tamtéž, 187)

Takto pojímané živé, tvůrčí, poetické slovo v sobě snoubí tři perspektivy: mytologickou, logickou a zvukovou, jež ve své jednotě otevírají cestu k vyšší skutečnosti (tamtéž, 212).

K aspektu mytologickému, případně teurgickému, se vrátíme později, nyní se zaměříme na sémiotický rozsah symbolistického slova.

⁷⁸ Bělyj, jak sám opakovaně upomíná, byl tak jako ostatní symbolisté silně ovlivněn Potebňovými teoriemi. Srov: Bělyj 2010,416–430. K vlivu Potebni, Veselovského a následovně i Bělého na raný formalismus viz Ханзен-Лёве 2001, 36–51.

3.3 *Sémiotická koncepce symbolismu*

Ve statí *Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития* přibližuje Bělyj prostřednictvím dětského zážitku svou koncepci symbolu:

Я беру пунцовую крышку картонки, упрятываю ее в тень, чтобы не видеть предметность, но цвет, я прохожу мимо пунцового пятна и восклицаю про себя: «нечто багровое»; «нечто» - переживанье; багровое пятно – форма выражения; то и другое, вместе взятые, символ (в символизации); «нечто» неопознано; крышка картонки – внешний предмет, не имеющий отношения к «нечто»; он же – видоизмененный тенями (багровое пятно) итог слияния того (безобразного) и этого (предметного) в то, что ни то и ни это, но третье; символ – это третье; построив его, я преодолеваю два мира (хаотичное состояние испуга и поданный мне предмет внешнего мира); оба мира недействительны; есть третий мир; и я весь втянут в познание этого третьего мира, не данного душе, ни внешнему предмету; творческий акт, соединение видоизменяет познание в особом рода познание; познавательный результат, выговариваемый в суждении «нечто багровое» утверждает мой сдвиг к третьему миру. (Белый 1994, 418)

Tato ukázka obsahuje dva podstatné momenty symbolu. První se vztahuje na potlačení denotativního významu slova, druhý se týká individuálního prožitku jako bezprostřední podmínky vzniku symbolu.

V monografii *Художественный смысл и эволюция поэтических систем* předkládá I. Smirnov sémiotický model symbolismu vybudovaný na základě srovnání s postsymbolismem (akméismem a futurismem). Podobně jako R. Jakobson a G. Genette se I. Smirnov při definici poetické funkce znaku opírá o vztah literární a mimoliterární skutečnosti a určujícím rysem symbolistické poetiky se mu jeví „семиотизация действительности – возникновение таких представлений о предметно-фактическом мире, согласно которым всякая вещь есть знак, единица выражения“ (Смирнов 1977, 24). Symbolisté se odklánějí od přímé referenčnosti jazyka, jednotlivé jevy empirického světa vnímají jako znaky jiného, hlubšího smyslu, v důsledku čehož, jak upozorňuje Smirnov, je autor, básník chápán jako nositel tajného učení („тайного знания“), je považován za demiurga, neboť ve své tvorbě vytváří svět třetích, nových

významů slova (tamtéž, 33). Toto potlačení denotátu znaku a jeho nahrazení konotativním významem tvoří zároveň podloží duální povahy symbolistické skutečnosti: „Творчество символистов утверждало изначальную двойственность мира: предметная среда, приравненная к набору означающих, обрела смысл в проекции на идеальную среду, представлявшую собой поле чистых отношений, родовых понятий, которым соответствовала наиболее абстрактная часть словаря естественного языка“ (tamtéž, 25). Vzdálení se referenčnímu jazyku, jež Bělyj postuluje, když ve své vzpomínce vědomě manipuluje s věcí tak, aby nemusel vnímat její konkrétní věcnost, se stalo předmětem kritiky jak akméismu, tak futurismu. Symbolistům tyto směry vytykaly odmítnutí předmětného světa.⁷⁹ Symbol jako třetí význam, jenž se liší od obvykle užívaného, „prozaického“ slova, předpokládá Bělým opakovaně zdůrazňovaný aspekt individuálního prožitku, jež označuje za zdroj symbolu a symbolizace:

[М]ы называем символами образы наших переживаний: мы разумеем под образом переживания неразложимое единство процессов чувствования, воления, мышления; [...] мы называем символом индивидуальный образ переживания.
(Белый 2010, 113)

Tento vnitřní prožitek je realizován již jako estetický prostřednictvím literárního postupu. Tyto dva kroky lze chápat, jak Bělyj dále říká, jako „соединение образа видимости с образом переживания“. Při zpětném nahlížení symbolu jako složitého celku je nutné respektovat jeho různé roviny, jimiž jsou „во-первых, самый материал, во-вторых, прием, т.е. расположение материала; единство средств есть единство расположения, предопределяющее выбор“ (tamtéž, 113). Poetické slovo tedy disponuje nejrozličnějšími formálními prostředky, prostřednictvím nichž může být docíleno ideálního splnutí formy a obsahu s

⁷⁹ Připomeňme, že otázka sémiotiky symbolu, respektive nahrazení denotativního významu významem konotativním, není tak jednoznačná, jak by se mohlo zdát. Symbol v žádném případě nelze chápat jako naprostou anulaci denotátu (srov. Werberger 2005, 31n.; Лосев 1976, 163n.). Tato charakteristika vychází především z historických skutečností. Přestože symbolisté přímý význam slova explicitně nepopírali, neboť vyzdvihování poetických figur ještě nutně nemusí znamenat odmítnutí referenční vazby, stalo se to základním kamenem kritiky ze strany akméismu a futurismu a právě ze srovnání s těmito školami také vyrůstá Smirnovův model. Další stránkou této otázky je mnohoznačnost symbolu (srov. Минц 2004, 40–45; Кожевникова 1986).

konotativním, individuálním charakterem. Z tohoto pohledu lze symbolismus chápat i jako univerzální označení pro umění vůbec a takto jej také chápali sami symbolisté.

Okamžik vnitřního prožitku umělce, jenž ovlivňuje význam poetického slova, zároveň do určité míry podle Bělého tvoří most mezi empirickou skutečností a textovou realitou. Ve stati *Смысл искусства* (1907) Bělyj k této otázce uvádí:

Способ выражения – художественный символизм; он осуществляется в свободе отношения к образам видимости как к моделям безобразных переживаний внутреннего опыта; свобода сказывается в выборе образов и в преобразовании их в том или ином направлении, не совпадающем с направлением изменения образов; изменяя видимость, или насыщая ее своими переживаниями, художник остается верным действительности, поскольку он остается верным и переживанию, и основным схемам построения образов видимости; изменяя образ видимости, он, в сущности, подчеркивает основные черты образа; способ, каким он это совершает, а также порядок наложения основных черт видимости – диктуется переживанием. Поэтому, и оставаясь в пределах, и творя *будто бы* недействительные миры, – художник остается реалистом в отношении к действительности и одновременно превращается в символиста по отношению к видимости. (tamtéž, 159n.)

A právě tento psychologický moment, z jehož základů vyrůstá konotativní význam poetického slova za současné symbolistické komplexnosti různých estetických, filozofických a religiálních rovin a za současného opovrhování reálným stavem věcí materiálního světa, udává rozhodujícím způsobem ráz Cincinnatovu vnímání světa. Jedním z ústředních konfliktů PP je sémiotizace skutečnosti reprezentovaná postavou Cincinnata, proti níž je postavena desémiotizace poetického slova.

Dříve než se však obrátíme ke konkrétním příkladům z románu, je nutné stručně připomenout další neodmyslitelné aspekty symbolismu, a to otázky religiálního, mystického a filozofického přesahu symbolu.

3.4 *Mysticismus, teurgie*

Mystická tematika je součástí již tvorby starších symbolistů. Na rozdíl od mlad-symbolistické poetiky však v díle dekadentních autorů schází teurgický aspekt, v jehož jádru leží přesvědčení, že prostřednictvím estetické tvorby lze přetvořit bytí. Víra mladších symbolistů Smirnovovými slovy ve „возможность изоморфных отношений между языком описания социофизической реальности и языком объектом, к которому они приравнивали самое реальность“ (Смирнов 1977, 58) proměňovala umělce ve stvořitele světa, v demiurga. Jestliže se však např. na Ivanovově poetice ponejvíce podepsala myšlenka dualistické koncepce světa, podle níž paralelně se světem fenomenálním („мир явлений“) existuje svět noumenální („мир сущностей“),⁸⁰ pak pro Bělého tvorbu je příznačná otázka vývoje a vzestupu tvůrčí osobnosti do vyššího modu bytí. V centru jeho filozoficko-estetické koncepce stojí otázka sebeuvědomění a sebepoznání.⁸¹ Sebeuvědomění, jež je hlavním principem chápání a vidění světa a jehož hlavním nástrojem pro poznávání skutečnosti je vědomí, Bělýj nevztahuje pouze k tvůrčímu jedinci, ale přenáší je i na svůj model vývoje kultury, jež rozpracoval v rozsáhlé monografii *Душа самосознающая*. Vychází z přesvědčení, o němž hovořil již ve stati *Проблема культуры*:

[К]ультура определима как деятельность сохранения и роста жизненных сил личности и расы путем развития этих сил в творческом преобразовании действительности; начало культуры поэтому коренится в росте индивидуальности. (Белый 2010, 29)

Nová filozofie kultury by měla podle Bělého propojit otázky gnozeologické, estetické a etické. Nás však v souvislosti s PP zajímá především konkrétní Bělého model rozvíjejícího se vědomí.

Proces poznávání a sebeuvědomění přirovnává Bělýj k postupně vzestupnému pronikání vědomí do vyšších sfér bytí. Ve fundamentální stati *Эмблематика смысла* rýsuje svou pyramidu vzestupu, („пирамида восхождения“; tamtéž, 81), jež symbolizuje různé aspekty tvůrčí činnosti jako zóny gnozeologie, estetiky a

⁸⁰ Сгов. Иванов 1974/3, 588–603.

⁸¹ Сгов. Vorel 2007, 112n.; Белоус 2008; Сиклари 1986.

teurgie uspořádaných do rozličných vývojových stupňů, které právě prostřednictvím tvůrčího aktu mohou být překonávány směrem vzhůru. Neboť jak říká ve stati *Проблемы культуры* k otázce prvenství tvůrčího aktu nad poznáním, „преобразование действительности вокруг нас [...] зависит от преобразования ее внутри нас; творчество оказывается перее познания“ (tamtéž, 27).⁸² Aby jedinec postoupil výše, je nutné vnitřně uchopit mrtvý materiál znalostí, faktického světa.

*Познание предопределено творчеством. Творчество осуществляет бытие, как и познание; то и другое без акта творчества только материал всякого рода мертвых данностей – первобытный Хаос, из которого возникают миры. (tamtéž, 163n.)*⁸³

Bělyj opakovaně hovoří o živém slově („живое слово“), jež ztotožňuje s obrazným polysémantickým poetickým jazykem, a staví je do protikladu k mrtvému slovu, „termínu“, „prozaickému“ jazyku s čistě komunikativní funkcí. Aby mohlo být mrtvé oživeno a přetvořeno, je ale třeba, jak sám podotýká, znát „cesty“: „Восхождение к высшим сферам бытия требует внутреннего знания путей“ (tamtéž, 122).

Ve svém traktátu *О смысле познания* nastiňuje, opíraje se o Steinera, tři stadia vzestupu vědomí, stadia, jimiž prochází tvůrčí jedinec, aby dosáhl poznání. Východiskem je přitom předpoklad, že hlubinného duchovního poznání je dosaženo prostřednictvím tvůrčího slova:

Познание – плоть вселенского существа, это – Логос: понятие и материальный предмет (мысль и мир) это камни, которые держит Строитель; действительность – купол, соединяющий камни; акт познания – Логосом построенный храм. (Белый 1922, 44)

Aby mohl být změněn přístup ke světu, ke konkrétnímu jevu, je nutné se především zbavit všech *стандардных* empirických, předsudečných postupů

⁸² Připomeňme, že tento tvůrčí akt je třeba chápat i na pozadí Humboldtovy koncepce poznávací funkce jazyka, jejímiž popularizátory byli v Rusku A. Potebňa či Gustav Špet (srov. Потенбня 1976; Шпет 2007b). O vlivu Humboldta a Potebni na Bělého teorii jazyka viz Cassidy 1987a,b.

⁸³ Zde kurzíva A. Bělyj.

poznávacích mechanismů: „мы должны отрешиться от взглядов: представление о материи, силе, числе, причинности, основании, сути, возможности, бытии, необходимости, истине и действительности“ (45).

Pokud na moment odbočíme a vrátíme se k sémiotickému modelu, vztahuje se tento krok právě k onomu momentu odstupu od referenční vazby mezi znakem a konkrétní věcí, předmětem empirického světa. Na okraj podotkněme, že Bělyj zde v podstatě nehovoří o ničem jiném než o určité deautomatizaci slova, na rozdíl od Šklovského ji však přenáší do metafyzické roviny.

Proces osvobození od obvyklých mechanismů přemýšlení Bělyj nazývá jógou poznání („йога познания“), pouze touto cestou meditace je možné dosáhnout úplného osvobození od předsudků. Poté se ocitáme tváří v tvář chaosu prvotní danosti („первичная данность“), jímž je fantazie, světu „ощущений, воззрений, чувств, волений, снов, фантастических образов, представлений, понятий, идей, сознаваний и «я»“ (tamtéž, 45). Stadium oddání se meditaci, jež jednotí snově obrazné myšlení, tj. fantazii a kritické myšlení (tamtéž, 49), Bělyj nazývá imaginací („имагинация“): „упразднение фантазии есть развитие мускулов мысли“ (tamtéž, 47). V imaginaci jsou překonány jejich propojením v tvůrčí mysli dvě epochy myšlení lidstva, mytického a kritického: „овладение стародавнейю мыслью, которая есть сон, греза, в имагинации приоткрывает нам мир обычного сна; упражнение в имагинативном познании переносит сознание в сон и сон в бодрствование“ (tamtéž, 48). V následujícím stadiu inspirace („инспирация“) se zbavujeme zatvrdlých vrstev poznávacích mechanismů, sestupujeme do hlubin duše, do našeho dávného „já“, do jakéhosi snu bez snění: „овладение инспирацией открывает сознанием нам страны безгрезного сна: открывает сознанием нам миры бессознательности; в тех мирах мы куем себе судьбы“ (tamtéž, 49). Dále dochází k jakési epifanii, k propojení „já“ s kosmickou myslí neboli k propojení moudrosti imaginace s inspirací: „в интуиции соединение софийности мысли с еще более древнею данностью сознания“ (tamtéž, 49). Zde se dostáváme do stadia třetího – k intuici („интуиция“). Intuici přirovnává Bělyj ke smrti a k posmrtnému životu. V tomto okamžiku vzniká slovo. V intuici je uskutečněno poznání:

[И]нтуитивно построенный познавательный акт в трех моментах своих: непосредственной данности, щепления на мысль и на мир, соединения мысли и мира в действительность – собственно есть творение вселенной в трех моментах своих: 1) создание в Боге человека, 2) выпадение человека и мира из божественных недр, 3) соединение человека и мира в преображающей мир человеческой деятельности, возвращающей человека и мир в Божество. (tamtéž, 47)

Tento poměrně složitý metafyzický model bychom však také mohli popsat velice jednoduchým schématem: tvůrčí obraz vzniká v procesu tvůrčího aktu, kdy ze dvou aspektů skutečnosti – daného, věci, denotátu, formy a vnitřního, autorského prožitku, myšlenky, obsahu – je vytvořeno třetí, symbol, konotát. Konotát je Bělým chápán jako vlastní vyšší skutečnosti: „создается действительность собственно, которая есть ни мир (в прежнем смысле), ни мысль (в прежнем смысле) [...] Мы творим в мире мир“ (tamtéž, 39).

Co se týče konkrétního uměleckého provedení tohoto koncepčního celku, pak ideální formu představovala například starověká mysteria, neboť jejich cílem bylo přerodit duši jedince, a tedy v sobě snoubila nábožensko-gnozeologický prožitek s prožitkem estetickým (Белый 2010, 97).

Вопрос о примате творчества над познанием – вопрос старый [...] решался чисто практически во всех древних мистериях; посвящаемый в мистирию Египта должен был творчески себе пересоздать, чтобы имел право приступить к занятиям астрономией, математикой, магией и пр. (tamtéž, 332)

V Bělého dílech získává téma teurgické cesty vzestupu sebeuvědomění nejrůznější podoby, prostřednictvím různých literárních tradic a nábožensko-filozofických námětů a forem je přenáší do svých textů.

Bělého syžety či motivy vztahující se k obrazu duchovního vzestupu jedince jsou inspirovány různými učením náboženského a filozofického mysticismu, staroegyptské filozofie, eleusinských mysterií, indické filozofie, gnosticizmu, teosofismu, antroposofie aj.⁸⁴ Samo schéma duchovní jógy je ovlivněno gnostickými i křesťanskými představami o evoluci lidstva (Vorel 2007, 107).

⁸⁴ Na Bělého znalost hermetické literatury poukazuje např. i komentář ke stati *Магия слов* (Белый 2010, 456–462).

Symbolisté pozměnili obraz autora. Z profesionálního spisovatele učinili humanitního vzdělance, což se např. odráželo i v psaní teoretických pojednání, kromě Bělého připomeňme zejména V. Ivanova.⁸⁵ Nedílnou součástí jejich tvorby je tak velké množství aluzí na nejrůznější literární zkušenosti. Symbolisté čerpali z různých autorů, témat a motivů z epoch více i méně vzdálených. Smirnov k této znásobené intertextovosti podotýká, vrátíme-li se k jeho sémiotickému modelu, že i tyto postupy přispívaly k odcizení „референтного языка, поддерживали те семиотические предпосылки, в силу которых план референции сводился к нулю“ (Смирнов 1977, 33). Bělyj k otázce křížení dávných i novějších forem či námětů poznamenává:

В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний – вся сила, вся будущность так называемого нового искусства; отсюда своеобразный эклектицизм нашей эпохи. (Белый 2010, 57)

Hermetická literatura jako zdroj symbolistické symboliky není tedy v této souvislosti výjimkou. Připomeňme, že z historického pohledu nemalou roli v dobovém zájmu o nejrůznější náboženské či mytologické texty sehrála i filozofie Schopenhauera a Nietzscheho, z nichž první popularizoval v Rusku dílem *Die Welt als Wille und Vorstellung* především indickou filozofii a druhý prostřednictvím *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, v níž načrtl svou koncepci apollinsko-dionýské estetiky řecké tragédie, ovlivnil zájem o antický mysticismus či řeckou mytologii.⁸⁶

Snad nejznámějším příkladem propojení poetických postupů s religiózními a filozofickými motivy a syžety je Bělého román *Петербург*.

V románě *Петербург* zaujímá jedno z centrálních postavení motiv mozkových her („мозговые игры“), rozvíjejících téma podvědomí a vědomí.⁸⁷ Kromě tematického aspektu má motiv mozkových her podstatnou narativní funkci, neboť tvoří přechody mezi jednotlivými románovými realitami, jež jsou strukturovány

⁸⁵ Např. Иванов 1923.

⁸⁶ Сгов. Пономарева 2008.

⁸⁷ V dopisech Ivanovu-Razumnikovi Bělyj píše: „весь роман мой изображает в символах места и времени подсознательную жизнь искаженных мысленных форм“ (Белый 2004, 516).

jako texty v textu. Vorel hovoří o čtyřech rovinách: o vlastním diegetickém světě, o realitě vědomí postav, jež např. produkuje realitu první, dále o rovině vypravěče, v němž je reflektován svět druhý, a nakonec o rovině čtvrté, v níž je transcendováno „samotné vyprávění do explikační roviny“ (Vorel 2007, 187). Motiv mozkových her tedy kromě jiného tematizuje okamžik motivace, v němž se prostřednictvím figury zvěcnění zhmotňují myšlenky. Takto se např. v senátorově mysli zrodí postava Dudkina, jež začne žít autonomním životem. Tato formálně složitá konstrukce je rozvíjena na pozadí nejrůznějších prvků teosofického a antroposofického učení, mezi něž patří např. „das Ablösen der Körperhülle, die Astralreise, die Zeitraum-Sensationen, die Wiedergeburt, die theosophische Nirwana-Interpretation, Ekstasen usw.“ (Lachmann 1990, 115).⁸⁸ Přitom jednou z centrálních zápletek je střet principu dionýského v postavě Ableuchova staršího s principem apollinským, jenž je spojen s postavou Ableuchova mladšího. Při pohledu na celek románu nelze tedy než nesouhlasit s Vorlem, jenž k románové koncepci říká: „Stupňovité či spíše spirálovité rozšíření autorského narativního prostoru vede u Bělého k jedinému cíli: zachovat celostnost a integritu románu a svého vědomí a plně v duchu antroposofie a svých esteticko-filozofických teorií objevit možné cesty k plnějšímu a širšímu vědomí JÁ“ (Vorel 2007, 187).

Vzpomenout lze i shrnutí Szilardové: „Творчество Белого, интегрируя множество традиций, выявляет многоаспектность феномена восхождения. В аспекте гносеологическом восхождение, согласно Белому, – поворот сознания на себя, начало процесса осознания становления сознания (*Котик Лемаев*). В аспекте психологическом – это процесс интеграции личности [...] Романная проза Андрея Белого, преобразовывая самый жанр [...], конструирует сюжет как испытание протагониста на его способность к духовному восхождению и подчиняет таким образом романную цепь событий скрытой установке на символическое воспроизведение элементов ритуала «пути посвящения»“ (Силард 2008, 21).

A právě toto propojení narativních postupů, formálně složitých poetických struktur, s mystickou či jinou tematikou, kdy jeden aspekt doplňuje, evokuje a podmiňuje druhý, je si vzájemnou realizací, je základním opěrným bodem pro

⁸⁸ Srov. též Hartmann 1984; Schmidt 1986.

interpretaci hlavní postavy Cincinnata, prostřednictvím níž je polemickým způsobem předkládána symbolistická poetika.

3.5 *Gnostické aluze PP*

Davydovova interpretace PP prostřednictvím teleologického gnostického modelu patří dnes již mezi kanonické. My bychom zde rádi podtrhli souvislost mezi výsledky Davydovovy práce a nábožensko-filozofickými aspekty symbolismu.⁸⁹

Davydov usouvztažňuje metafyzický rozměr PP s jeho poetikou. Román charakterizuje jako překódovaný gnostický mýtus, na jehož základě vytváří Nabokov vlastní model metapoetického charakteru, v rámci něhož probíhá střet dvou odlišných poetik: „приема автора и приема персонажа“ (Давыдов 2004, 121). Cincinnatus soupeří s autorem-demiurgem, jenž ho uzavřel do světa poetických prostředků. Snaží se odtud osvobodit, vymanit se svévoli autora. Skutečným Cincinnatovým žalárníkem je podle Davydova autor. Hrdina je básníkem, jenž se podobně jako gnostik pochybující o pravosti světa proti tvůrci vzbouří. Načež autor v okamžiku popravu románový svět zničí, neboť „прозревший последний гностик Цинциннат не поверил в бутафорскую действительность этого мира, и автор жестом демиурга разбирает сцену своего романа“. Druhého Cincinnata autor zachrání a vyvede jej z prostoru PP (tamtéž, 124n.).

Dovolíme si s tímto Davydovovým zdůvodněním teleologického aspektu PP nesouhlasit. Důvodů je několik. V samotném textu téměř žádné potvrzení soupeření mezi autorem a hrdinou nenalzáme. Davydovova interpretace se zcela opírá o Nabokovova slova, jimiž obecně přirovnává svůj vztah ke svým postavám v jednom rozhovoru k diktátorství. Krom toho není jasné, co Davydov chápe pod pojmem „autor“. Pokud bychom jej chtěli ztotožňovat s figurou vypravěče, pak je Davydovova interpretace mylná, neboť vypravěč naprosto jednoznačně s hrdinou sympatizuje a soucítí. Pokud bychom snad měli autora hledat v rovině vyšší, v rovině metatextové, pak se na jednu stranu objevuje otázka, co s motivy, jež

⁸⁹ Na tuto souvislost upozorňuje již C. Pilo Boyl. Za podstatné považuje v tomto ohledu tři momenty: „указание на аллегорический характер книги, на мистическую ее суть и на текст романа как поэтическое воплощение онтологического мифа“ (Пило Бойл 2001, 539).

nabokologové považují za signály autora Cincinnatovi.⁹⁰ Na druhou stranu se též musíme ptát, jak se tedy vyrovnat s tím, že i hrdina je spisovatelem, autorem. Navíc se objevuje rozpor s pasážemi, jež poměrně nesporně naznačují, že Cincinnatova představivost sama živí existenci VS.⁹¹

Он понимал, что этот страх втягивает его как раз в ту ложную логику вещей, которая постепенно выработалась вокруг него, и из которой ему еще в то утро удалось, как будто выйти. [...] Он вполне понимал все это, но, как человек, который не может удержаться, чтобы не возразить своей галлюцинации, хотя отлично знает, что весь маскарад происходит у него же в мозгу. (180)

Tuto pasáž bychom mohli samozřejmě chápat pouze v přeneseném smyslu slova, ovšem nezapomínejme, jak závažnou roli pro uchopení románu hraje hra přenesených a přímých významů.

Davydovův úsudek o střetu autora s postavou se kromě toho opírá o Chodasevičovu interpretaci centrálního tématu Nabokovovy tvorby: „жизнь художника и жизнь приема в сознании художника – вот тема Сирина“ (Ходасевич 1996, 249). Domníváme se, že Davydov se dopouští nepřesnosti, když tuto charakteristiku v souvislosti s PP vysvětluje jako boj autora s postavou, jako střet „приема «автора» с приемом «персонажа»“, neboť zcela automaticky Chodasevičovo „vědomí umělce“ ztotožňuje s Nabokovem. Což ale vůbec nemusí být obecně platné vysvětlení. Jediné, co můžeme o Chodasevičových slovech s určitostí říci, je, že za hlavní předmět Nabokovových textů považuje tematizovaný vztah umělce a uměleckých postupů, případně umění a života. S čímž samozřejmě nelze než souhlasit.

Ačkoli jsme zajedno s předpokladem, že v PP dochází v metatextové rovině k zápasu různých uměleckých postupů či přesněji různých definic poetického slova, neprobíhá tento zápas mezi „autorem“ a Cincinnatem jakožto básníkem, nýbrž uvnitř románového světa – mezi hrdinou a jeho okolím, mezi dvěma texty-kódy. To jsme se snažili doložit již v předcházející analýze, na niž zakrátko navážeme, abychom ji doplnili o konkrétní literárně historické souvislosti.

⁹⁰ Toker 1989, 138; Александров 1999, 123.

⁹¹ Slov. Connolly 1992, 168 nn; Скопечная 1997, 690.

Rámcově se tento střet odehrává ve vědomí umělce Cincinnata, v němž se sváří různé postupy. Jak upozornila autorská dvojice Senderovič a Švarcová, odpovídá PP strukturou monodramatu (Сендерович/Шварц 1998, 302). Veškeré románové dění je předkládáno z úhlu pohledu hlavního hrdiny, celému románu dominuje Cincinnatovo, případně vypravěčovo hledisko na jednotlivá jednání. Spolu s Davydovem se domníváme, že Cincinnatus je zobrazen prostřednictvím gnostických mýtů, jež vnášejí do románu téma hrdinova postupného vymaňování se zlovolnému VS. Tyto prvky však nepovažujeme ani za samoúčelné, ani za prostředek zobrazení boje hrdiny se svým autorem. Domníváme se, že jednotlivé motivy a syžety různých hermetických textů, jež se v PP objevují, slouží na jednu stranu podle vzoru mytopoetického symbolismu k vyobrazení duchovního vývoje hrdiny. Na druhou stranu je ovšem důležitá i právě ta skutečnost, že skrze jejich tematizaci v postavě hrdiny vzniká paralela se symbolistickou uměleckou realitou. Moment propojení formálně estetických a mysticko-filozofických aspektů ztotožňuje Cincinnata se symbolisty. Všechny motivy, jež Davydov v souvislosti s gnostickými texty připomíná, by stejně tak dobře mohly být označeny za motivy typové a zpracováním shodné s motivy symbolistické poezie i z toho prostého důvodu, že stejně jako je tomu u Nabokova, byly zdrojem symbolismu taktéž gnostické texty, hermetické nauky, starověká mysteria aj. Dále v textu se několika takovýchto motivů dotkneme.

3.6 Princip sémasiologizace

Vraťme se k otázce tematizace přímého a přeneseného významu slova a rozšířme ji o literárně historické a teoretické souvislosti s poetikou symbolismu.

Domníváme se, že pozadí PP, na základě něhož jsou rozlišovány a stavěny do protikladu jednotlivé literární koncepce, tvoří různá pojetí sémiotického aktu, procesu zrodu poetického slova. Částečně se této otázky dotýká i Bělého koncepce symbolu, v zásadní podobě se však objevuje v souvislosti se snahou o vymezení poetické funkce v pracích formalistů. Kromě Jakobsonovy studie *Нoвейшая русская поэзия* (1921), k níž se později vrátíme, je pro nás závažná i Tuňanovova monografie *Проблема стихотворного языка* (1924).

V její druhé kapitole *Смысл стихового слова* hovoří Tuňanov o kolísajícím významovém rysu slova („колеблющийся признак значения“) jako o základním příznaku poetického jazyka. Ten bývá důsledkem nějaké deformace slova – jeden z příkladů je vytvoření přeneseného významu. Poetické slovo, jež, jak Tuňanov podotýká, neexistuje samo o sobě, neboť je zcela závislé na svém sousedství, nabývá prostřednictvím kontextu nových souvislostí, což se děje různými postupy. Může vzniknout například pnutí mezi přímým a přeneseným významem, neboť ačkoli konotace může v daném kontextu dominovat nad denotací, referenční vazba, zejména jedná-li se o slovo s věcným významem, je zpravidla těžko anulovatelná. Příkladem tohoto postupu je symbolistická poezie: „символисты, употребляя слова вне их связи и отношения к основному признаку значения, добивались *необычайной интенсивности колеблющихся признаков*, добивались «кажущегося значения»“ (Тынянов 2002, 107).

Sémasiologizace, akt sémiotizace básnické řeči v rámci jednoho básnického útvaru, jak Tuňanov zdůrazňuje, je podmíněna různými faktory, jež zároveň odlišují básnický jazyk od prozaického. Deformaci významu způsobenou změnami ať už v obsahové či formální rovině slova („вещественная и формальная часть слова“) ovlivňuje pozice slova ve verši, rytmus a rým: „единство и теснота стихового ряда, динамизация слова в стихе, сукцессивность стиховой речи“ (tamtéž, 115). V závislosti na nich jsou dynamizovány jinak sekundární lexikální, syntaktické aj. významy slova.

Tuňanov vychází z propojenosti a vzájemné závislosti formální a obsahové stránky slova. Jak upozorňuje Hansen-Löve, Tuňanovova koncepce sémasiologizace se velice blíží Potebňově koncepci dynamického vztahu vnitřní a vnější formy slova, prostřednictvím níž se Potebňa pokoušel vyhnout metodologicky sice opodstatněnému, z pohledu poetické funkce však zavádějícímu rozdělení formy a obsahu (srov. Ханзен-Лёве 2001, 42). Bělyj, jenž byl Potebňou silně ovlivněn, s oblibou připomíná protiklad živého a mrtvého slova založený na stejném principu jako Tuňanovova teorie kolísajícího významového rysu, kdy proti sobě stojí konotativně polysémantické, obrazné slovo, „живое слово, слово плоть – цветущий организм“, a významově statické slovo, „слово термин – прекрасный и мертвый кристалл“ (Белый 2010, 320).

V PP je toto „živé“, obrazné slovo tematizováno v postavě Cincinnata. A objevuje se právě v mytopoetické konstelaci jednoty aspektů estetického, mystického a gnozeologického. Tato symbolistická jednota je obsažena i v motivu průzračnosti, který jsme analyzovali již dříve v souvislosti s metapoetickým dvojsvětím, dvěma texty-kódy. Nalézáme ji také v hrdinově způsobu nahlížení a chápání světa.

3.7 Průzračnost a živé slovo

Bělého pojetí symbolu, jež jsme přiblížili prostřednictvím jeho přirovnání k lepenkové krabičce, jímž popisuje vznik polysémantického „živého“ slova, a to i v případě, jak upozorňuje Tuňanov, převládnutí konotativního slovního významu nad denotativním, svým duchem odpovídá Ivanovově koncepci noumenálního a fenomenálního světa.

Ve stati *Заветы символизма* označuje Ivanov za charakteristický rys symbolismu:

[С]ознательно выраженный художником параллелизм феноменального и нуминального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнюю (realia), и того что оно провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность (realiora); означенность соответствий и соотношений между явлением (оно же – «только отображение», «nur Gleichnis») и его умопостигаемого или мистически прогреваемого сущностью, отбрасывающей от себя тень видимого события. (Иванов 1974/3, 596)

Tato slova se nevztahují pouze k teurgickému aspektu tvorby, kdy prostřednictvím esteticky uchopeného slova lze přetvořit bytí a dosáhnout vyšší reality. Je potřeba je chápat, jak symbolisté opakovaně zdůrazňovali, i z pohledu stavby básnického jazyka. Z tohoto hlediska jsou možnou paralelou Ivanovovy vnější a vnitřní skutečnosti z pohledu lexikologie přímý a přenesený význam. Podle Ivanova lze všude kolem spatřit znaky vyššího bytí, je pouze potřeba je dešifrovat. Dešifrování je možné, neboť mezi znakem a jeho smyslem, podstatou existuje jakási logická vazba.⁹² Z teoretického pohledu mohou tuto vazbu tvořit pravidla metafory či metonymie.

⁹² Слов. Смирнов 1977, 59н.

Aspekt dvojznačnosti, prostupování významů, případně světů, je soustředěn i v jednom z ústředních motivů symbolismu: průzračnosti.⁹³ Ve stati *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы* (1893) již tradičně označované za manifest symbolismu D. Merežkovskij charakterizuje symbol jako obraz, jenž v sobě snoubí realistickou konkrétnost s metafyzickou podstatou daného výjevu, a zdůrazňuje jeho pravděpodobnostní stránku z pohledu recipienta: „Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности“, v opačném případě se symboly změní v mrtvé alegorie. Jako hlavní rys symbolu stanovuje paralelnost významů:

[У] Ибсена и Флобера, рядом с течением выраженных словами мыслей, вы невольно чувствуете другое, более глубокое, течение. «Мысль изреченная есть ложь». В поэзии, то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя. (Мережковский 1914, 217)

Прозрачность (1904) je jeden ze zásadních motivů V. Ivanova a zároveň název jeho druhé sbírky básní. Průzračnost zde odkazuje k jakémusi tajemnému prozařování realiora skrze realia. Tento motiv v symbolistických textech reflektuje samotné jádro symbolismu – pojetí symbolu včetně jeho pozadí – mytopoetické koncepcí dvojsvětí („двоемира“). Ačkoli se v jednotlivých pojetích symbolisté více či méně rozcházel, symbol, ať už slovní výraz či věc, byl všemi chápán stejně – jako prostředník, znak tohoto jiného rozměru. Právě na hraniční oblast empirického a mimoempirického světa se vztahuje i význam epitheta průzračný, „прозрачный“. Odkazuje jednak k transformaci, k přechodu, a jednak k momentu spojení s jiným světem, pronikáním do něj. Zatímco v raném, dekadentním symbolismu hraje paralelní svět převážně roli onoho, záhrobního světa, v mytopoetickém symbolismu se objevuje jako princip pozitivní, vyšší reality. Průzračnost je jedním z jejích průvodních znaků, projevů. Hansen-Löve k tomuto motivu uvádí: „«прозрачность» означает как метафизическое качество просвечивания, проницаемости визионерского или имажинативного виде-

⁹³ Srov. Striedter 1966.

ния, так и свойство феноменов представлять в этом аспекте (sub specie aeternitatis) *преобразженными*, т.е. «очевидными» как символы некоего «мира иного» и потому в буквальном смысле «апокалиптическими»⁴⁴ (Ханзен-Лёве 2003, 413). A tak zatímco dekadentní poetice dominuje „негативно-деструктивная или демонически-обманчивая и пустая «двойственность» мнимого мира“, Ivanov dvojsvětí ve své sbírce vtiskl prostřednictvím „průzračnosti“ nový význam, přetvořil její „с одной стороны, в двойственную природу realia / realiora, феноменально-ноуменального космоса, с другой стороны – в аналогичную неоднозначность герметической речи и пророческой поэзии“ (tamtéž, 415). Průzračnost rozvíjí mytopoetický motiv dvojsvětí a významově se překrývá s motivem přechodu hranice, pronikání do dalšího, ve srovnání s tímto skutečnějšího rozměru.

Mytopoetický patos přechodu hranice, polosnu, vzdušnosti, „průzračnosti“, tušení jiného vyššího je patrný i v jednotlivých motivech, jež jsou vázány na Cincinnatův svět. Ve svých deníkových zápisech hrdina říká:

И еще я бы написал о постоянном трепете... и о том, что всегда часть моих мыслей теснится около невидимой пуповины, соединяющей мир с чем-то, – с чем, я еще не скажу... (75)

А ведь с раннего детства мне снились сны... Во снах моих мир был облагорожен, одухотворен; люди, которых я наяву так боялся, появлялись там, в трепетном преломлении, словно пропитанные и окруженные той игрой воздуха, которая в зной дает жизнь самим очертаниям предметов; их голоса, поступь, выражение глаз и даже выражение одежды – приобретали волнующую значительность; проще говоря: в моих снах мир оживал, становясь таким пленительно важным, вольным и воздушным, что потом мне уже бывало тесно дышать прахом нарисованной жизни. (100)

Téma přechodu hranice, dvou různých pozic tady a tam, je rozvíjeno se symbolistickým patosem snění, snu, polosnu, a zejména motivu prostupování jednoho druhým. To je patrné i v následujícím úryvku, popisujícím hlavního hrdinu:

Прозрачно побелевшее лицо Цинцинната, с пушком на впалых щеках и усами такой нежности волосяной субстанции, что это, казалось, растрепавшийся над

губой солнечный свет; небольшое и еще молодое, невзирая на все терзания, лицо Цинцинната, со скользящими, непостоянного оттенка, слегка как бы прозрачными, глазами, [...] философская ермолка на макушке и легкое шевеление (откуда-то все-таки был сквозняк!) прозрачных волос на висках⁹⁴ [...] это было так, словно одной стороной своего существа он неуловимо переходил в другую плоскость, как вся сложность древесной листвы переходит из тени в блеск, так что не разберешь, где начинается погружение в трепет другой стихии. Казалось, что вот-вот, в своем передвижении по ограниченному пространству кое-как выдуманной камеры, Цинциннат так ступит, что естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую щель, – и уйдет туда с той же непринужденной гладкостью, с какой передвигается по всем предметам и вдруг уходит как бы за воздух, в другую глубину, бегущий от-блеск поворачиваемого зеркала. (118n.)

V obraze prosvíceného, prozářeného Cincinnata epiteton „průzračný“ zdůrazňuje přímočaře popsaný přechod z jednoho světa do jiného.

Jakési předznamenání přechodu do jiného rozměru, navíc spjaté se symbolistickým symbolem „průzračnosti“, je zde vloženo přímo do charakteristiky hlavního hrdiny. Samotný proces úniku, vykročení z jsoucího fikčního nepřátelského světa, je pak plně rozvinut v závěrečné scéně, kdy jeden Cincinnatus zůstane ležet na popravišti a druhý se odebere za znějícími „hlasy“.

Symbolistické tušení dalšího rozměru bývá zpravidla provázeno motivy náznaku, jež zároveň odpovídají určitému způsobu recepcce. Podle Ivanova symbolistický básník usiluje vyvolat v recipientovi pocit existence čehosi stále unikajícího, a přece povědomého, třetí dimenze, paralelního světa. Literární motivy a postupy, jež zapříčiňují žádanou apercepci, charakterizuje náznakovost, nedořečenost, neurčitost, interpretační otevřenost. Ivanov píše:

Я не символист, если не бужу не уловимым намеком или влиянием в сердце слушателя ощущений непередаваемых, похожих порой на изначальное воспо-

⁹⁴ Mímochodem Cincinnatův popis velmi připomíná Blokův obraz například z pera Ejchenbauma: „Юношеский облик Блока сливался с его поэзией — как грим трагического актера с его монологом. Когда Блок появлялся — становилось почти жутко: так похож он был на самого себя. Какой-то юнга с северного корабля — гибкий и вместе с тем немного неловкий, немного угловатый в своих движениях юноша, порывистый и странно-спокойный, с улыбкой почти детской и вместе с тем загадочной, с голосом грудным, но глухим и монотонным, с глазами слишком прозрачными, в которых точно отсвечивались бледные волны северных морей, с лицом юношески нежным, но как будто обожженным лучами полярного сияния...“ (Эйхенбаум 1987, 356).

минание [...] порой на далекое, смутное предчувствие, порой на трепет чего-то знакомого и желанного приближения, – причем и это воспоминание, и это предчувствие или присутствие переживаются нами как непонятное расширение нашего личного состава и эмпирически-ограниченного самосознания. Я не символист, если мои слова не вызывают в слушателе чувства связи между тем, что есть его *я*, и тем, что зовет он *не-я*, связи вещей, эмпирически разделенных; если мои слова не убеждают его непосредственно в несуществовании скрытой жизни там, где разум его не подозревал жизни [...]. Я не символист, если слова мои равны себе, если они – не эхо иных звуков о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят, и если они не будят эхо в лабиринтах душ. (Иванов 1974/3, 607n.)

Otázku recepcie uzavírá slovy:

Итак, нас, символистов, нет, – если нет слушателей-символистов. Ибо символизм – не творческое действие только, но и творческое взаимодействие, не только художественная объективация творческого субъекта, но и творческая субъективация художественного объекта. (тамtéž, 609)

Cincinnatus vnímá svět v dokonalé shodě se symbolistickým „мироощущением“. Stejně jako symbolisté v sobě instinktivně nese nejasnou víru v jinou, vyšší dimenzi a stejně jako pro ně jsou i pro něj jevy románového světa symboly, soustředěné především do obrazu Tamařiných zahrad, otevírající cestu do této dimenze. Je však nutné podotknout, že sám charakter VS není otiskem mytopoetického modelu.⁹⁵

Symbolistická poetika náznaků, nedořečeností, nejasného tušení jiného prostoru, jež je zároveň reflektována jako mnohoznačnost slova a jeho interpretační otevřenost, je patrná i v Cincinnatových textech. Dopisy Marfince a deníkové záznamy jsou zaplněny úvahami, jež zjevují náznakovost jiné dimenze prostřednictvím neurčitých zájmen. Cincinnatova slova jako by tušenou existenci dalšího světa přímo ztělesňovala:

Я кое-что знаю. Я кое-что знаю. Но оно так трудно выразимо! [...] Нет, не мо-

⁹⁵ Na rozdíl od PP však není v mytopoetickém modelu empirický svět vnímán jako hrozivé nebezpečí, cosi záporného. Tento gnostický model dvojsvětí je vlastní ranému, dekadentnímu symbolismu (Ханзен-Лёве 1999, 38–61).

гу... хочется бросить, – а вместе с тем – такое чувство, что, кипя, поднимаешься как молоко, что сойдешь с ума от щекотки, если хоть как-нибудь не выразишь. О нет, [...] никаких, никаких желаний, кроме желания высказаться – всей мировой немоте назло. [...] К тому же я давно свыкся с мыслью, что называемое снами есть полудействительность, обещание действительности, ее преддверие и дуновение, то есть что они содержат в себе, в очень смутном, разбавленном состоянии, – больше истинной действительности, чем наша хваленая явь, которая, в свой черед, есть полусон, дурная дремота, куда извне проникают, странно, дико изменяясь, звуки и образы действительного мира, текущего за периферией сознания, – как бывает, что во сне слышишь лукавую, грозную повесть, потому что шуршит ветка по стеклу, или видишь себя проваливающимся в снег, потому что сползает одеяло. Но как я боюсь проснуться! [...] Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия. (99nn.)

V posledních slovech se ostatně odráží mytopoetický model, podle něž je empirický svět pojmán jako odraz, ozvuk světa vyšší metafyzické nadreality („сверхреальности“). Tak i hrdina vnímá VS jako nepovedenou kopii kdesi existujícího originálu. Ve snaze přiblížit se originálu se dokonce uchyluje k jakémusi zaříkání skutečnosti:

Мне холодно, я ослаб, мне страшно, затылок мой мигает и жмурится, и снова безумно-пристально смотрит, – но все-таки – я, как кружка к фонтану, цепью прикован к этому столу, – и не встану, пока не выскажусь... Повторяю (ритмом повторных заклинаний, набирая новый разгон), повторяю: кое-что знаю, кое-что знаю, кое-что... (102)

Právě v podobných okamžicích teurgického ražení, kdy se skrze slovo snaží zmocnit skutečnost a vystoupit z ní a v jednotlivých jevech vidí znaky „jiného“, o čemž bude ještě řeč dále, tkví Cincinnatovo symbolistické básnictví. Mimochodem v prvním rozsáhlejší deníkovém zápise zmiňuje Cincinnatus i avizovanou touhu symbolistického básníka působit na čtenáře katartickým účinkem:⁹⁶

Между тем, знай, я, сколько осталось времени, я бы кое что... Небольшой

⁹⁶ O Ivanovově modelu katarze viz Силард 2002, 148–161.

труд... запись проверенных мыслей... Кто-нибудь когда-нибудь прочтет и станет весь как первое утро в незнакомой стране. То есть я хочу сказать, что я бы его заставил вдруг залиться слезами счастья, растаяли бы глаза, – и, когда он пройдет через это, мир будет чище, омыт, освежен. (74)

Kromě typicky symbolistického motivu průzračnosti usouvztažňuje PP s poetikou této školy i sémiotizace skutečnosti. Ta jednak formuje hrdinovu recepci některých jevů VS a ústí v jedinou vývojově událostní linii narace románu, jíž je transformace Tamařiných zahrad v Cincinnatově vědomí. Prostřednictvím této tematické linie je rozvíjena proměna hrdinova postoje vůči VS. Objevuje se jako tematizovaná manévrovací klička v rovině hrdinovy komunikace s ostatními postavami. Téma další tušené dimenze a zejména možnost tento svět za hranicemi obyčejných každodenních významů slov, případně jevů, uskutečnit, je v románu ilustrováno Cincinnatovou schopností rozlišovat různé lexikální významy, již dokládá několik hrdinových rozhovorů s postavami VS.

3.8 Cincinnatova sémiotizace světa

Ústředním tématem románu PP není pouze svoboda tvůrčího ducha, jedince, jenž je vystaven životu v kolektivní, totalitní společnosti. V PP je tematizováno právo autora na subjektivitu jako zdroj tvorby. Cincinnatus reprezentuje básníka, jehož základním právem je vdechnout slovům vlastní význam, obohacovat je v souladu s vlastní inspirací, fantazií, řemeslností. Tím zároveň může autor v symbolistickém duchu přetvořit svět a proniknout do vyššího prostoru. Tento aspekt je rozvíjen zejména v motivu hrdinova duchovního vzestupu, mysteria, odvíjejícího se na pozadí různých mystických aluzí. V rozsáhlé a zásadní podobě je však motiv svobodné tvůrčí představivosti rozvinut v hrdinově sémiotizaci jevů vnějšího světa, jež produkuje symbolistické živé slovo s kolísajícím významem.

Interpretace Cincinnata jako básníka nevychází pouze z vlastního Nabokovova komentáře či z prosté skutečnosti, že hrdina ve vězení píše, tedy je autorem. Směrodatný je i způsob, jakým Cincinnatus pohlíží na své okolí, a způsob, jakým vnímá slova a jak s nimi zachází. Při bližším pohledu je zřejmé, že při reflektování okolí se Cincinnatus neustále mýlí. Některým jevům a postavám

přiřazuje rysy a významy, jež ve skutečnosti nemají, tj. sémiotizuje svět, což se ovšem ukazuje jako omyl. Věří totiž v pomoc ze strany VS. S vývojem románu se jeho hrdina učí vidět své okolí takové, jakým ve skutečnosti je, což ho v závěru hrůzného světa zbavuje. Z hlediska tematického ilustruje postupné Cincinnatovo rozčarování ve věcech a lidech, na něž spoléhal, jeho duchovní vývoj vrcholící epifanií, prozřením. Hrdina v závěru pochopí, že nikdo z tohoto světa mu nepomůže. Aspekt duchovního mysteriózního vývoje, jenž je v souvislosti s aluzemi na různé hermetické motivy opakovaně zdůrazňován, se odráží i v narativní rovině. Veškeré románové události, jež se vztahují k hrdinově postavě, se odehrávají v jeho vnitřním světě. K jedinému románovému vývoji ve významu narativní změny stavu, v rámci něhož odlišujeme počáteční a konečný stav, dochází v Cincinnatově postoji vůči okolnímu světu. Co se týče VS, ten je z naratologického pohledu naprosto statický. Nedochozí v něm k žádným událostem. Proti této stavové nehybnosti stojí jako centrální románová událost vývoj Cincinnatova vědomí, jeho cesta k poznání. Stejně jako v případě symbolistické koncepce v sobě hrdinův duchovní vývoj slučuje prvky gnozeologické a gnostické, ale i estetické.

Vzhledem k metapoetické povaze celého textu a k tematizaci a obnažování různých narativních postupů je třeba zdůraznit hrdinův vývoj i z pohledu sémiotického. Proces poznávání a postupného sebeuvědomění, jež je v románě tematizováno prostřednictvím druhého *já*, vede ke konečnému rozčarování a odstoupení od sémiotizace skutečnosti, od symbolistické poetiky směrem k nalezení slova, v němž znak bude více vázán na skutečnost, v němž je obnovena referenční vazba znaku. V závěru místo sémiotizace skutečnosti, místo hledání jiných významů, realizací přímého významu z VS skutečně odejde.

[O]дин Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счета – и с неиспытанной дотоле ясностью, сперва даже болезненной по внезапности своего наплыва, но потом преисполнившей веселием все его естество, – подумал: зачем я тут? отчего так лежу? – и, задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся. (186)

Toto vítězství denotace bychom však v žádném případě neměli považovat za přichýlení se k jinému pólu radikalismu – k futurismu.

Odstoupení od sémiotizace skutečnosti, tedy proces postupného prozření, jenž je rozvíjen motivem rozčarování, je spojeno především s motivem Tamařiných sadů. Specifika tohoto motivu v rámci románového dvojsvětí byla již nejednou zmiňována.⁹⁷ Transformační hledisko však dosud zůstalo víceméně nepovšimnuto.

Cincinnatův náhled na Tamařiny sady se postupně rozvíjí, mění se způsob, jakým je hrdina recipuje. Zpočátku odkazují ke kouzelnému a vytouženému prostoru „tam“, jenž nejprve pro hrdinu reprezentuje jeho lásku k Marfince, zhmotňuje šťastné chvíle jeho života, v nichž v sadech nalézal útočiště a během nichž se mohl osamocen nerušeně oddávat svým snům:

Как он знал эти сады! Там, когда Марфинька была невестой и боялась лягушек, майских жуков... Там, где, бывало, когда все становилось невтерпех и можно было одному, с кашей во рту из разжеванной сирени, со слезами... Зеленое, муравчатое Там, тамошние холмы, томление прудов, тамтам далекого оркестра... (52n.)

Tamařiny sady jsou pro hrdinu symbolem šťastného života, jak ostatně napovídá i sám popis:

[И] вот начались те упоительные блуждания в очень, очень просторных (так что даже случалось – холмы в отдалении были дымчаты от блаженства своего отдаления) Тамариных Садах, где в три ручья плачут без причины ивы, и тремя каскадами, с небольшой радугой над каждым, ручьи свергаются в озеро, по которому плывет лебедь рука об руку со своим отражением. Ровные поляны, рододендрон, дубовые рощи, веселые садовники в зеленых сапогах, деньденьской играющие в прятки; какой-нибудь грот, какая-нибудь идиллическая скамейка, на которой три шутника оставили три аккуратных кучки (уловка – подделка из коричневой крашеной жести), – какой-нибудь олененок, выскоквивший в аллею и тут же у вас на глазах превратившийся в дрожащие пятна солнца, – вот они были каковы, эти сады! Там, там – лепет Марфиньки, ее ноги в белых чулках и бархатных туфельках, холодная грудь и розовые поцелуи со вкусом лесной земляники. (58)

Ovšem už tato pasáž je plná klišé, obrazů zjevně odkazujících k rokokové

⁹⁷ Viz Connolly 1997, 19–21; Johnson 1985, 28–42; 157–169.

pseudoidyle, a obsahuje tedy silný parodický potenciál, jenž při opakovaném čtení předznamenává mylnost Cincinnatovy představy Tamařiných sadů. Na falešnost idyly poukazují například umělé „hromádky“, jež implikují svérázný humor provedený podle určitého kánonu.

Jako jakousi předzvěst falešné idyličnosti sadů lze chápat i epizodu, ve které Cincinnatus na chodbě narazí na výhled z okna znázorňující právě ony sady – ukáže se, že výhled je namalovaný. Mimochodem v této epizodě získává nové významové konotace i motiv dechového orchestru, jež se objevil už v předcházející ukázce:

Намалеванный в нескольких планах, выдержанный в мутно-зеленых тонах и освещенный скрытыми лампочками, ландшафт этот напоминал не столько терриум или театральную макету, сколько тот задник, на фоне которого тужится духовой оркестр. (89)

S postupem děje se vzájemné dispozice parku a orchestru změní. Jestliže orchestrální hudba nejprve tvořila pozadí parku (52n.), nyní je tomu naopak, park tvoří doprovodné pozadí orchestru. Namalovaný výhled z okna zde jakoby předznamenává konečné zvěcnění Tamařiných sadů. Tento významový posun, přechod sadů od reálné existence k jejich bytí v podobě pouhé kulisy, je v prostorově dispozičním vztahu k orchestru završen v samotném závěru románu, kde je zcela přímočaře řečeno: „За оркестром зеленела вялая аллегорическая даль: портик, скалы, мыльный каскад“ (185). Na příkladu motivu dechového orchestru můžeme zároveň pozorovat i vývoj obrazu sadů: hrdinova šťastná vzpomínka na Tamařiny sady, jež je rozšířena i o zvukovou dimenzi, se v podání VS stává kýčovitou, materializovanou kulisou (89, 185).

S konečnou platností si Cincinnatus uvědomí svou mylnou představu sadů jako metonymie štěstí a bezpečí v okamžiku, kdy si při večeři uspořádané městem na počest jeho popravu všimne, že večeře probíhá právě uprostřed Tamařiných sadů.

Вдруг с резким движением души Цинциннат понял, что находится в самой гуще Тамариных Садов, столь памятных ему и казавшихся столь недостижимыми; мгновенно приложив одно к одному, он понял, что не раз с Марфинькой тут проходил, мимо этого самого дома, в котором был сейчас, и который тогда

ему представлялся в виде белой виллы с забитыми окнами, сквозивший в листве на пригорке... Теперь, хлопотливым взглядом обследуя местность, он без труда освобождал от пленок ночной мглы знакомые лужайки или, напротив, стирал с них лишнюю лунную пыль, дабы сделать их точно такими, какими были они в памяти. Реставрируя замазанную копотью ночи картину, он видел, как по-старому распределяются рощи, тропинки, ручьи... Вдали, упираясь в металлическое небо, застыли на полном раскате заманчивые холмы в синеватом блеске и складках мрака... (163)

Místo, které si až doposud spojoval s bezpečným úkrytem před krutým VS, hrdinu zradilo. Toto je patrné i z Cincinnatova posledního deníkového zápisu, k němuž se dostaneme později.

Paralelně proměně Cincinnatova přístupu k zahradám, pojímaným vlivem vzpomínek v přeneseném smyslu slova jako symbol štěstí a bezpečí, na sady, jež tvoří samozřejmou součást hrozivého VS a jež se svou podstatou nijak neodlišují od ostatních složek tohoto světa, se přesouvá i umístění vysněného „tam“.

Zatímco na počátku je „tam“ spjato s časoprostorově konkrétními Tamařinými sady, a je tak součástí VS, těžiště jeho významu je postupně přeneseno na svět, který se nachází mimo, za hranicí románového fyzického empiricky poznatelného světa, na svět paralelního, metafyzického „tam“. Současně s tímto ztratí Tamařiny sady punc jiného šťastného světa a změní se v pouhou lživou kulisu nesmyslného VS:

Там – неподражаемой разумностью светится человеческий глаз; там на воле гуляют умученные тут чудачки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем [...] Там, там оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались. (101)

V závěru se s konečnou platností rozpadne i iluzivní obraz Marfinky. Bez ohledu na její nevěry a duševní plochost hrdina věřil, že je jedinou bytostí, jež je s to mu porozumět a projevit alespoň špetku lidského soucitu. Cincinnatus si vysnil obraz Marfinky. V dopise napsaném v cele učiní poslední zoufalý pokus, aby jej pochopila:

Марфинька, сделай необычайное усилие и пойми, пускай сквозь туман, пускай уголком мозга, но пойми, что происходит, Марфинька, пойми, что меня будут убивать [...] но молю тебя, мне так нужно – сейчас, сегодня, – чтобы ты, как дитя, испугалась, что вот со мной хотят делать страшное, мерзкое, от чего тошнит [...] многого от тебя не требуется, но на миг вырвись и пойми, что меня убивают, что мы окружены куклами и что ты кукла сама. (132п.)

Mohli bychom říct, že Cincinnatus hledá v Marfince spřízněnou duši, jež by mu pomohla projít peklem. Ani tato naléhavá slova však nic nezmění – nejenže Marfinka jeho dopisu neporozumí, naopak Cincinnata požádá, aby vše odvolal a kál se. Poslední pouta, jež vázala Cincinnata k VS, se touto epizodou rozpadají a hrdina si do deníku zapisuje:

Все сошлось, [...] то есть все обмануло, – все это театральное, жалкое, – посулы ветреницы, влажный взгляд матери, стук за стеной, доброхотство соседа, наконец – холмы, подернувшиеся смертельной сыпью... Все обмануло, сойдясь, все. Вот тупик тутошней жизни, – и не в ее пределах надо было искать спасения. Странно, что я искал спасения. Совсем как человек, который сетовал бы, что недавно во сне потерял вещь, которой у него на самом деле никогда не было [...] Я обнаружил дырочку в жизни – там, где она отломилась, где была спаяна некогда с чем-то другим, по-настоящему живым, значительным и огромным. (174)

Marfinka i Tamařiny sady jsou pro hrdinu něčím jiným, než čím jsou ve skutečnosti. Toto téma by mohlo být jednoduše shrnuto do slov: hrdina do nich promítá své naděje, lze je však též chápat na pozadí mytopoetického symbolismu. Cincinnatus se současně s vývojem románu prostřednictvím opakujícího se rozčarování zbavuje vazeb na skutečnost, což v jeho případě znamená, že přestává na svět postupně pohlížet zkreslujícím prizmatem svých snů. Gnostické aluze, jež se v románě objevují, vytvářejí iluzi jakéhosi rituálu mystického charakteru, jenž ústí v hrdinovo vystoupení z románového fikčního světa.

Na základě svých tužeb a prožitku vidí Cincinnatus v okolních jevech a postavách paralelní svět, symbolistickou vyšší realitu, kterou tímto i sám vytváří. Ovšem mýlí se, neboť svět, jeho jevy, lidi a věci nevnímá takové, jakými jsou, nýbrž takové, jaké by je chtěl vidět. Deformuje je shodně se svou touhou po osvobození,

vkládá do nich významy, jež v nich nejsou. A z metapoetického románového světa dokáže vystoupit teprve v okamžiku, kdy si uvědomí, že šlo o pouhý klam. Zpočátku ovlivněn prožitkem, šťastnou vzpomínkou, vnímá Tamařiny sady jako symbol lásky k Marfince. Konotativní význam, jenž je v této iluzi obsažený, nahrazuje skutečné románové kýchovité sady, odsunuje realistické vnímání referenční vazby znaku a denotátu. Pro ilustraci zde vzpomeňme Bělého stať *Эмблематика смысла*, v níž píše:

[П]ереживая, мы как бы пропускаем [...] содержания сквозь себя; мы становимся образом Логоса, организующего хаос; мы даем хаосу индивидуальный порядок; этот порядок вовсе не есть порядок логический; это – порядок течения в нас переживаемых содержаний; гносеологическое познание тут как бы в нас погасает; мы познаем, переживая; это познание – не познание; оно – творчество. (Белый 2010, 110)

Nabokov se symbolismem lehce parodicky polemizuje, přiznává mu poetičnost obrazu, zároveň podobně jako akméismus překonává symbolistickou odtrženost od skutečného empirického světa. Aby se Cincinnatus mohl zbavit VS, bylo nutné, aby jej začal vidět realisticky, v jeho konkrétní předmětnosti, tj. bylo nutné překonat určitý aspekt symbolistické koncepce. Použijeme-li Bělého charakteristiku symbolu – bylo nutné místo představy o purpurové krabičce uvidět purpurovou krabičku i v její materiální existenci. Z VS a románu zároveň vystupuje teprve v okamžiku, kdy si uvědomí, že i přímý význam poetického slova, a ne pouze náznak jiného, má ve fikci moc měnit skutečnost.

3.9 Cincinnatova hra s významy – motiv zvuku

Kromě zmýlení v Marfince a Tamařiných sadech vkládá Cincinnatus mylné konotace do rytmického zvuku. Shodně se svou touhou jej interpretuje jako zvenčí přicházející záchranu, zvuk považuje za znak úniku.

Motiv možného úniku vstupuje do románu prostřednictvím několika obrázků namalovaných dětskou rukou do knižního katalogu, na něž Cincinnatus narazí při listování. Zobrazují útěk vězně z vězení a děvčátko, jež mu v útěku pomáhá (79–81). Krátce nato se poprvé objevuje motiv zvuku přicházejícího zdáli. Při

putování labyrintem chodeb pevnosti uslyší Cincinnatus ťukání a plný neurčitého očekávání se za ním vydá:

Это был мерный, мелкий, токающий стук, и Цинциннат, у которого сразу затрепетали все листики, почувал в нем приглашение. Он пошел дальше, очень внимательный, меркающий, легкий; в который раз завернул за угол. Стук прекратился, но потом словно перелетел поближе, как невидимый дятел. Ток, ток, ток. Цинциннат ускорил шаг, и опять темный коридор загнулся. Вдруг стало светлее, – хотя не по-дневному, – и вот стук сделался определенным, довольным собой. Впереди бледно освещенная Эммочка бросала об стену мяч. (89)

Cincinnatus má za to, že obrázky znázorňující útěk namalovala Eminka, aby mu naznačila, že mu pomůže při útěku. Asociativní řady: ťukání – Eminka a útěk – Eminka se mu propojují vjedno. Tyto drobné příběhy si skládá, veden touhou po osvobození, do znaků útěku. Proto Eminka, tj. napomáhající k útěku, a ťukání vytvoří jednolitý asociativně propojený obraz. Zvuk (ťukání) se poprvé v PP objevuje jako znamení možného útěku. Ťukání se stává symbolem útěku. Vzápětí se však objevuje konkurující, autorsky varovné ťukání. Když hrdina míjí celu M. Pierra, tento zrovna přitlouká na zeď kalendář: „Дверь этой камеры была настежь, и там, в своей полосатой пижамке, стоял на стуле уже виденный симпатичный коротыш и прибивал к стене календарь; ток, ток, – как дятел“ (90). Románová hra s Cincinnatovou interpretací zvuku se plně rozvine poté, co jednou v noci hrdina opět uslyší ťukání a vyloží si je tak, že mu kdosi prokopává tunel k úniku. Později se ukáže, že se jedná pouze o další z krutých žertů vězňitelů, že tunel prokopával M. Pierre (viz varovné ťukání, když přibíjel kalendář) spolu s ředitelem věznice.

Podstatný je i způsob, jakým Cincinnatus o zvuku a vysvobození hovoří, způsob, jakým hrdina ťukání reflektuje, neboť si přitom vědomě hraje s přímým a přeneseným významem slov. Poprvé se Cincinnatus uchyluje ke hře se slovními významy opatrně při rozhovoru s M. Pierrem, ještě předtím než zazní zvuky provázející kopání domnělé únikové cesty:

Ну и надежда какая-то... Неясная, как в воде, – но тем привлекательнее. Вы говорите о бегстве... Я думаю, я догадываюсь, что еще кто-то об этом печется...

Какие-то намеки... Но что, если это обман, складка материи, кажущаяся человеческим лицом... Он остановился, вздохнул. – Нет, это любопытно, – сказал м-сье Пьер, – какие же это надежды, и кто этот спаситель? – Воображение, – отвечал Цинциннат. – А вам бежать хочется? (114)

Ve zmínce o naději, jež má v této ukázce rys nejasnosti neurčitěho zájmena a která později získá konkrétní označení zvuku (viz níže), se rozehrává stejná hra významů, o jaké byla řeč dříve v souvislosti s motivem průzračnosti a v souvislosti s epizodou výměny masek – hra s přímým a přeneseným významem, přesahující z roviny diegeze textu do metatextové recepční roviny. V ukázce Cincinnatus naráží na zcela konkrétní událost. Odkazuje k Eminčiným obrázkům, ale také se bojí její malůvky jednoznačně interpretovat jako znamení pomoci při útěku, a zřejmě také M. Pierrovi nedůvěřuje. Výrazům „кто-то об этом печется“ a „какие-то намеки“ lze tedy rozumět dvěma způsoby. Pro Cincinnata mají zcela konkrétní význam určité události (někdo: Eminka, náznaky: kresba útěku, již našel), z pohledu posluchače (M. Pierra) se však nabízí možnost chápat jeho slova pouze v přeneseném hypotetickém významu. A tento význam také sám hrdina stvrzuje, když na M. Pierrovi otázku, kdo je tím zachráncem, odpovídá „воображение“. Ostatně při opakovaném čtení získává i tento výraz dodatečný metatextový význam. Neboť v závěru Cincinnata skutečně vyvede z tohoto narativního pekla jeho vlastní autorská představivost.

Okamžik vědomého zacházení s lexikálními možnostmi je rozvíjen i v rozhovoru s Cecílií C. Krátce poté, co Cincinnatus poprvé uslyší zvuky kopání tunelu, v rozhovoru se svou matkou Cecílií C. říká: „Но представьте себе, например, что я возложил надежду на какой-нибудь далекий звук, как же мне верить в него, если даже вы обман“ (126). Narážka na vysvobození je tentokrát označena jako „vzdálený zvuk“. Ten je samozřejmě opět ukotven ve zcela konkrétní události: zvuku, jež Cincinnatus každý večer poslouchá v domnění, že jde o prokopávání cesty na svobodu. A stejně jako v předchozí ukázce větu formuluje tak, aby posluchač vnímal sdělení jako cosi hypotetického, případně jako básnický tropus. Proto své zamyšlení Cincinnatus uvádí slovy: „представьте себе, например“.

Cit a schopnost rozlišovat různé významové vrstvy slova je dalším rysem, který z něj činí básníka a který jej zároveň odlišuje od VS, pro nějž je charakteristický

pouze jediný přímý význam. V této souvislosti je zřejmější i význam následujících Cincinnatových slov: „Окружающие понимали друг друга с полуслова, – ибо не было у них таких слов, которые кончались бы как-нибудь неожиданно, на ижицу, что ли, обращаясь в пращу или птицу, с удивительными последствиями“ (56n.). Jak si všiml již Johnson, ižica – poslední písmeno církevněslovanské abecedy vizuálně připomíná zmíněný prak či hrubě načrtnutý obrys ptáka v letu (Johnson 1985, 35). Je třeba dodat, že současně popisuje tento konkrétní případ jednu z mnoha podob vzniku dodatečného významového zabarvení slova, jež základní význam neobsahuje. V této hrdinově větě se opět odráží románové dvojsvětí, v němž stojí významové bohatství poetického slova proti každodennímu mrtvému jazyku.

Na okraj ještě zmiňme, že snad ne náhodou je to právě zvuk, jenž je spojen s motivem úniku. Vždyť zvuk (foném) je jedním ze základních konstitučních prvků poezie, jenž odkazuje ke vzniku slova. Tuto možnou souvislost umocňuje navíc skutečnost, že v románě je zvuk nejednou usouvztažňován s rytmem. Kromě toho obsahuje, ve spojení „odkudsi přicházející“, zcela v duchu symbolistické poetiky notnou dávku neurčitosti a náznakovosti, jež implikují jakýsi paralelní časoprostor.

Otázka zvuku,⁹⁸ zvučnosti, je příznačná i pro poezii symbolismu. Vzpomeňme Bělého stať *Глоссолалия, поэма о звуке* (1922), v níž se zabývá metafyzikou zvuku (tj. fonému), chápaného jako mimické gesto, jež obsahuje pradávne významy. V jiném textu *Магия слов* (1909) Bělyj píše:

В звуке есть объективация времени и пространства. Но всякое слово есть прежде всего звук; первейшая победа сознания – в творчестве звуковых символов. В звуке воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности; тогда я начинаю называть предметы, т.е. вторично воссоздавать их для себя. (Белый 2010, 317)

Hansen-Löve v souvislosti s mytopoetickou symbolikou zvuku uvádí: „Мифология гармонии сфер как выражение соответствия внутри космического устройства наделяет «звук», «звучание» такой же микро- и жизнетворящей

⁹⁸ Srovnání symboliky zvuku u Bělého a Nabokova viz Johnson 1981, 388–398.

энергией, как и визуально-визионерский свет и родственную ему экстатическую функцию огня, горения⁹⁹ (Ханзен-Лёве 2003, 93). Mytopoetický motiv zvuku v sobě nese aluzi na hudbu jako nejvyšší umění, na poezii, na tvorbu vůbec. Vrátime-li se k PP, pak je třeba zdůraznit, že v samotném závěru se motiv zvuku transformuje a objevuje v nové podobě v motivu hlasů, jež provázejí a směřují tentokrát skutečný hrdinův únik. Na rozdíl od předchozích zvukových projevů přicházejí však již z jiného prostoru: „и Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где судя по голосам стояли существа, подобные ему“ (187).

Vrátime-li se zpět k otázce symbolistické poetiky, je nutné upozornit ještě na několik románových motivů, jež svým rázem zcela odpovídají mytopoetické symbolice. Všechny jsou součástí Cincinnatovy reflexe umění a svým mnohoznačným obrazným charakterem konkurují jednoznačné plochosti a materiálnosti umění VS.

3.9.1 Motiv větru

Motiv žaludu, jenž se skutálí na Cincinnatovu příkrývku, je již tradičně označován za signál autora svému hrdinovi. Tento obraz má svůj poetický vývoj významově se křížící s některými symbolistickými motivy.

Při své první cestě ven z pevnosti je Cincinnatus svědkem následující scény:

Двое мужчин тихо беседовали во мраке сквера на подразумеваемой скамейке.
"А ведь он ошибается", – сказал один. Другой отвечал неразборчиво, и оба вроде как бы вздохнули, естественно смешиваясь с шелестом листвы. (IV, 53)

Při opakovaném čtení získává jinak náhodně vyslechnutý útržek rozhovoru metatextový význam. Uvážíme-li, že Cincinnatovo vymanění se z ničivé reality se vyvíjí cestou neustálých omylů a že hrdinova naděje na vysvobození je opakovaně klamána, lze uvedenou větu chápat jako autorský komentář hrdinova jednání. Cincinnatus se skutečně stále mýlí, chybuje, než dojde k závěrečnému: „Все обмануло, сойдясь, все. Вот тупик тутошней жизни, – и не в ее тесных преде-

⁹⁹ O motivu požáru jako symbolu tvorby budeme hovořit později.

лах надо было искать спасения. Странно, что я искал спасения“ (174). Pro nás je v těchto souvislostech závažný způsob, jakým se komentář implikující autora rozvíjí. Autorský hlas přechází skrze motiv dechu (muži si povzdechli) do motivu šeleštění listí v koruně stromu a znovu vystupuje v podobě závanu větru v doubravě („дубравного дуновения“) právě v uvedené epizodě s žaludem, jenž se skutálí na hrdinovu přikrývku coby odpověď na jeho zoufalou otázku:

Неужели никто не спасет? [...] Сквозняк обратился в дубравное дуновение. Упал, подпрыгнул и покатился по одеялу сорвавшийся с дремучих теней, разросшихся наверху, крупный, вдвое крупнее, чем в натуре, на славу выкрашенный в блестящий желтоватый цвет, отполированный и плотно, как яйцо, сидевший в своей пробковой чашке, бутафорский желудь. (122)

Žalud v sobě tají notnou dávku hravě zrádné autoparodie – připomeňme, že tato scéna následuje po čtení vloženého románu *Quercus*, v němž se objevuje námět autora sedícího v koruně stromu.

Označit to či ono dílo za intertextuálně nesporné by znamenalo dopouštět se pouze dohadů. Přesto bychom chtěli poukázat alespoň v hrubých rysech na souvislosti mezi rozvinutým obrazem šelestu – autora – korunou stromu – větrem v PP a určitými aspekty symbolistických obrazů, neboť v souvislosti s mytopoetickou symbolikou teprve vystoupí celé jeho sémantické rozpětí.

Motiv šelestu, šepotu, neartikulovaného zvuku prochází v nejrůznějších podobách jako ztělesnění řeči, předhistorického, neverbálního jazyka přírody celým symbolismem (Ханзен-Лёве 2003, 481–498). Obraz šelestících větví je pak zpravidla spojován s větrem, jenž uvádí větve do pohybu. Tato symbolika, jež podle Hansen-Löveho rozvíjí cesty naznačené již romantismem J. Baratynského, A. Puškina či F. Tjutčeva, je v PP obohacena o přirovnání k hlasu básníka. Stává se symbolem přítomnosti, zásahu autora. Významově se tak např. blíží Blokovu přirovnání užitému ve stati *О современном состоянии русского символизма* (1910): „быть художником – значит выдерживать ветер из миров искусства“ (Блок 1982/4, 148) či Chlebnikovovu ve *Свои*:

Когда я замечал, как старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества – буду-

шее. Оттуда дует ветер богов слова. (Хлебников 2001, 255)¹⁰⁰

V některých případech zahrnuje symbolika větru i archetypální „космически-со-териологический компонент“ (Ханзен-Лёве 2003, 481), vnášející do textu teologicky pojímaný moment spásy. Na tomto pozadí lze snad přistupovat i k závěrečným románovým scénám, kdy vítr doslova rozmetává stávající románový svět. „Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши“ (187).

3.9.2 Motiv ohně, požáru

Symbolem tvorby, psaní se v PP stává obraz ohně a požáru. Nutkání vyslovit se je v Cincinnatových deníkových zápisech jako předtucha textu přirovnáno ke křesadlu, jež pak vykřesá oheň.

Нет, надобно все-таки что-нибудь запечатлеть, оставить. Я не простой... я тот, который жив среди вас... Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, – не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопыря, – но главное: дар сочетать все это в одной точке... Нет, тайна еще не раскрыта, – даже это – только огниво, – и я не заикнулся еще о рождении огня, о нем самом. (74)

Tvorba je transformována také v podobě žáru tematizovaného jako sálající vědomí sebe sama.

С тех пор как помню себя, – а помню себя с беззаконной зоркостью, – собственный сообщник, который слишком много знает о себе, а потому опасен, а потому... Я исхожу из такого жгучего мрака, таким выюсь волчком, с такой толкающей силой, пылом, – что до сих пор ощущаю (порою во сне, порою погружаясь в очень горячую воду) тот исконный мой трепет, первый ожег, пружину моего я. (98n.)

¹⁰⁰ Tento motiv prochází celou Nabokovovou tvorbou. Dokonce, podle slov G. Barabtarla, Věra Nabokovová považovala za vhodné přeložit do ruštiny *Transparent things* jako *Сквозняк из прошлого*. Fráze pochází z Nabokovovy básně z roku 1930 *Будущему читателю*. (Барабтарло 2011, 37).

Zatím spíše mlhavý náznak přirovnávající tvorbu k ohnivému živlu je plně rozvinut v záznamu následujícím:

Увы, никто не учил меня этой ловитве, и давно забыто древнее врожденное искусство писать, когда оно в школе не нуждалось, а разгоралось и бежало как пожар, – и теперь оно кажется таким же невозможным, как музыка, некогда извлекаемая из чудовишной рояли, которая проворно журчала или вдруг раскалывала мир на огромные, сверкающие, цельные куски, – я-то сам так отчетливо представляю себе все это, но вы – не я, вот в чем непоправимое несчастье.
(100)

Symbol tvůrčího aktu psaní ženoucího se se silou požáru má v románě svůj protipól v postavách požárníků, jedné z institucionalizovaných složek VS, již v závěru spolu s telegrafisty dohlížejí na pořádek a hlídají popravěště (viz níže).

Oheň, plamen, požár, hoření aj. má v symbolistické poezii široké užití. Jeho symbolika je poměrně pestrá, v některých konkrétních projevech i vzájemně ambivalentní, přesto však má, podle slov Hansen-Löveho, celkově jednotný ráz formy prvotní tvůrčí energie („проявления космической (божественной) и творческой (психическо-человеческой) первоэнергией“, Хансен-Лёве 2003, 267). Cincinnatovský „požár“ svým charakterem symbolu tvůrčího pohlcení, inspirace a tvorby, psaní samotného tedy toto pojetí pouze doplňuje o konkrétní obraz. V souvislosti s Nabokovem bychom také neměli opominout fakt, že symbolistické paradigma v mnohém předurčil Puškinův *Пророк*:

И он к устам моим приник / И вырвал грешный мой язык, / ... / И он мне грудь
рассек мечом, / И сердце трепетное вынул, / И уголь, пылающий огнем, / Во
грудь отверстую водвинул. / ... / «Глаголом жги сердца людей» (Пушкин 1977,
304)

Neméně závažné může být i Lermontovovo: „Не встретит ответа / Среди шума
мирского / Из пламя и света / Рожденное слово“. Tuto třetí strofu básně *Есть
речи – значение темно иль ничтожно...* (1841) mimochodem uvádí i Ivanov ve
statí *Мысли о символизме* jako příklad díla, jež charakterem odpovídá
symbolistické poetice (Иванов 1974/2, 609).

3.9.3 Motiv látky, materie

Dalším motivem sblíživícím hrdinu s poetikou symbolismu je motiv látky, sukna, materie. Cincinnatus si do deníku zapisuje:

Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как складывают слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, – так что вся строка – живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу, а мне это необходимо для несегодняшней и нетутошной моей задачи. [...] Там – неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там, на воле гуляют уму-челенные тут чудачки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем, – и вновь раскладывается ковер, и живешь дальше, или будущую картину налагаешь на прошлую, без конца, без конца, – с ленивой, длительной пристальностью женщины, подбирающей кушак к платью, – и вот она плавно двинулась по направлению ко мне, мерно бодая бархат коленом, – все понявшая и мне понятная. (101n.)

Uvedený obraz se rozvíjí na základě hry s dvojitým významem slovesa „складывать“. Ačkoliv ve spojení „складывать слова“ převládá abstraktní význam tvořit, psát (сочинить, слагать, придумать), je zároveň okamžitě rozehráván konkrétně materiální význam fyzického překládání, skládání slov, písmen jako věcí. Tato dvojznačnost je dále rozpracována ve slovním spojení „время складывается“. Katachretické spojení konkrétního materiálního „skládání“, jemuž lze v důsledku předchozího rozumět ovšem i jako skládání ve významu tvorby, s abstraktním pojmem čas je obohaceno a rozvíjeno v přirovnání ke vzorovanému koberci. V motivu látky, materie, koberce dále vystupuje moment libovольности, nekonečných variant vzoru, do nichž je látku možné složit. Tento časový aspekt nekonečna následně přechází do přirovnání k jednání ženy, jež si s nekonečnou soustředěností vybírá plátěný pás padnoucí k jejímu šatu. V postavě ženy je tak soustředěn aspekt času i motiv látky. Ve svém celku se tedy jedná o uzavřený, ač logicky rozvíjený, přesto asociativní básnický obraz, jenž další výklad nevyžaduje. Pohlédneme-li však na něj optikou symboliky mytopoetického symbolismu, objeví se před námi další, hlubší souvislosti, jež v konečném

důsledku zmnožují jeho sémantické pole. Motiv látky stejně jako motiv ženy, případně ženský princip, má v díle mladších symbolistů specifický charakter. Látka („ткань, сеть, покрывало“), je metaforou textu, textury nebo života, analogicky s předem nitě odkazuje k momentu vzniku textu, k tvorbě jako procesu či případně k spřádání nitě osudu, života (Ханзен-Лёве 2003, 82–93).

Zatímco v dekadentní interpretaci „сеть (земного) мира держит человека в плену“, tak „с мифопоэтической точки зрения мировой сетью считаются соответствия, связывающие все со всем“ (tamtéž, 83). Látka, nit, síť je symbolem textu světa a života a také propojenosti, korespondence, provázanosti obou skutečností. Ostatně jako parodicky snížený protiklad tohoto motivu lze nahlížet síť umělého pavouka, jehož žalárník chová v Cincinnatově cele.¹⁰¹

Žena asociativně vyrůstající z motivu látky získává v románu kontury ženského principu, lehce parodicky sníženého, neboť je asociován s marnivostí, jako archetypální symbol věčnosti, nekonečného času. Vezmeme-li v potaz doslovné prolnutí symboliky ženy a látky, otevírá se před námi obraz hry významů: ženský princip – poezie/dílo – věčnost. Ostatně v samotném závěru PP se postava ženy objevuje ještě jednou. „Последней промчалась в черной шали женщина, неся на руках маленького палача, как личинку“ (187). Zde tato postavu evokuje motiv sudičky předoucí nit osudu, tahající za nitě loutek, jež ve své konkrétní podobě parodicky upomíná Bělého ženu v černém, která v díle *Северная симфония (1-ая, героическая)* symbolizovala smrt a věčnost zároveň: „Время, как река, тянулось без остановки, и в течении времени отражалась туманная Вечность. [...] Это была бледная женщина в черном. [...] Вся в длинных покрывах.“ (Белый 1991, 67). „Однажды рыцарь услышал за спиной шорох одежд;

¹⁰¹ Motivů průzračnosti/přizračnosti a motivů látky/sítě si všimá i Hansen-Löve (Hansen-Löve 2001). Nabokovovu poetiku řadí ke kalyptickému modelu umění, jehož řadu tvoří puškinská tradice ruské literatury, raný symbolismus, akméismus. Konstrukt kalyptického modelu, jež tvoří aspekt nietzscheánského apollinského umění, je založen na přirovnání k Májině zahalujícímu závoji, kdy však není podstatné odhalit, dešifrovat, co je zahaleno (dionýský princip), ale závoj sám: „im Zeichen durch ein Nicht-Zeigen, im Sagen durch das Nicht-Sagen eines Inhalts, der sich indirekt und indiziell unter der Oberfläche und Textur zu er- und verkennen gibt“ (tamtéž, 526). Kalyptické odkazuje k estetismu, ornamentálnímu, reflektované fikcionalitě. Hansen-Löve se zabývá dvojnácností motivu průzračnosti a jeho předobrazů v symbolismu, tuto ambivalenci však označuje jako postup charakteristický pro kalyptického básníka (tamtéž, 544n.). Co se týče motivu látky/ materie/ koberce, zmiňuje jeho souvislost s mytopoetickým dvojsvětím i s dekadentní symbolikou. (tamtéž, 540n.) Motiv však vynáší za rámec kontextu PP a nezabývá se jimi z pohledu interpretace románu, či románového dvojsvětí. Nahlíží je z hlediska celé Nabokovy tvorby.

это стояла задумчивая женщина в черном: в ее глубоких очах отражалась бездна безвременья. [...] И он понял, что это — смерть“ (tamtéž, 74).

Motiv látky se v románu objevuje ještě v jedné své podobě, již se taktéž významově protíná s mytopoetickou symbolikou, tentokrát rozvíjenou v schopenhauerovsko-nietzscheánské metafoře Májina závoje („покрывало Майи“), jež odkazuje ke snovosti, iluzi, iluzornosti ať už v kladném či záporném slova smyslu.¹⁰² Když Cincinnatus líčí M. Pierrovi svou naději na vysvobození, na chvíli o této naději zapochybuje: „Но что, если это обман, складка материи, кажущаяся человеческим лицом...“ (114). Na metatextové úrovni lze motiv látky chápat ve významu iluze jako klamu. Takto je tematizována v následující pasáži, v níž je líčen Cincinnatův polospánek:

Засыпая, он чувствовал, как она перелезла через него, – и потом ему неясно мерещилось, что она или кто-то другой без конца складывает какую-то блестящую ткань, берет за углы, и складывает, и поглаживает ладонью, и складывает опять, – и на минуту он очнулся от визга Эммочки, которую выволакивал Родион. (138)

Skládání látky zde lze interpretovat v přeneseném slova smyslu jako skládání textu, odklizení „zlého snu“, klamně iluzornosti, tj. druhořadého, špatného umění. Takto ostatně charakterizuje VS sám Cincinnatus: „Ошибкой попал я сюда – не именно в темницу, – а вообще в этот страшный, полосатый мир: порядочный образец кустарного искусства, но в сущности – беда, ужас, безумие, ошибка“ (99). Výjev v polospánku je motivován Cincinnatovým pocitem ulehčení, nově vzniklé naděje na vysvobození. Metaforický obraz zde vzniká přechodem mezi významy látka – iluze – text/textura.

Na závěr bychom rádi upozornili na paralelu mezi programovou básní V. Ivanova

¹⁰² Metafora Májina závoje se mimo jiné velice často objevuje i v symbolistických teoretických pracích, se zvláštní oblibou ji používá zejména Bělyj: „между миром и нами протянуто обманчивое покрывало Майи“ (Белый 2010, 134; též s. 73, 167 aj.), „[Блокисты] видели в поэзии Блока заострение судеб русской музыки; разоблачили для них ее тайны; покрывало на лике ее было Блоком приподнято: ее лик оказался Софией Небесной, Премудростью древних гностиков“ (Белый 1965, 28) Srov. též: „Бывшие мгновения поступью беззвучною / Подошли и сняли вдруг покрывала с глаз. / Видят что-то вечное, что-то неразлучное / И года минувшие, как единый час“ (Соловьев 2011, 137).

Прозрачность a Nabokovovým románem.¹⁰³ Zdůrazněme ovšem, že podobnost se nám zdá být čistě schematická, kromě toho jistě není možné s určitostí říct, zda se jedná o úmysl, či spíše o náhodu, jež vzešla z asociací. Motivy, jejichž románová symbolika se kříží, jak jsme se snažili ukázat, s mytopoetickou symbolikou, se objevují i v ústřední básni stejnojmenného sborníku *Прозрачность*, v níž centrální symbol průzračnosti prochází čtyřmi metamorfózami.¹⁰⁴ V každé ze čtyř slok je usouvstažněn s jednou sférou. První je sféra měsíce, v níž je průzračnost spojována s bezedností zrcadla. Dále je rozvíjena prostřednictvím ohnivého živlu ve sféře slunečné. Ve třetí strofě proniká vzdušnou, větrnou sféru a poslední, zde citovaná strofa je pobídkou průzračnosti k proměně zemských tužeb, přání a vizí:

Прозрачность! улыбчивой сказкой / Соделай видения жизни, / Сквозным — покрывало Майи! / Яви нам бледные раи / За листвою куш осенних; / За радугой легкой — обеты; / Вечерние скорбные светы / За цветом садов весенних! / Прозрачность! божественной маской / Утишь изволения жизни. (Иванов 1971/1, 737n.)

Paralela PP s Ivanovem má, jak jsme již zmínili, především schematický charakter. O motivu průzračnosti, větru a ohně a Májině závoji jsme již hovořili. Připomeňme, že zatímco motiv zrcadla je pro román poměrně zásadní, motiv měsíce je spíše okrajovou parodií. Zrcadlo se objevuje ve vzpomínce Cecílie C., Cincinnatovy matky, jež svému synovi vypráví o kdysi oblíbené hračce jménem „нетки“. Jednalo se o zrcadlo se spoustou nesmyslných věcí, jež pokud se v zrcadle odrážely, získávaly najednou formu a smysl (128n.). Motiv zrcadla, častý jak u Nabokova, tak u symbolistů, se zde prolíná s tématem odhalující a zahalující iluzornosti.

Motiv měsíce je jedním z nejrozšířenějších způsobů parodie lyrické poezie a klišé, synonymem lyrické sladkobolné či tajemné romantiky. V této podobě se mimochodem objevuje v nemístném komentáři M. Pierra, sledujícího zděšení hrdiny, jenž právě zjistil, že se poslední večere odehrávala v Tamařiných sadech: „Луна, балкон, она и он, — сказал м-сье Пьер, улыбаясь Цинциннату“ (163).

¹⁰³ Na souvislost mezi Ivanovovou sbírkou a PP, a taktéž mezi motivem dvojnictví u obou autorů upozorňuje i Pilo Boyl (Пило Бойл 2001, 549).

¹⁰⁴ Srov Ханзен-Лёве 2003, 414nn.

Na druhou stranu je měsíc oblíbeným motivem zejména dekadentní poezie.¹⁰⁵ Při jednom ze svých putování objevuje hrdina rozebraný měsíc válející se na dvoře (52). Vzpomeneme-li si na výmluvný demonstrativní název kubofuturistického sborníku manifestu *Дохлая луна*, mohli bychom i v souvislosti s tímto motivem v PP uvažovat o parodii, poněvadž se jedná o obraz realizace metafory dovedené ad absurdum. Rozebraný měsíc, jenž je součástí VS, lze chápat jako aluzi na avantgardní materiální snížení obrazů symbolismu.

Při metapoetické interpretaci PP se před námi začíná odvíjet příběh básníkovy vědomí zformovaného podle mytopoetického obrazu. V Cincinnatově přístupu k VS k jsou zachyceny všechny podstatné momenty mytopoetického chápání světa („мироощущения“), jež jsme výše ilustrovali na Bělého koncepcích. O propojenosti mysticko-filozofických poloh s estetickými postupy budeme hovořit níže v souvislosti s motivovaností některých románových epizod. V této kapitole jsme se snažili upozornit na totožnost Cincinnatem užívaných metafor tvorby (oheň), textu jako osudu (látka, materie), autora (vítr) se symboly, jichž užívali symbolisté. Shodné je ovšem též přesvědčení o existenci druhého světa, do něhož je možné proniknout, přesvědčení o paralelní existenci viditelných jevů a jejich vnitřní ideální podstaty. Cincinnatus podobně jako symbolisté propojuje logické poznání s poznáním intuitivním. Neustále nachází ve svém okolí znamení otevřenosti cesty do jiné skutečnosti, ať už jsou jimi Eminčiny malůvky, ťukání za stěnou či prostá láska k Marfince. Cincinnatova touha po vysvobození deformuje jevy VS, vnímá je jako znaky útěku. Hrdina reálně sémiotizuje svět, doplňuje jej o význam, jenž v něm není. To, že se nejedná pouze o náhodné přirovnání, dokládají podle našeho mínění právě ony pasáže, jež tematizují hrdinovu schopnost nacházet různé významové roviny slov. I ve svých denících věčně hledá způsob jak zaklínat skutečnost, hledá vhodná slova, jež mu otevřou cestu ven. Paradoxně se mu to nedaří právě proto, že všechna tato slova v mytopoetickém duchu hrubě řečeno neříkají nic přímo. Uniknout se mu podaří až v okamžiku, kdy vrátí slovům jejich přímý referenční význam, spojující je se skutečností – až v okamžiku, kdy si uvědomí, že na pomoc z VS se nelze spoléhat, a do deníku napíše:

¹⁰⁵ Ханзен-Лёве 1999, 199–219.

Я обнаружил дырочку в жизни, – там, где она отломилась, где была спаяна некогда с чем-то другим, по-настоящему живым, значительным и огромным, – какие мне нужны объемистые эпитеты, чтобы их налить хрустальным смыслом... – лучше не договаривать, а то опять спутаюсь. В этой непоправимой дырочке завелась гниль, – о, мне кажется, что я все-таки выскажу все – о сновидении, соединении, распаде, – нет, опять соскользнуло, – у меня лучшая часть слов в бегах и не откликается на трубу, а другие – калеки. Ах, знай, я, что так долго еще останусь тут, я бы начал с азов и, постепенно, столбовой дорогой связных понятий, дошел бы, довершил бы, душа бы обстроилась словами... Все, что я тут написал, – только пена моего волнения, пустой порыв, – именно потому, что я так торопился. Но теперь, когда я закален, когда меня почти не пугает...”

Тут кончилась страница, и Цинциннат спохватился, что вышла бумага. Впрочем, еще один лист отыскался.

“...смерть”, – продолжая фразу, написал он на нем, – но сразу вычеркнул это слово. (174)

Nejen sama smrt, ale i přímočarost slov hrdinu děsí, i v této ukázce ještě zní hledání za slovy a nedůvěra k jasné referenci. To se však více méně díky náhodě změnil.

Přímocíarost přeškrtnuté smrti – posledního deníkového zápisu hrdiny – se ve sporném závěru románu opravdu uskuteční. Nezapomínejme, že graficky vzniklý význam, grafická stránka znaku hraje v Nabokovově tvorbě významnou roli.¹⁰⁶ Jeden Cincinnatus zemře a druhý z popraviště odejde. Mimochodem toto významotvorné gesto vzniklo náhodně – hrdina chtěl v psaní pokračovat, ale byl přerušen – až posléze pochopí, že k napsanému vlastně není co dodat. „Кое-что дописать, – прошептал полувопросительно Цинциннат, но потом сморщился, напрягая мысль, и вдруг понял, что, в сущности, все уже дописано“ (177). A v závěru si uvědomí, že chce-li odejít, může prostě vstát a odejít, jako v jakémkoli fikcionálním světě, kde je osud hrdinů řízen prostými významy slov. Hrdinův symbolismus je během románového vývoje překonán a díky této změně, kdy Cincinnatus přestane „sémiotizovat svět“, tj. odstoupí od symbolistické poetiky, jej zbaví pout hrozivé reality a dovolí mu z ní vystoupit.

¹⁰⁶ Viz Johnson 1985, 7–47.

Zdá se, že Cincinnatův osud snad i v nějakém stupni tematizuje jakousi absolutní ztracenost Bělého a Bloka v sovětské realitě, jež se například ve srovnání s jednoznačnými Nabokovovými postoji jeví jako neschopnost distancované reflexe a přímé konfrontace s novou skutečností. Vzpomeňme například rozporuplnou a tolik diskutovanou Blokovu poému *Двенадцать*. Mimochodem, jak upozorňuje Johnson, PP vzniklo v roce Bělého smrti (Johnson 1981, 383).

Na závěr této kapitoly bychom rádi zmínili ještě jednu možnou paralelu s historickou skutečností. Nabokov jako by zachycoval aktuálnost symbolistického dvojsvětí jako možného vymanění se děsivé historické situaci sovětského Ruska. PP jako kdyby oživovalo a přenášelo umělecké principy do historické doby, propojovalo umění a mimoumělecký život. Analogické promítnutí úniku ze sovětské skutečnosti do mytopoetického přesvědčení, že slovy lze proniknout skrze realitu, čteme například mezi řádky stati V. Gofmana věnované poetice symbolismu napsané v roce nejhoršího teroru *Язык символистов* (1937).

Не ясно ли, что символистская концепция поэтического слова было одним из вариантов идеалистического бегства от действительности в язык [...] Не ясно ли, что это бегство по маршруту давно пережитых эпох стимулировалось «освободительной и очистительной функцией искусства (Б. Кроче), а освободительная функция обреталась в тайниках образного слова, что семантические связи вместе того, чтобы служить средством и способом образования и закрепления значений-понятий, выступали непосредственно в роли объективированных «творческих» интуиций. [...] Они искали творческой «свободы» в языке, в последнем прибежище, куда оставалось укрыться от действительной жизни. (Гофман 1937, 70)

Zde nám nejde ani tak o to, zda symbolisté vnímali svět s takovým dramatismem, jak autor líčí (podle našeho názoru symbolistům tento tragický postoj spíše schází, případně se objevuje až v pozdní fázi školy). Jedná se nám o to, že tato Gofmanova reflexe je dokumentem doby. Zachycuje aspekt tvorby jako úniku z reality, jenž je součástí i Nabokovova románu a jenž do PP vnáší politické souvislosti. Ostatně toto protnutí esteticko-ideologických postojů a historické situace, tedy prolnutí umění a života, opozice symbolistického a avantgardního vidění pouze doplňují.

IV. Parodické prvky VS

4.1 *Quercus* – životopis dubu

Román *Quercus*, jež čte ve vězení Cincinnatus, je interpretován rozličnými způsoby. Studie jsou nejednotné i ohledně hodnocení celkového rázu vloženého textu. Zatímco většina se kloní k názoru, že se jednoznačně jedná o parodii, Alexandrov je toho mínění, že román je popsán se zjevnou sympatií (Александров 1999, 122). Jeho úsudek vyplývá z blízkosti užitých literárních postupů s postupy, k nimž se Nabokov ve svých dílech uchyloval. *Quercus* tak lze srovnat s pozdním Nabokovovým románem *Transparent Things*, neboť v obou případech se objevuje kombinace vypravěčova pohybu časem za současného zachování jednoty prostoru („движение сквозь время с пространственной неподвижностью“). Nemalou roli zde také podle Alexandrova hraje Nabokovova záliba v románem tematizovaném precizním poznání a pozorování přírody (tamtéž, 123). Přestože Alexandrovovy postřehy nelze pominout, dovolíme si s nimi nesouhlasit. Zdá se nám více než problematické vyvozovat závěry z románu napsaného téměř o třicet let později, nehledě na to, že samotné srovnání je lehce nepřesné.¹⁰⁷ Pokud jde o precizní popisy přírody, vzniká otázka, zda se v případě *Querku* nejedná spíše o parodii na pseudovědecká pozorování či na kýčovitou přírodní lyriku, zda *Quercus* neznačí spíše rozdíl mezi exaktním popisem a složitým vztahem vědeckého jazyka a uměleckého textu, jenž je tematizován například v románě *Pale Fire*.

Grišakovová se pokusila odpovědět na otázku, co je předmětem parodie. Za pretext považuje *Orlanda* Virginie Woolfové, jehož hrdina, jenž v románu prožije tři sta let, během nichž se promění v hrdinku, píše báseň *The Oak Tree*. Podle Grišakovové je Nabokovův *Quercus* polemicky zaměřen proti vyprávění „с не-

¹⁰⁷ Román *Transparent Things* je sice skutečně vyprávěn z pozice vševědoucího vypravěče (pravděpodobně je jím postava spisovatele Mr. R.) a je vázán na jedno místo ve Švýcarsku. Na druhou stranu má ale svého hlavního hrdinu, jenž toto místo čtyřikrát navštíví. V *Transparent Things* má tedy dějová linie života hlavní postavy Hughha Persona svůj vývoj, na rozdíl od *Querku*, jenž je sestaven výlučně z epizod, jež spolu souvisejí pouze místem, na kterém se odehrávají, v němž tedy nedochází k žádnému dějovému vývoji, kromě toho faktu, že dub roste.

подвижным и неизменным наблюдателем“ (Гришакова 2000, 126).¹⁰⁸ Dále srovnává *Quercus* s motivem překladu Shakespeara z románu *Bend Sinister* a připomíná, že proces překladu je v tomto románě přirovnáván k mechanické kopii skutečného stromu. Domnívá se, že jak *Quercus*, tak umělecký překlad je „система без истории, механическая имитация сложности, изменчивости, длительности, индивидуальности. Тем не менее, это знание – результат логической подгонки, упрощения, математизации – структурирует жизнь именно в недостаток человеческого восприятия“ (tamtéž, 127).¹⁰⁹

Jakýsi mezinázor nabízí M. Sýkora. *Quercus* podle něj na jednu stranu paroduje „modernistický způsob psaní“, především Joyceova *Odyssea* a *Orlanda* či *Flush* V. Woolfové. Zároveň však „jako by zde vytvořil [Nabokov – L. L.] určitý *model* (*prototyp?*) postmoderního díla, jaká bude v budoucnu psát. [...] S trochou nadsázky můžeme říci, že *Quercus* jako by byl Nabokovovým *ideálním* dílem a celé další psaní jako by bylo vedeno snahou onen ideál *naplnit* nebo se mu alespoň *přiblížit*“ (Sýkora 2002, 135–136).¹¹⁰

V naší práci *Quercus* považujeme za zcela jednoznačnou parodii, ačkoli připouštíme, že částečně jej lze chápat jako autoparodii. A to i proto, že postavu vypravěče pozorovatele, jenž sedí v koruně dubu, je možné pochopit jako narážku na Nabokovův pseudonym ruského období Sirin. Tento bájný pták byl mimo jiné zobrazován jako sedící v koruně stromu (připomeňme například Vasněcovův obraz *Сирин и Алконост. Птицы радости и печали*). Tato souvislost umožňuje pochopit scénu, jež je obecně považována nabokoviany za metatextový autorský vzkaz románové postavě, v níž na Cincinnatově příkrývce poté, co hrdina vysloví otázku: „Неужели никто не спасет?“ (122), přistane atrapa žaludu.

Primárně se podle našeho mínění jedná o parodii na literární koncepci skupiny Lef. Na rozdíl od uvedených autorů považujeme totiž za centrum parodie snahu o maximálně autentický způsob zobrazení a s ním spjatý požadavek absence subjektivního autorského pohledu. To vše v dokonalé shodě s utopickým

¹⁰⁸ Orlando sám je však také parodií, proto podle Grišakovové lze vyvozovat souvislost Nabokovova románu o dubu s pretexty Virginie Woolfové, jimiž byly mimo jiné také anglická poučně historická vyprávění přelomu 19. a 20. století (Гришакова 2000, 126).

¹⁰⁹ Zde se mimochodem Grišakovová dopouští malé nepřesnosti. Hlavní hrdina Krug sice přirovnává překladatelskou činnost k negativně recipovanému mechanickému sestavování kopie, zároveň však připouští, že pomocí určité zručnosti a s pomocí „работы ветродуйных устройств“ (I, 302; viz motiv větru v předchozí kapitole) lze vytvořit dobrý překlad.

¹¹⁰ Kurziva M. Sýkora.

projektem literatury Lefu. Je však nutné podotknout, že srovnání je postaveno na čistě formálních shodách, což v případě Nabokova, jenž byl především formálním experimentátorem, nepřekvapuje. Industriální stafáž, jež proklamace Lefu, mimochodem ne vždy, provází, součást *Querku* netvoří. Snad i proto, že ve fikčním světě společnosti, v němž Cincinnatus žije, žádný technický pokrok neexistuje, ba naopak.

Quercus polemicky zasahuje tři vzájemně propojené požadavky estetiky autentické skutečnosti¹¹¹ manifestované ve sborníku *Литература факта* (1929), sestaveného vesměs ze statí vydaných během let 1927–1928 v žurnále *Новый ЛЕФ*. Tyto požadavky lze shrnout pod pojmy antipsychologismus a antisubjektivismus; odmítání iluze, literatury jako fikce; požadavek juxtapozice, nesoužitosti („бессюжетности“).

V stati *Биография вещи* publikované v tomto sborníku a formulované jako metodologický ukazatel kritizuje Tret'jakov dosavadní románovou praxi stavět do centra díla postavu hlavního hrdiny, neboť její vnitřní svět v důsledku potlačuje svět vnější a objektivní („мир вещей и процессов“, Третьяков 2000a, 68). Postava hlavního hrdiny svými emocemi a prožitky zastiňuje žádoucí svět „faktů“: „В романе ведущий герой поглощает и субъективизирует всю действительность“. (tamtéž, 69) K nežádoucí subjektivizaci však bohužel automaticky dochází i v případě, kdy se autor snaží deformaci skutečnosti vyhnout a podat maximálně distancovanou zprávu o životě reálné osoby. Tuto zkušenost učinil i on sám, praví dále Tret'jakov, při tvorbě bio-interview *Био-интервью Дэн Шу-хуа*, kdy se mu přese všechno úsilí žádoucího odstupu nepodařilo dosáhnout:

[Н]есмотря на значительное введение в повествование вещей и производственных процессов, фигура распухает и, вместо того, чтобы этими вещами и влиянием быть обуславливаемой, начинает обуславливать их сама. (tamtéž, 71)

Aby se autoři vyhnuli nebezpečí psychologizace a subjektivizace, jež se prostřednictvím hrdinova pohledu na svět bez ohledu na autorovu vůli stávají součástí románu a jež Tret'jakov označuje za plody idealistické filozofie (tamtéž, 68), je vhodné hrdinu zaměnit věcí. Do centra díla má být postavena věc a z jejího

¹¹¹ srov. Drozda 1968, 23nn.

hlediska má být zachycen proces jejího vyhotovení. A protože při výrobě prochází věc rukama různých lidí, bude tím vyřešena i otázka kompozičního postupu:

Биография вещи имеет совершенно исключительную емкость для включения в нее человеческого материала. Люди подходят к вещи на поперечных сечениях конвейера. Каждое сечение приносит новые группы людей. Количественно они могут быть прослежены очень далеко, и это не нарушит пропорций повествования. (tamtéž, 71)

Jednotlivé epizody mohou být řazeny souřadně, podle toho, jak se lidé na výrobě věci podílejí a pohybují se kolem ní.

Na koncepci biografie věci upomíná již základní charakteristika *Querku* – „Геро-ем романа был дуб. Роман был биографией дуба“ (120). Na Tret'jakovovu výzvu psát díla s názvem „Лес, Хлеб, Уголь, Железо, Лен, Хлопок, Бумага, Паровоз, Завод“ (Третьяков 2000a, 72) Nabokov parodicky odpovídá *Querkem* – *Dubem*, nezahrnuje ho ovšem do výrobního procesu, ale nechává ho 600 let růst. Lidé k dubu nepřistupují, aby jej zpracovali, objevují se pouze jako náhodní kolemjdoucí. Jediný románový aktér, jehož vývoj je sledován, je dub sám.

Роман был знаменитый «Quercus», и Цинциннат прочел из него уже добрую треть: около тысячи страниц. [...] Там, где Цинциннат остановился, дубу шел третий век; простой расчет показывал, что к концу книги он достигнет по крайней мере возраста шестисотлетнего. [...] Пользуясь постепенным развитием дерева (одинокое и мощно росшего у спуска в горный дол, где вечно шумели воды), автор чередой разворачивал все те исторические события, – или тени событий, – коих дуб мог быть свидетелем; то это был диалог между воинами, сошедшими с коней – изабелловой масти и в яблоках, – дабы отдохнуть под свежей сенью благородной листвы; то привил разбойников и песнь простоволосой беглянки; то – под синим зигзагом грозы поспешный проезд вельможи, спасающегося от царского гнева; то на плаще труп, как будто еще трепещущий – от движения лиственной тени; то – мимолетная драма в среде поселян. (120)

Mezi vnější znaky parodické podstaty *Querku* patří zaprvé skutečnost, že román je plodem VS: „Идея романа считалась вершиной современного мышления“ (120). Jako takový nemůže být ze své podstaty něčím kladným. Zadruhé poznámka, že Cincinnata román nebavil: „Цинциннат почитал, отложил. Это

произведение было бесспорно лучшее, что создало его время, – однако же он одолевал страницы с тоской, беспрестанно потопляя повесть волной собственной мысли“ (121). Na pochybách nás nemůže nechat ani následující stručná zmínka: „Автор уже добирался до цивилизованных эпох, – судя по разговору трех веселых путников, Тита, Пуда и Вечного Жида, тянувших из фляжек вино на прохладном мху под черным вечерним дубом“ (122). Jedná se o stereotypní obrazy, klišé, jež by mohla konkurovat Nabokovovým příkladům banalit z jeho pojednání o jevu vulgárnosti („пошлость“; I, 449nn.).

Quercus se nevysmívá pouze myšlence věci jako románovému hrdinovi, kořeny otázky, jaké literární postupy jsou parodicky obnažovány, sahají hlouběji. Tak jako v celém PP a v celé Nabokovově tvorbě jsou i zde hlavním předmětem polemiky metapoetické otázky, problematika hranic umění.

V následující ukázce zazní ono popisování faktů, jež slouží Alexandrovovi jako doklad toho, že *Quercus* nemůže být parodií:

Автор, казалось, сидит со своим аппаратом где-то в вышних ветвях Quercus'a высматривая и лова добычу. Приходили и уходили различные образы жизни, на миг задерживаясь среди зеленых бликов. Естественные же промежутки бездействия заполнялись учеными описаниями самого дуба, с точки зрения дендрологии, орнитологии, колеоптерологии, мифологии, – или описаниями популярными, с участием народного юмора. Приводился, между прочим, подробный список всех вензелей на коре с их толкованием. Наконец немало внимания уделялось музыке вод, палитре зорь и поведению погоды. (120)

Kladný vztah k předmětnosti okolního světa – „přijetí skutečnosti“ (Drozda 1968, 12), jež do určité míry sblíží Nabokova s akméismem, případně futurismem – získal v estetice autenticity podobu, s níž se podle našeho mínění již identifikovat nemohl. Kamenem úrazu, kromě ideologického a účelového aspektu, jež je natolik pochopitelný, že není třeba jej hlouběji rozebírat, je skupinou Lef manifestované odmítnutí subjektivního, tvůrčího pohledu, ať už autora či hrdiny. A to zejména proto, že u Nabokova zaujímá subjektivita pohledu, právo „zkreslit“ skutečnost, ústřední postavení, a to nejen v rovině narativní. Jako leitmotiv prochází jeho texty i v rovině tematické. Markantním příkladem je román *Дар*. A právě tato absence tvůrčího pohledu, jenž podle Lefu zkresluje fakta, tvoří jádro

parodické podstaty biografie dubu. V románu *Quercus* Nabokov realizuje literaturu faktu, aby zjistil, jaké dílo z této myšlenky může vzejít. Parodováno je tedy potenciální výsledné dílo, jež se zcela podřídí lefovskému požadavku estetiky autentické skutečnosti.

Lefovská estetika odmítala vzhledem k „nové životní skutečnosti“ literární tradice předcházející „buržoazní“ epochy. Součástí tohoto antitradicionalismu byla kritika výmyslu, „выдумки“, autorského fikčního světa, iluzionismu. Ten má být v literatuře nové doby zaměněn „faktem“, jenž musí být ovšem taktéž zobrazen bez zkreslujícího pohledu autora, bez psychologismu. Podle Drozdy vyplynul antipsychologismus Lefu i ze skutečnosti, že zástupci této skupiny vědomě navázali na futurismus a převzali jeho postoje – požadavek věčnosti a též úsilí „dosáhnout přímého sepětí mezi věcí a celkem světa bez zprostředkující účasti psychologicky reflektujícího subjektu nebo psychologicky podané ‚prožívající‘ epické postavy“ (Drozda 1968, 28).

N. Čužak, jenž spolu s O. Brikem a S. Treťjakovem tvořil nejradikálnější jádro Lefu, ve stati *Опыт учебы на классике* ironizuje dosavadní literární praxi:

События, согласно этой эстетике, должны изрядно «отстояться» в «душе» и во времени художника, пока последний не пропустит их сквозь «призму» своего «сознания». Сознание художника – это и есть высший закон. (Чужак 2000b, 172)

Tvůrčí autorské hledisko pro Lef znamená překážku na cestě k autentickému zobrazení faktů. Pro tyto účely se zdá být vhodná filmová kamera, která mechanicky zachycuje okolní dění. Ovšem i Lef si je vědom toho, že tato mechaničnost je zdánlivá. Na debatě věnované dokumentárnímu a hranému filmu se Treťjakovova klasifikace těchto dvou žánrů opírá právě o míru „falzifikace“ skutečnosti: „искажение мы найдем, во-первых – в материале [...], во-вторых – искажение материала точкой съёмки и выбором освещения, и в третьих – режиссерским монтажом“ (*ЛЕФ и кина* 1927, 52). filmy dělí podle míry zkreslení skutečnosti do tří skupin: na filmy založené na momentu překvapení in flagranti, tj. na „флагрантном“ materiálu, dále na filmy založené na zinscenovaném materiálu a zatřetí na filmy hrané. První stupeň: život zastížený in

flagranti, do nějž řadí filmy s minimálně deformujícím hlediskem, reprezentuje například Vertovova *Жизнь врасплох* (tamtéž, 52).

Podíváme-li se na *Quercus* prizmatem Lefu, splňuje jejich formální požadavky téměř ideálním způsobem. Vypravěč, nazvaný románem jako autor, sedí v koruně stromu „высматривая и ловя добычу“. Obraz autora na lovu zdůrazňuje nečekanost a náhodnost jednotlivých epizod, odehrávajících se u stromu, zároveň podtrhuje původnost a autenticitu materiálu. Navíc aparát (v anglickém překladu Nabokovova syna: „camera“; Nabokov 1959, 123), s pomocí něhož autor-pozorovatel zachycuje své okolí, proměňuje jeho tvorbu na více méně mechanickou činnost. Problém deformace pohledu, tj. nechtěné subjektivity, jež podle Lefu pramení už ze samotného výběru pozorovacího bodu, z něhož bude daná věc/událost „snímána“, je tímto téměř anulován. Kromě toho se z narážky na mihotající se listí dozvídáme, že vypravěč zachovává jednotný fyzický úhel pohledu. Sedí v koruně a na své oběti shlíží skrze listoví („среди зеленых бликов“, 120). Člověk s kamerou má omezený výhled, což mu nedává možnost manipulovat s obrazem. Na okraj snad nebude na škodu připomenout, že pohled shora, fotografie z ptačí perspektivy, zastává jedno z centrálních míst i ve Vertovově filmové tvorbě.

Autor-pozorovatel *Querku* setrvává v neměnné pozici, jeho hledisko je statické, a všechny události jsou tedy nahlíženy zcela rovnocenně. K minimálnímu zkreslení, k „autentickému“ zobrazení života dochází i vzhledem k zachování časové souslednosti. Jednotlivé události jsou řazeny chronologicky, podle toho, jak k nim právě před pozorovatelem dochází. Důsledně časovou souslednost zdůrazňuje i motiv volných chvil. V okamžicích, kdy se kolem dubu neděje nic, co by mohl zapsat, se vypravěč-lovec faktů pouští do vědeckého – „с точки зрения дендрологии, орнитологии, колеоптерологии, мифологии“ – či laického, lidového popisu.

Hromadění faktografického materiálu – neboť i lidové popisy dubu coby místní kolorit tomuto požadavku odpovídají – a koneckonců i epizody odehrávající se u stromu se, vytrženy z kontextu svého vnitřního vývoje, jeví jako pouhé fakty. Narativní postup souřadně uspořádaných epizod odkazuje k dalšímu aspektu lefovské estetiky – juxtapozici.

Lefovský estetický systém odmítá syžetové literární útvary, jakými jsou román, povídka či novela. Syžet¹¹² byl utilitárním způsobem interpretován jako postup, jenž odvádí čtenářovu pozornost od popisovaného faktu. O rozdílu mezi syžetovou a nesyžetovou prózou další lefista Brik uvažuje následujícím způsobem:

Различие заключается в том, что в присюжетной прозе весь интерес сосредоточен на развитии драматической интриги, чаще всего психологической коллизии, и только как второй план, как фон, выступают местные бытовые детали. В бессюжетной прозе интриги уже нет, или почти нет, и служит она только связью для соединения отдельных наблюдений, анекдотов, мыслей, в одно литературное целое. (Брик 2000, 226)

V literatuře se tak stávají aktuálními žánry pamětí, biografíí a deníků, v divadle jsou jimi zejména týdeníky („обозрения“).

Аналогичное явление наблюдается и в драматургии (и в кино). [...] Вместо единства действия, единства интриги мы имеем последовательность отдельных сценок часто почти несвязанных друг с другом. Центральные герои превращаются в обозревателей, связывающих эти отдельные сценки, и не на них сосредоточивается интерес зрителя. [...] Всякое сюжетное построение непременно насилует материал, выбирая из него только то, что может служить развитию сюжета, и выбранное еще искажает в тех же целях. Путем такого отбора и такого искажения создается сюжетное единство, – то, что принято называть цельностью вещи. И эта цельность достигается путем подавления индивидуальных свойств взятого в обработку материала. При повышенном интересе к этому материалу непременно должна ослабнуть сила сюжетной обработки. Люди не позволяют сюжету калечить реальный материал, требуют, чтобы реальный материал был им подан в своем первоначальном виде. Особенно этот процесс заметен там, где сюжет имеет дело с фактическим материалом. (tamtéž, 226n.)

Přínos minimalizace ústřední dramatické zápletky spočívá v tom, že umožňuje divákovi či čtenáři plně se soustředit na popisované například topografické detaily, na rozdíl od syžetové prózy, kde zápletka naopak čtenářovu pozornost

¹¹² Chápán ve významu Tomaševského (k formalistickému pojetí syžetu viz Ханзен-Лёве 2001, 230–263).

odvádí. Dále se Brik vysmívá autorské pozici, jež si osvojuje právo „на художественную обработку реальных фактов“, zaštiťujíc se podle Brika mylným argumentem, že souhrn faktů „не может дать синтетического целого, что требуется творческая воля художника для того, чтобы связать эти факты в единое произведение“ (tamtéž, 227). Nová doba, která přinesla nový tematický materiál, vyžaduje také nové formy, a to i vzhledem k novému čtenáři spotřebiteli („потребителю“), který nestojí o autorská zkrácení („искажение“; tamtéž, 227). Nový čtenář dává přednost reálným faktům, prostřednictvím nichž lze aktivně budovat život, neboť na „первом плане стоит материал, а художественное произведение есть только один из возможных способов его конкретизации“ (tamtéž, 228).

Podstatným aspektem lefovské estetiky, zejména v podání Tret'jakova, Brika a Čužaka, je hodnocení literárního díla podle míry jeho pravdivosti. Čím více text odpovídal viditelné skutečnosti, tím spíše byl považován za kvalitní. Proto například v propagaci žánru biografie, jež nevyklučuje syžetovost, nebyl spatřován žádný paradox. Pokud byl děj rozvíjen ve shodě se skutečnou událostí, pak nebyla jeho příčinně-časová souslednost chápána jako svévole. Zjednodušeně lze říci, že syžet byl jakýmsi synonymem výmyslu, tvůrčího zásahu, neboť „калечит реальный материал“ (tamtéž, 227), zatímco próza vně syžetu byla asociována s reálným životem a faktičností, nehledě na to, zda dané dílo bylo z pohledu jeho narativu syžetovým, či vněsyžetovým. Na závěr své filipiky proti syžetu Brik píše o novém čtenáři a nové literární situaci:

Его не столько интересует художественность произведения, сколько ее доброкачественность. А доброкачественность эта определяется степенью верности передачи материала. [...] Прежде всякое искажение, всякий тенденциозный отбор материала рассматривался как необходимое условие художественного творчества, как плюс. Теперь именно это искажение, этот тенденциозный отбор рассматривается как недостаток метода, как минус. (tamtéž, 228)

Šklovského zájem o nesyžetovou prózu je hlubší než Brikův. Ve stati *К технике внесюжетной прозы* se zajímá zejména o kompoziční řešení otázky: „чем заменить в фактической прозе сюжет“ (Шкловский 2000, 232). Určité možnosti nabízí podle něj postup cestopisu, kde se syžet rozvíjí na prostorové ose

v souvislosti s tím, jak vypravěč cestuje, nebo po vzoru paměti, v nichž se vypravěčovo hledisko vyvíjí na časové ose. Hlavním úkolem je nalézt správný úhel pohledu, hledisko („точку зрения“), a to prostřednictvím osoby vypravěče, jenž má zaměnit hrdinu. Vhodný způsob, jak zbavit literaturu subjektivního pohledu hrdiny, jak dosáhnout toho, co Šklovskij označuje za odrománování materiálu („разроманивание материала“), spočívá v pronikání do krásné literatury žánrů fejetonu, črty, neboť ty zaměňují pohled hrdiny pohledem vypravěče (tamtéž, 232n.).

Zdá se, že Nabokov našel v *Querku* přímo ideální řešení lefovských požadavků. Pozice, již vypravěč biografie dubu v koruně stromu zaujal, je doslovným nadhledem, pohledem shora z koruny stromu, a současně se vyznačuje absencí jakékoli subjektivity, neboť autor je pozorovatel a vše zachycuje na jakýsi aparát, mechanicky zachycuje pouze to, co probíhá, zaznamenává „fakta“. I minimální syžetovost odpovídá Šklovského odrománovanému materiálu. Zdá se, že autor *Querku* by mohl sloužit jako vzor, jak požaduje Lef, všem „газетчикам-повседневцам, очеркистам, фактоловам, фиксаторам и продвигателям действительности“ (Третьяков 2000b, 220), již věci nazývají vlastními jmény – „научно классифицируют“ (Чужак 2000a, 21).

Nabokov však jedním detailem staví celou tuto myšlenku na hlavu. Autor sedí v koruně dubu šest set let – východisko vyprávění tedy nelze nenazvat jinak než jako výmysl. Domníváme se, že tento detail naráží na utopičnost lefovského projektu, přestože prizmatem dějin literatury nelze Lefu jistě upřít, že vnesl do literární praxe otázku periferních dokumentárních žánrů (biografie, cestopis, fejeton aj.).

Vraťme se však ještě k otázce jádra parodie, k odmítnutí subjektivity pohledu. Tento aspekt je zjeven zejména prostřednictvím Cincinnatovy recepce *Querku*. Čtení románu mu nepřináší žádné potěšení:

[Н]а что мне это далекое, ложное, мертвое, – мне, готовящемуся умереть? [...] начинал представлять себе, как автор, человек еще молодой, живущий, говорят, на острове в Северном, что ли, море, сам будет умирать, – и это было как-то смешно, – что вот когда-нибудь непременно умрет автор, – а смешно было потому, что единственным тут настоящим, реально несомненным была всего лишь смерть, – неизбежность физической смерти автора. (121)

Snad nebude od věci vzpomenout, přistoupíme-li na obecně mytologické konotace dubu (motiv dubu lze chápat jako symbol stromu života), že sever jako topograficko-mytologický archetyp odkazuje, podobně jako západ, k zemi smrti a zlých duchů, ale na rozdíl od západu (ohnivého pekla) je stranou chladu a tmy (srov. Афанасьев 1995, 16nn.). Motiv severu lze pak chápat jako doplněk k přímočaře negativní asociativní řadě: vzdálené – lživé – mrtvé – sever (Severní moře) – smrt, který vnáší do řady abstraktní symboliku, moment expresivně zabarveného obrazu (sever, chladné mrtvé zlo), a je tak zdrojem dalšího významu. Nicméně v souvislosti s parodií na Lef je třeba zdůraznit nejen poetičnost přeneseného významu, ale především přímý význam epitet.

Cincinnatus charakterizuje román jako něco, co je „далекое, ложное, мертвое“. Jediné, co při čtení románu vnímá jako přesvědčivé, skutečné, je neotřesitelný fakt, že autor *Querku* jednou zemře: „единственным тут настоящим, реально несомненным была всего лишь смерть“. Takto formulovaná výtka je namířena především proti způsobu, jakým je v románu o dubu realizován úhel pohledu vypravěče. Nabokov nepolemizuje se samotným faktem „hlediska“, ale s lefovským požadavkem minimalizace/anulace autorského zásahu do materiálu (díla), s propagací absentujícího autora.¹¹³ Cincinnatus vytýká *Querku* paradoxně to, co by teoreticky jeho (a lefovská) forma měla řešit – autenticitu zobrazených faktů, jež by měla být výsledkem díla zbaveného „zkreslujícího výmyslu“ a subjektivního pohledu autora/vypravěče, a jež by tedy měla dodat dílu přesvědčivost. Jestliže Lef vyhlásil válku „пассеизму“¹¹⁴ ve prospěch faktů, ve prospěch „kvality“, která je dána věrohodností zpracovaného materiálu: „степенью верности передачи материала“ (Брик 2000, 228), pak Cincinnatovo mrtvé, lživé, vzdálené (ve významu nepředstavitelné) se právě k oné věrohodnosti vztahuje, a kritizuje tak ústřední lefovské pozice. Lefovský produkt přesného zachcení faktů („точной фиксации фактов“; Третьяков 1928, 2) je prizmatem recipienta označen za „lživý“. Výsledek zvolání „строить жизнь реально-пре-

¹¹³ Protože se zde pohybujeme v teoretické, čistě metapoetické rovině, dovolíme si hovořit o absenci hlediska, přestože jsme si vědomi problematičnosti celé koncepce. Zejména vzhledem k tomu, že v literární praxi se tato absence estetizuje a mění na jeden z možných literárních postupů.

¹¹⁴ Výraz je obecným označením pro předrevoluční podobu autorského klamu, záporně interpretované estetické iluze (srov. Арватов 1923, 88).

красную, а не состряпанную художником, организовывать настоящих людей, а не бумажных, выдуманных беллетристом“ (tamtéž, 3) je recipientem Cincinnatem vnímán jako něco mrtvého.

Absence subjektivně zabarveného hlediska nejenže nepropůjčuje *Querku* moment reálnosti, autenticity, ale naopak redukuje jeho vnitřní realitu na fyzickou smrt jeho autora. Snad ne náhodou je zdůrazněna právě smrt autora. Cincinnatus čte román ve vězení, v očekávání popravu. Všichni účastníci literární komunikace – text, autor, čtenář – jsou tím či jiným způsobem usouvztažněni se smrtí. V Cincinnatově recepci lze snad spatřit jakousi symboliku celého PP. Ve světě mrtvého umění je mrtvý i autor, i čtenáři, neboť románu *Quercus* schází právě ona síla fikce, jež překračuje hranice fakticity (reality), která propůjčuje literárnímu dílu život a samotného Cincinnata vede k záchraně, k útěku ze světa mrtvého umění. Nezapomeňme, že v samotném závěru hrdina odejde z popraviště, opustí román.

Cincinnatova recepcí zachycuje příčinu kritického postoje vůči lefovské estetice autentické skutečnosti. Bez tvůrčího přístupu, jenž úměrně vlastnímu záměru (ideji) deformuje fikční svět, který v sobě láme jednotlivé jevy vnějšího světa a buduje z nich uzavřený významový komplex – dílo, zůstanou jen holá, nicneříkající mrtvá „fakta“, věci. Ty mohou být v Nabokovově podání oživeny pouze prostřednictvím tvůrčího hlediska. Právě v těchto souvislostech – jako parodie na antipsychologismus, antisubjektivismus, juxtapozici a na popírání fiktivní podstaty uměleckého díla – román o dubu ve zmenšeném a zhuštěném měřítku odráží kompozici celého románu PP a zároveň charakter románového světa katů. *Quercus* je „текст-матрешка“,¹¹⁵ text vložený do jiného textu, jenž podtrhuje podobnost mezi sebou samým a textem, který ho rámuje. Shodu pozorujeme jednak v rovině kompoziční (užití juxtapozice), jednak v rovině tematické. Proti individuálnímu já Cincinnata stojí kolektivní, odosobněné my společnosti. Jestliže Lef pod hlavičkou antipsychologismu odmítl psychologicky reflektující subjekt či „psychologicky podané „prožívající“ epické postavy“ (Drozda 1969, 28), tato rovina je právě tou, jež Cincinnatovi v románě o dubu schází, neboť i on sám je jednou z takových postav. Literární postupy užitá v

¹¹⁵ Viz Давыдов 2004, 6.

Querku zcela odpovídají estetice autenticity skupiny Lef. V románě o dubu jsou lefovské požadavky realizovány, aby mohly být vyvráceny.

4.2 **Mrtvá slova**

Cincinnatiův svět je z velké části asociován s konotativními významy. K VS se symbolistická poetika nevztahuje, formuje jej jiný princip. V jeho centru stojí různé podoby mrtvého slova: banální klišé obrazy nebo bezobsažné formy.

VS je zarámován jako teatralizace. Opakovaným přirovnáváním k divadelnímu představení získává charakter bezduché materiálnosti. Z teoretického pohledu se tak děje prostřednictvím personifikace bezduchých věcí a zvěčněním živých bytostí. Na motivu průzračnosti jsme ukázali, jak je jeho metaforický přenesený významu konfrontován prostřednictvím zvěčnění s přímým materiálním významem, s denotativní přesností. Hovořili jsme také o čistě performativním rázu většiny teatralizovaných vystoupení a jednání VS, jež lze vzhledem k jejich podstatě chápat jako analogii umění čisté formy, nezahrnující referenční vztah reprezentace. Za slovesnou obdobu různých druhů estrádního, varietního a cirkusového ostenzivního umění považujeme i jeden z narativních postupů, jež Johnson nazývá postup abecedního ikonismu („device of alphabetic iconicism“) a pojednává o něm ve stati *The Alpha and Omega of „Invitation to a Beheading“*.

Ačkoli se Johnson snaží nalézt spojnici mezi poetickými prostředky a tématem románu, jeho práce nevybočuje z mezí formální textové analýzy. Jednotlivé abecední motivy označuje za podstatné už jenom proto, že ilustrují hlavní románové téma, jímž je jazyk, umění, literatura a literát (Johnson 1985, 42). Speciální postavení přitom zaujímá téma jazykového vězení („the prison-house of language“). Z tohoto hlediska jsou podle Johnsona ikonické motivy písmen příhodné, neboť odrážejí Cincinnatiovu snahu jazykově se vyjádřit. Funkčně se od sebe mohou lišit. Některé motivy písmen mají spíše náhodnou ornamentální povahu bez hlubšího významu a pouze udržují před čtenářovým zrakem „the alphabet motif“ (tamtéž, 33), jiné jsou spojeny s románovými tématy či postavami. Mezi tyto motivy patří několikrát se společně objevující písmena Π a ΙΙ. Během slavnostní večeře pořádané u příležitosti Cincinnatiovy popravy jsou rozsvíceny vzájemně zrcadlové iniciály Cincinnatia a M. Pierra sestavené z

hořících světél na prostranství Tamařiných sadů.

Гости аплодировали. В течение трех минут горел разноцветным светом добрый миллион лампочек, искусно рассаженных в траве, на ветках, на скалах, и в общем размещенных таким образом, чтобы составить по всему ночному ландшафту растянутый грандиозный вензель из П. и Ц., не совсем, однако, вышедший. Затем все разом потухли, и сплошная темнота подступила к террасе. (164n.)

Jejich hlavní funkce, jak uvádí Johnson, spočívá v symbolizaci opozice hrdiny a jeho kata: „the ‚П‘ of Pierre, the headsman, is barred at the top while the ‚Ц‘ of Cincinnatus is open – foreshadowing his ascension to a very different world [...] the example uses the physical shape of the monogrammatic letters to emblemize the oppositional relationship between the two key characters and, through them, the two worlds of novel“ (Johnson 1985, 33).

Z pohledu vnějšího románového celku nelze než souhlasit s Johnsonem, domníváme se však, že zde i dále v textu přehlíží v konkrétních příkladech jeden podstatný aspekt, a to románový diegetický kontext, v jehož rámci se tato a podobné scény objevují. Po podrobnějším pohledu je pak zřejmé, že motivy písmen z Cincinnatových zápisků, se kvalitativně liší od těch, jež tvoří součást VS.

Ornament rozsvícený v zahradách je románem předkládán jako další z kulturních produkcí VS, jež podobně jako teatralizované výstupy má ze své podstaty – světýlka rozestavená do tvaru počátečních písmen Cincinnata a Pierra – téměř nulovou referenční hodnotu, kromě prezentace ornamentální výrazovosti dvou grafémů. Pokud bychom přece jenom obrysům písmen z pohledu diegeze přisoudili hlubší význam výpovědi, bude se jednat o povrchní a zároveň vulgární vytváření symbolického obrazce z počátečních písmen kata a jeho oběti, jež je zvláště krátce před popravou přihlížejícího odsouzence zcela nemístné. Tato prezentace počátečních písmem je pouhou mechanickou, faktickou a bezduchou konstrukcí, čistě bezobsažnou formou. O tom svědčí i fakt, že oním oslavovaným umělcem VS, jenž je autorem této „velkolepé“ podívané, je inženýr Nikita Lukič. Umění přirovnávané k inženýrství je všeobecně známo především díky Stalinovu projevu na sjezdu spisovatelů, v němž označil spisovatele za inženýra lidských

duší („инженер человеческих душ“). Toto spojení se však objevuje mnohem dříve v souvislosti s požadavky avantgardních umělců, jejichž poetika ztotožňovala umění s výrobou (tzv. „производственники“, produkcionisté), mezi něž patří např. skupina kolem časopisu *LEF* či literární a výtvarní konstruktivisté. Inspirováni futuristickou antisymbolistně zaměřenou „věcností“ umělci hovořili o zvěcnění „овеществлении“ literárního díla a pojímali tvorbu jako „dělání věci“ („деланность литературной вещи“), jako materiální produkci.¹¹⁶ V pozadí této poetiky tvorby stojí především důraz na účelovost díla – „věci“ a také úsilí o zničení osobnostního, autorského patosu, antiestetický postoj.¹¹⁷ O jazykovém, případně lingvistickém inženýrství hovoří například i G. Vinokur (Винокур 1923a, 208n.). Aplikace technologické metafory na kulturní jevy odkazuje zejména k jakési představě o prokazatelně doložitelných vědeckých postupech v literárních bádáních v opozici k dřívějšímu teleologickému přístupu (srov. Винокур 1923b, 243n.).

Ve sborníku *Литература факта* přirovnává Tret'jakov na pozadí materialistického pojetí produkce tvorbu k inženýrství. Úloha spisovatele je zúžena na zacházení s faktem ve jménu kolektivního budování reality. Inženýrství a věda zde zastupují empiricky ověřitelnou metodiku, proti níž je stavěno individuálně filozofické uchopení světa jako čistě subjektivistické a patřící době minulé.

Гигантской осью общественного руководства является рабочий класс и партия пролетарской диктатуры. Идеология из статической философии превращается в динамическую проблематику. Партия все время, в неустанном соприкосновении с текущим фактом, формулирует очередные лозунги и директивы. Эти директивы охватывают все большую поверхность политических и общественно-бытовых взаимоотношений. Одиночке-писателю смешно и думать о своей философской гегемонии рядом с этим коллективным мозгом революции. Сфера писательской проблематики все суживается. Еще немного, и писателю по «учительской» линии уже нечего будет делать; человек науки, человек техники, инженер, организатор материи и общества становятся на том месте, где недавно еще виднелась макушка последнего учителя жизни. (Третьяков 2000с, 30n.)

¹¹⁶ Srov. Кукуй 2010, 69–83; Schaumann 1985.

¹¹⁷ Srov. Drozda 1968, 21nn.

N. Čužak hovoří o umění budoucnosti s podobným patosem:

Там уже, в мыслях – свергнутый художник, оплодотворенный, оплодотворяюще растворившийся в массе, а здесь – даже деревообделочник, как идеал! – и новая ступень к нему – искусство, как... инженерия! (Чужак 1923, 13)

Stejnou nepopiratelnou, ovšem vzhledem k okamžiku zvrácenou fakticitu implikuje i objekt hlavního inženýra Nikity Lukiče. Připomeňme, že evangelista Lukáš je podle křesťanské tradice prvním ikonopiscem. Na pozadí této významové souvislosti s duchovním, náboženským posláním ikonopisectví ještě silněji vyniká prázdňá formální mechaničnost propojených iniciál hrdiny a jeho kata. Tato aluze ovšem též dává tušit další z parodických rovin PP, jejímž terčem je avantgardistická perzifláž biblických motivů, jež vešla do povědomí především díky Majakovského hře *Мистерия-буфф*.¹¹⁸

Postup ikonického zobrazení písmen v podání VS je tak jeden z řady příkladů čistě formální vizuální hry s grafémy. Motivy písmen, jež Johnson stejně jako jiní kritici upomínají v souvislosti s Cincinnatovými deníkovými zápisy, mají však zcela jiný charakter než inženýrské dílo Nikity Lukiče. Jeden příklad za všechny nám postačí. Do svého deníku si hrdina zapisuje:

Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как складывают слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, – так что вся строка – живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу, а мне это необходимо для несегодняшней и нетутошней моей задачи. Не тут! Тупое "тут", подпертое и запертое четою "твердо", темная тюрьма, в которую заключен немно воющий ужас, держит меня и теснит. (101)

Jak zdůrazňuje Johnson, význam výrazu „твердо“ zde odkazuje k homomorfnímu názvu písmena Т v církevní slovanštině. V ukázce dochází k sémiotizaci samohlásky, grafém i foném Т se stává symbolem vězení. Tento lexikální význam

¹¹⁸ O biblických motivech viz Букс 1998, 125–130; Шапиро 1979.

se vzhledem k těsnému sousedství, sledu slov, přenáší i na ostatní „t“ ve větě. Slovy R. Jakobsona dochází k přenosu principu ekvivalence z osy selekce na osu kombinace. Grafém je obohacen o významovou rovinu. Výraz se propojuje s obsahem, tak jak to pod souhrnným názvem zvukoobraz¹¹⁹ popisuje ve stati *Жезл Аарона Вёлыж*: „Чудо слияния смысла, образа, звука в единую целостность *звукообраза* есть итог расцветания сознания в *бессознании* звука; это – жесть инспирации“ (Белый 1918, 187).¹²⁰ K tomuto a podobným uměleckým postupům tvůrčího zpracování prozaického jazyka se vztahují předcházející Cincinnatova slova, v nichž hrdina sní o tom, která slova jinak všední přejímají od svých sousedů žár a lesk. V pozadí těchto slov zní rys poetického jazyka, díky němuž v závislosti na kontextu, na sousedních slovech a významech získávají slova nové konotace, nabývají nových rozměrů. Dochází k jevu, jež Tyňanov nazývá oscilujícím významovým rysem („колеблющимся признаком значения“).

Z pohledu celkové interpretace románu PP jako boje poetického slova, jež je tvořeno jednotou formy a obsahu v protikladu k VS, jemuž dominuje právě rozpad těchto dvou aspektů uměleckého obrazu, jsou pak lépe srozumitelná i následující Cincinnatova slova. Hrdina si povzdechne, že se mu nedaří dosáhnout tohoto ideálního přenosu „lesku“, tj. oscilujícího významu, z jednoho slova na druhé, a pokračuje: „мне это необходимо для несегодняшней и нетутошной моей задачи“ (101). Schopnost tvořit významově bohatý jazyk nemůže ze své podstaty VS, tedy kultura rozpadlých, mrtvých slov a obrazů, nikdy pochopit, může ji ocenit pouze kultura, o níž hrdina sní a do které se snaží přejít.

Motiv abecedního ikonismu v PP je tedy jedním z řady postupů, jež odráží kvalitativně odlišnou poetiku dvou textů-kódů. V Cincinnatově pojetí jsou písmena sémiotizována a stávají se součástí regulárního mnohofasetového poetického obrazu, zatímco v pojetí VS jsou nástrojem ornamentálního žonglérství a jsou zcela zproštěna jakýchkoli složitějších, „živých“ konotací. Umění VS je reprezentováno postupy čistě formálního bezreferenčního ražení.

Kromě nich se v románu objevuje vulgárně utilitární ztotožnění estetického

¹¹⁹ V pozdější práci *Мастерство Гоголя* rozvíjí „zvukoobraz“, inspirován teorií „звуковых повторов“ О. Врика a Л. Якубинского, na mnohem vyšší metodologické úrovni a hovoří o „звукописи“ (srov. Белый 1934, 227n.).

¹²⁰ Курзива А. Вёлыж.

požitku s požitkem pornografickým:

– Далее, – сказал м-сье Пьер, – переходим к наслаждениям духовного порядка. Вспомните, как, бывало, в грандиозной картинной галерее или музее, вы останавливались вдруг и не могли оторвать глаз от какого-нибудь пикантного торса, – увы, из бронзы или мрамора. Это мы можем назвать: наслаждение искусством, – оно занимает в жизни немалое место. (140)

Po nezdařeném útěku si Cincinnatus přinese zpátky do cely fotografický horoskop, který pro Eminku vyrobil M. Pierre. Album je sestaveno z fotek ukazujících Eminčinu budoucnost až do její smrti.

При помощи ретушировки и других фотофокусов как будто достигалось последовательное изменение лица Эммочки (искусник, между прочим, пользовался фотографиями ее матери), но стоило взглянуть ближе, и становилась безобразно ясной аляповатость этой пародии на работу времени. У Эммочки, выходящей из театра в мехах с цветами, прижатыми к плечу, были ноги, никогда не плясавшие; а на следующем снимке, изображавшем ее уже в венчальной дымке, стоял рядом с ней жених, стройный и высокий, но с кругленькой физиономией м-сье Пьера. В тридцать лет у нее появились условные морщины, проведенные без смысла, без жизни, без знания их истинного значения, – но знатоку говорящие совсем странное, как бывает, что случайное движение ветвей совпадает с жестом, понятным для глухонемого. (151n.)

I toto stejně jako předcházející díla VS odráží kritiku jednoho z aspektů, jež souvisí s otázkou ontologie uměleckého díla. Vzhledem k tomu, že horoskop je sestaven z fotografií, můžeme předpokládat, že koncepčně zde žánr fotografie naplňuje utopickou představu mechanického oka, jež je s to ideálně autentickým způsobem zachytit objektivně viděné. O to silněji vystupuje neschopnost autora koláže budoucnost věrohodně zobrazit. Proti této neumělosti směřuje Cincinnatova kritika, čímž je parodována a zpochybněna funkčnost fotografií, neboť náhled do budoucnosti byl cílem jejich autora – M. Pierra. Polemicky je nastolena otázka smyslu koncepce fotografie jako druhu autentického, dokumentárního umění v případě, kdy sám autor nemá cit pro umění. Hrdina kriticky reflektuje naprostý nesoulad provedení retuše s reálnou lidskou fyziologií. Zároveň ze slov „но знатоку говорящие совсем странное, как бывает, что слу-

чайное движение ветвей совпадает с жестом, понятным для глухонемого“
vyplývá, že tato shoda mezi originálem a jeho obrazem nemusí mít čistě
realistický, naturalistický charakter, ale může být založena i na náznakové,
symbolické shodě.

Motiv fotografie se v PP objevil už dříve v kapitole, v níž si hrdina prohlíží staré
žurnály.

То был далекий мир, где самые простые предметы сверкали молодостью и врожденной наглостью, обусловленной тем преклонением, которым окружался труд, шедший на их выделку. То были годы всеобщей плавности; маслом смазанный металл занимался бесшумной акробатикой; ладные линии пиджачных одежд диктовались неслыханной гибкостью мускулистых тел; текучее стекло огромных окон округло загибалось на углах домов; ласточкой вольно летела дева в трико – так высоко над блестящим бассейном, что он казался не больше блюда; в прыжке без шеста атлет навзничь лежал в воздухе, достигнув уже такой крайности напряжения, что если бы не флажные складки на трусах с лампасами, оно походило бы на ленивый покой; и без конца лилась, скользила вода; грация спадающей воды, ослепительные подробности ваннх комнат, атласистая зыбь океана с двукрылой тенью на ней. Все было глянцевиито, переливчато, все страстно тяготело к некоему совершенству, которое определялось одним отсутствием трения. (73)

Na první pohled je jasné, že je řeč o avantgardních fotografiích 20./30. let, jejichž vzory nalezneme zejména v tvorbě A. Rodčenko (viz příloha). V první větě dokonce zní nářek na produkcionistickou poetizaci práce. Vizuální poetika tvarů, nefigurativní abstrakce, světlo a stín, postava a pozadí, hra odrazů a dynamická lehkost pohybu, jež fotografie zachycují a jimiž se hrdina kochá, jsou však vzápětí zpochybněny právě z hlediska, které se objevilo již v předchozí ukázce. Kromě nesporného estetického potěšení se objevuje otázka vztahu iluzivní skutečnosti uměleckého díla a mimoumělecké dějinnosti.

«А может быть, – подумал Цинциннат, – я неверно толкую эти картинки. Эпохе придаю свойства ее фотографии. Это богатство теней, и потоки света, и лоск загорелого плеча, и редкостное отражение, и плавные переходы из одной стихии в другую – все это, быть может, относится только к снимку, к особой светописе, к особым формам этого искусства, и мир на самом деле вовсе не был

столь изгибист, влажен и скор, – точно так же, как наши нехитрые аппараты по-своему запечатлевают наш сегодняшний, наскоро сколоченный и покрашенный мир. (73п.)

Tato reflexe se vztahuje ke dvěma odlišným otázkám. Jedna zasahuje metafyzicko-ontologický charakter fotografie jako uměleckého média vůbec. Druhá je tvořena aluzí na konkrétní historickou estetiku avantgardní fotografie. První se dotýká již R. Lachmannová, když pojímá PP jako střet dvou uměleckých médií: mytopoetické utopii psaní konkuruje utopie fotografie. „Die Konfrontation zweier Weisen mimetischen Handelns – die Nabokov auch in einigen seiner späteren Romane fortführt – wird in *Einladung zur Enthauptung* als Widerstreit des richtigen und des falschen Abbildes ausgetragen. Dies ist letztlich eine Neubesetzung der in der platonischen Mimesis-Konzeption enthaltenen Ambivalenz (Mimesis als positive Teilhabe am Urbild einerseits und als Abfall des Abbildes vom Urbild andererseits), deren Spuren in der gnostischen Lehre vom Kosmos als Fälschung und in Nabokov Interpretation der Welt als Parodie erkennbar sind“ (Lachmann 1990, 443). Tímž směrem se ubírá i T. Jürgens, který navazuje na Lachmannovou a interpretuje románový motiv fotografie jako médium smrti, jež odnímá život a jež je v románu stavěno do opozice s motivem psaní: „[E]ine Auseinandersetzung um zwei Arten des Schreibens – eine, die via Imagination die Welt zu erschaffen und den Autor zu erlösen und die Vergangenheit aufzuerstehen lassen vermag, die andere, der Photographie verwandte, die die Welt abtötet und sie um die Zukunft bringt“ (Jürgens 2000, 115). Podle těchto interpretací se tedy fotografie v PP objevuje jako prostředek, jenž mění živé v mrtvé.

Neméně podstatný je však i druhý aspekt, jež jsme zmínili a jenž zůstal doposud nepovšimnut – aluze na konkrétní estetiku avantgardní fotografie. Umělecká hodnota je zpochybněna právě prostřednictvím měřítka dějinné hodnověrnosti. Dané fotografie jsou předmětem polemiky z hlediska jejich účelu dokumentačního nástroje zpravodajství. V tomto bodě se tato epizoda prolíná jednak s předchozí epizodou recepce fotografického horoskopu a jednak s recepcí románu *Quercus*. Cincinnatus si ve všech třech případech klade otázku o zamýšlené funkčnosti. Jestliže v případě horoskopu se autor díla ukazuje jako

neschopný docílit přesvědčivosti, v *Querku* je už shodně s poetikou Lefu autorský zásah do textu maximálně omezen, výsledkem je ale pouze mrtvý, nudný, nicneříkající román plný faktů. Fotografie v časopisech jsou z určitého pohledu úplným protikladem. Autorský estetizující pohled dominuje a zcela stírá dokumentační funkci fotografií. Svoje pochybnosti o hodnověrnosti výpovědi o dané historické epoše hrdina přenáší na silný autorský rukopis, na technické možnosti a výrazové prostředky žánru: „все это, быть может, относится только к снимку, к особой светописи, к особым формам этого искусства“ (73). Formálně dokonalým fotografiím schází přesvědčivost života. V hrdinovi se rodí podezření na estetické falšování prostřednictvím fotografie jakožto dokumentu doby, média paměti: „мир на самом деле вовсе не был столь изгибист, влажен и скор“ (74).

Prostřednictvím Cincinnatovy konfrontace s jednotlivými uměleckými díly je v PP rozvíjeno téma vývoje jeho tvůrčí osobnosti, jednotlivé reflexe dokládají hrdinův třebící se styl, proto není náhodou, že rozmyšlení nad starým časopisem s fotografiemi se v PP stalo impulsem k vůbec prvním deníkovým zápisům. Kromě toho se zdá, že z opakované tematizace recepčního hlediska lze usuzovat, že vazba díla na empirickou skutečnost, určitý stupeň hodnověrnosti díla a určité sdělení jsou hrdinou vnímány jako nedílná součást tvorby.

4.3 Raná avantgarda v PP

V románu se opakovaně objevuje motiv telegrafu.

Цинциннат [...] повернул по Матюхинской мимо развалин древней фабрики, гордости города, мимо шепчущих лип, мимо празднично настроенных белых дач телеграфных служащих, вечно справляющих чьи-нибудь именины, и вышел на Телеграфную“. (53)

Z tohoto úryvku vyplývá též smysl nápisu, jež na zeď cely napsal Cincinnatův předchůdce: „Вечные именинники, мне вас –“ (57). Odsouzencův výkřik je také jedním z příkladů ilustrujících závažnost této hodnoty v životě totalitního města. Telegrafisté jsou jeho přirozenou a všudypřítomnou součástí: „Цинциннат [...] стоя в тюремном коридоре [...] представлял себе жизнь города [...] у окна,

обросшего глициниями, четверо веселых телеграфистов пьют, чокаются и поднимают бокалы за здоровье прохожих“ (87n.). Marfinčin milenec je oděn „в шикарной черной форме телеграфного служащего“ (105). Na rozlučkově večeri uspořádané na počest popravу je mezi čestnými hosty i šéf telegrafistů:

Обычай требовал, чтобы накануне казни пассивный ее участник и активный вместе являлись с коротким прощальным визитом ко всем главным чиновникам, – но для ускорения ритуала было решено, что оные лица соберутся в пригородном доме [...] тут вспыхивал червонными орденами черный мундир шефа телеграфистов. (158n.)

Na popraviště vezou Cincinnata po ulici se jménem „Телеграфная“.

Jako přirozená součást města se telegrafisté či jejich atributy míhají celým románovým prostorem, až v samotném konci nám autor odhaluje, že jsou to oni, kdo udržuje ve městě pořádek, kdo spolu s požárníky hlídá popraviště: „смешанный отряд телеграфистов и пожарных поддерживал порядок“ (183).

Ostatně v této souvislosti je nutné upozornit i na motiv hasičů. Vezmeme-li v úvahu, že jejich úloha udržovat pořádek spolu s telegrafisty při popravě není konkrétněji motivována a také že motiv požáru hrdina ve svých zápiscích asociuje s tvorbou, lze se domnívat, že hasiči tvoří v románě párovou opozici k motivu požáru, jež Cincinnatus užívá jako metaforu psaní. V symbolické interpretační rovině lze tedy chápat požárníky jako reprezentanty boje s tvorbou. A podobné vyznění lze přisoudit i motivu telegrafistů.

Motivovanost a funkce telegrafistů v prostoru románu se stane zřejmější, budeme-li předpokládat, že odkazují k fenoménu sovětské tiskové agentury ROSTA (Российское телеграфное агентство), jejíž činnost pokrývala bezmála celé sovětské Rusko a která na konci dvacátého roku instruovala téměř polovinu všech periodik. Její činnost se neomezovala „обычными функциями телеграфного агентства – собиранием и редактированием, передачей и распространением информации (посредством телеграфа, телефона и радио)“, ale především „вело такие работы, которые превращали его в центр советской печати, более того – в огромный агиткомбинат“ (Февральский 1971a, 9). Připomeňme, že jednou z centrálních osobností, jež vtiskly agitačním nástěnným novinám vydávaným ROSTA tvář, byl Majakovskij. V letech 1919–1922 byl autorem textů i obrázků –

„окон сатиры РОСТА“, které byly součástí nástěnných novin tzv. „стенгазет“. Snad nebude od věci připomenout, že ve třicátém roce byly Majakovského ROSTA plakáty vystaveny v Treťjakovské galerii a o dva roky později byly vydány knižně.

V těchto historických souvislostech je tedy nasnadě přisoudit telegrafistům, tak jako hasičům, další významovou intertextuální rovinu, v níž tito románoví státní zaměstnanci odkazují k agitaci, k cenzuře, k dohledu či boji s uměním.

Hovoříme-li o Majakovském, dovolíme si upozornit ještě na jednu románovou pasáž, již snad lze dát do souvislosti s tvorbou tohoto básníka. Jedná se o poměrně absurdní a nesmyslnou poznámku vypravěče, že postava vcházející do hrdinovy cely má pouze dvě oči. Tak jako v případě telegrafistů bude funkce této poznámky zřejmější, budeme-li její motivovanost hledat v poetice rané avantgardy. Podstatnou roli přitom hraje naše výchozí teze, podle níž předpokládáme, že oba románové světy mají metapoetický charakter, jsou sestaveny z různých motivů a postupů evokujících tu či onu poetiku.

Chodasevičův výklad, že Cincinnatus je, jediná lidská bytost uprostřed hry postupů a obrazů, v hrubých rysech připomíná Majakovského hru *Владимир Маяковский. Трагедия*, v níž je podobně jako v PP jedinou živou bytostí postava básníka Majakovského, jenž o sobě v prologu říká: „я, / может быть, / последний поэт“. Postava básníka je prorokem, jehož poprosily věci („бездушные вещи“, Маяковский 1955/1, 156), aby vedl jejich vzpouru.¹²¹ Připomeňme, že hře je třeba rozumět jako alegorii kubofuturistické vzpoury proti soudobému „obnošenému“, příp. symbolistickému jazyku. Slova se v Majakovského hře mění v bouřící se věci: „И вдруг / все вещи / кинулись, / раздирая голос, / скидывать лохмотья изношенных имен“ (tamtéž, 163). Tato estetická vzpoura, volající po přejmenování věcí-slov, později označená Šklovským za vzkříšení slova a charakterizovaná jako postup zcizení, je zdůrazněna i účastí věcí-postav, jež jsou vyvázány z významově logické slovtvorby. Mezi aktéry hry kromě hlavní postavy Majakovského patří Человек без головы, Человек без уха, Человек без глаза и ноги, Человек с растянутым лицом, Человек с двумя поцелуями (tamtéž, 152). Nelogičnost zde má autoreferenční funkci, demonstruje

¹²¹ Srov. Gassner 1978; Ripellino 1959, 55–79.

autorovu tvůrčí svobodu, díky níž tvorba nemusí podléhat kauzálně empirickému mimouměleckému světu.¹²²

Vstup vězeňského dozorce Rodiona na románovou scénu PP je popsán následujícími slovy:

Идеальный парик, черный как смоль, с восковым пробором, гладко облегал череп. Его без любви выбранное лицо, с жирными желтыми щеками и несколько устарелой системой морщин, было условно оживлено двумя, и только двумя, выкаченными глазами. (49)

Ukázka obsahuje dvě v rámci této jedné věty nepochopitelné narážky. Jednak že tvář byla vybrána bez lásky a jednak že je symbolicky oživena „pouze“, jak je zdůrazněno, dvěma očima. Tyto nesmyslné poznámky, jež jsou kritikou označovány za jednu z podivností Nabokovova textu, však získají nový význam, budeme-li jim rozumět jako intertextuální narážce na Majakovského tragédii, případně na kubofuturistickou poetiku „věci“.

Pokud se tedy nespokojíme s výkladem, jenž řadí tuto pasáž mezi zvláštnosti románu, pak je nasnadě jednoduché vysvětlení, připustíme-li, že popis se nevztahuje k člověku, ale k věci, k neživému předmětu, případně k masce. Tato interpretace ostatně není překvapivá, neboť nás opět vrací k již konstatované teatralizaci, v rámci níž dochází na jednu stranu k oživení prostoru a na druhou stranu k zvěcnění živých bytostí. Zároveň nás tyto postupy přivádějí také k rané avantgardě, v níž „věc“ a „věcnost“ sehrála význačnou roli, což je vzhledem k tomu, že práce předpokládá a snaží se doložit metapoetický charakter románových světů, aluze závažná. Mimochodem do metapoetické roviny zasahuje i hra *Владимир Маяковский. Трагедия*. Dříve než se těmto otázkám budeme věnovat podrobněji, stručně připomeňme, že postup zvěcnění živých postav a naopak personifikace, antropomorfizace věcí není v PP jevem ojedinělým a kromě příkladů teatralizace postav a prostoru, jež probíhá právě i prostřednictvím zvěcnění či personifikace, uveďme příklady další.¹²³

¹²² Srov. Günther 1989, 152–155. K poetice povstání věci ve srovnání s italským futurismem Günther 2008, 30–31.

¹²³ Výčet těchto postupů též viz Полищук 1997, Смирнова 1997.

[В]мешались часы, пробили одиннадцать, подумали и пробили еще раз. (53)
[Ж]елтым огнем загоралась пыльная лампочка. Случалось, впрочем, что она была мертвая. (67)
[В]ещество устало. (69)
Родион [...] долго не мог отпереть дверь Цинциннатовой камеры, – даже награ-
дил ее круглым русским словом, и это подействовало. (79)
Голые стены, кроме потных разводов и трещин, не были оживлены ничем. (86)
Я ведь сработан так тщательно [...] Изгиб моего позвоночника высчитан так
хорошо, так таинственно. Я чувствую в икрах так много туго накрученных
верст, которые мог бы в жизни еще пробежать. Моя голова так удобна... (54п.)

4.4 Věc

Otázka avantgardní poetiky věci a věčnosti, jež odkazuje k velmi různorodým uměleckým koncepcím, je téma nejednou konstatované a zpracované,¹²⁴ přesto si však dovolíme je v hrubých rysech krátce připomenout.

Téma povstání věci znějící v Majakovského tragédii je jedním z poetických obrazů, v rámci nichž je realizováno kubofuturistické „osvobození“ slova. V manifestu *Новые пути слова (язык будущего – смерть символизму, 1913)* A. Kručёных k novému uměleckému výrazu píše:

Ясное и решительное доказательство тому, что до сих пор слово было в кандалах, является его *подчиненность смыслу*¹²⁵, до сих пор утверждали: «мысль диктует законы слову, а не наоборот» [...] для изображения нового и будущего нужны *совершенно новые слова и новое сочетание их*. Таким решительно новым будет сочетание слов по их внутренним законам, кои открываются речетворцу, а не по правилам логики и грамматики, как это делалось до нас. (Кручёных 2000, 50п.)

Manifestované zbavení slova pout namířené zejména proti symbolistické poetice ústilo v estetizaci alogičnosti, chyby, porušení zvyklostí a pravidel („неправильности и неожиданности“; tamtéž, 53) v slovních, větných i významových celcích, ať už se jednalo o sémantickou či gramatickou rovinu. Majakovského deformované postavy a oživé věci lze nesporně chápat jako analogie tohoto

¹²⁴ Srov. Кукуй 2010, 51–60; Günther 1989.

¹²⁵ Kurziva A. Kručёных.

autonomního slova, jež se nepodřizuje ideovým, tematickým, či strukturním kulturním stereotypům, nýbrž je produktem básnickovy zdůrazněně svobodné vnitřní potřeby. Podstatnou roli zde hraje i umělecké gesto vyvázání slova, objektu z jeho obvyklé prakticko-pragmatické funkce a důrazné odmítnutí klasických uměleckých děl – „разрушение эстетики“ (Тастевен 1914, 32) – a návrat k archaickým, příp. lidovým formám.

Motiv povstání věcí má ve hře *Владимир Маяковский. Трагедия* platnost metafory slova jako takového. Důraz na věčnost, promítnutý do povstání vedeného bezduchými věcmi, zahrnuje notnou dávku kritiky symbolistické ideovosti. Je kritikou ztráty organického kontaktu člověka s viditelným, hmatatelným reálným světem. Futurismus razantně odmítl symbolistický dualismus, koncepci prosvítání významů skrze objekty empirického světa. Znakovost jevů zaměnil monistickým pohledem, prostřednictvím něhož se snaží vyvarovat transcendentálních, metafyzických rovin a nahradit je hmatatelným světem.¹²⁶ Demonstrativním odmítnutím oblasti čistých významů, jež v symbolismu existovaly v rámci konotací, dodal futurismus významu charakter věci, tj. „материализовал семантику художественного знака“ (Смирнов 1977, 103). I význam uměleckého slova, „слова как таковое“, získává patos věci: „Художественный смысл – это не то, что артикулируется, а то, как артикулируется, сам звуковой, графический или мимико-жестикуляционный акт. Внешняя, материальная сторона знака отождествляется с его идеальным аспектом“ (tamtéž, 103).¹²⁷ Což vede, jak Smirnov připomíná dále, například Kručenycha k tvrzení, že stejně znějící slova mají i tentýž smysl (tamtéž, 104). Výraz se tak stává obsahem, význam je pojímán jako věc.

Ve futurismu, případně kubofuturismu, souvisí poetika věci, důraz na věčnost právě s antisymbolistickým postojem. Evokuje vzpouru proti ideji, proti neviditelnému, nehmatatelnému světu. Majakovského kříšení věcí, slov v jejich denotativních významech, vyzdvihovaných jakožto primární významy spojující slova s reálným sociofyzickým světem oproti konotativním, metafyzickým významům symbolismu, usilovalo, přinejmenším v jeho raných dílech, o obnovu, vzkříšení výrazové, formální stránky znaku, signifikantu. Obrátíme-li se

¹²⁶ Srov. Кукуй 2010, 51nn.; Смирнов 1977, 103.

¹²⁷ Kurziva I. Smirnov.

ke Smirnovovu sémiotickému modelu, je to, co dominuje futurismu, právě různé, často kalambúrické obehřávání denotativního významu slova. Na rozdíl od polysémantického slova akmeizmu, jenž taktéž symbolismu vytýkal odtrženost od empirického, předmětného světa, se futurismus vyznačuje slovem usilujícím o jednoznačnost. „Постсимволизму в целом как первоначальной системе художественного смысла присущ такой перенос признаков социофизической среды на семиотическую, когда искомыми сделались одни денотативные величины. [...] Овеществление объема значения [...] вызывало сведение классов объектов, на которые указывают знаки естественного языка, к единичным реалиям опытного мира. [...] Возникавшее [...] одно-однозначное соответствие между знаками и экземплярами фактической реальности было свойственно футуристическому сознанию и влекло за собой растворение словесно-художественных единиц в вещественном окружении“¹²⁸ (tamtéž, 158).

Vrátíme-li se k Majakovského poetice věci, je nezbytné zdůraznit, že její povaha se mění paralelně s tvůrčím vývojem autora. Jak upozorňuje I. Kujuk, proměna koncepce věci do značné míry odráží vývoj Majakovského pojetí slova – „от идеи «самовитого слова» к теории «литературы факта»“ (Кукуй 2010, 98n.). Majakovskij postupně přechází od otázky vztahu věci a jejího názvu k tematizaci správného přístupu k věci v širokém smyslu slova: „Номинация вещи сменяется утилизацией факта“ (tamtéž, 101).¹²⁹ V předrevolučních textech oživená věc odkazuje na jednu stranu k autonomnímu, ozvláštňenému, vzkříšenému slovu, jak jej později nazve Šklovskij bezpochyby pod vlivem Majakovského hry *Владимир Маяковский. Трагедия*.¹³⁰ Na druhou stranu usiluje o změnu postoje k věci jako

¹²⁸ Připomeňme, že popření významové stránky slova vytýkali futurismu akmeisté. V manifestu *Утро акмеизма* píše O. Mandelštam: „Медленно рождалось «слово как таковое». Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием. От этого ненужного почта Логос только проигрывает. Логос требует только равноправия с другими элементами слова. Футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт и, по существу, повторил грубую ошибку своих предшественников.“ (Мандельштам 1990, 142).

¹²⁹ Mimoschodem v otázce užití věci vzniká zajímavá paralela mezi avantgardou a pozitivismem, již si byl Nabokov bezesporu dobře vědom. Následující citace pochází z románu *Дар* a vztahuje se k Černyševskému a jeho kruhu: „Нам вообще кажется, что материалисты его типа впадали в роковую ошибку: пренебрегая свойствами самой вещи, они все применяли свой сугубо-вещественный метод лишь к отношениям между предметами, а не к предмету самому, т. е. были по существу наивнейшими метафизиками как раз тогда, когда более всего хотели стоять на земле.“ (IV, 420n.; kurziva V. Nabokov)

¹³⁰ Srov. Günther 1986, 152; Кукуй 2010, 54.

součástí života ze záporného na kladný, což v sobě nese právě onu kritiku symbolismu kvůli lpění na ideovosti. Tyto postoje se v konkrétních textech přelévají do postupů oživení, personifikace, antropomorfizace věcí či naopak zvěcnění živých bytostí. „Маяковский одушевляет ранее мертвый предметный мир: там где символисту за покровом чудилась «иная» жизнь, футурист Маяковский видит кипение «живого» существовании“ (tamtéž, 104).

Domníváme se, že v metapoetické rovině PP paroduje právě toto předrevoluční pojetí věci. VS, v němž jsou prostřednictvím teatralizace přisouzeny živým postavám atributy neživých věcí a naopak, je vcelku aluzí na avantgardistickou „věcnost“. Ta je snad do určité míry provokativně romantická, pro Cincinnata se však život mezi bezduchými, neživými bytostmi-předměty mění v noční můru. Svět neživých bytostí a ožvlých věcí má daleko do buřičského optimismu, jež nelze avantgardě upřít. Místo toho mu dominuje moment věčné výbojné negace, již vytykal futuristicko-formalistickému postoji například P. Medveděv. Věci a předměty v PP mají hrozivý charakter, z možných aspektů věci jako takové převládá v románu realistický rys neživotnosti, jež ve spojení s živoucí bytostí vyvolává děsivě groteskní efekt znejistěného světa, zapříčiněný hyperbolizovaným spojením nespojitelných protikladů živého s neživým. Věci a věcnost v PP asociují duševní plochost. Ovšem není to pouze samotný postup zvěcnění a oživení, jenž nás přivádí k avantgardě, ale i ona uštěpačná poznámka o počtu očí. Ironie narážky je neoddiskutovatelná už jen proto, že mít dvě oči je naprosto přirozené, a právě tato emocionálně zabarvená poznámka ze své podstaty odkazuje ke konkrétnímu významovému kontextu, za nějž považujeme poetiku věci raného Majakovského, případně jednající postavy dramatu *Владимир Маяковский. Трагедия*. Nezapomínejme též, že deformované zobrazení člověka, věci či světa je součástí především výtvarné avantgardy.

Nabokov zasadil svého hrdinu do světa zabydleného ožvlými věcmi, v nichž znak splynul s označovaným, v nichž se slova – věci osamostatnily, staly se ztělesněním bezreferenční čisté formy. Aby bylo toto poněkud metafyzicky znějící tvrzení lépe pochopeno, je třeba připomenout ještě některé podstatné pojmy především raného formalismu, jež rozpracovával právě v avantgardních textech: motivace (мотивация, мотивировка), paralelismus (параллелизм), realizace metafory (развертывание метафоры). Dříve než tak však učiníme, rádi

bychom upozornili ještě na jednu možnou souvislost PP a poetiky věci, tentokrát v čistě utilitárním produkcionistickém pojetí, jež zaznělo už v souvislosti s Majakovského porevolučním vývojem. Jedná se o motiv panenek spisovatelů, jenž je parodií vulgarizovaného využití umění, případně spisovatelů, s pedagogickým cílem.

Работая в мастерской, он долго бился над затейливыми пустяками, занимался изготовлением мягких кукол для школьниц, – тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенький, в зипуне, и множество других, например: застегнутый на все пуговицы Добролюбов в очках без стекол. (58)

4.5 Motivace

Okamžik demonstrativní alogičnosti v Majakovského hře zachycuje literárně teoretický pojem motivovanosti (мотивировка), jak je pojímána především v raném formalismu. Jak upozorňuje Hansen-Löve, formalisté víceméně důsledně rozlišovali motivaci (мотивация) od motivovanosti (мотивировка). Motivace byla vztahována k příčinnosti, jež odpovídala vnější mimoumělecké skutečnosti. Druhým pojmem byla popisována vlastní imanentní motivovanost uměleckého díla s autonomní logikou, jež kauzálně empirickému světu nepodléhá. V porovnání se zvyklostmi, pravidly a logikou vnějšího mimouměleckého světa se pak může umělecké dílo jevit jako nepochopitelné, nesmyslné, iniciované čistě formálními pohnutkami. Přitom zejména v raném, redukcionistickém formalismu sloužila takováto motivovanost jako poetologické opodstatnění zaumného jazyka a byla vyzdvihována coby synonymum estetična, poetična, prototyp skutečného umění oproti „pseudoumělecké“ realistické motivaci. Vyvázání se z pragmatické roviny prostředkem realizace slova o sobě současně obnažuje autoreferenční podstatu uměleckého postupu. „Именно с помощью «отклонения» от прагматической мотивации посредством нарушения «правдоподобия», «вероятности», «понятности», «реалистичности» выражения. Принцип «мотивировки» сосредоточивает внимание на автономности и «самовитости» эстетическо-художественного порядка как и на исторической, общественно культурной

обусловленности, и даже на ложности и пошлости т.н. «реалистической мотивации литературных текстов» (Hansen-Löve 1985, 92n.).

Otázku osobité, imanentní kauzality uměleckého textu – „мотивировки“ – rozpracovává na příkladu Chlebnikovovy tvorby ve studii *Новейшая русская поэзия* (1921) R. Jakobson. Z jiného zorného úhlu pojímá tutéž otázku sémantického aktu poetického jazyka, již jsme se už dotkli v souvislosti s Tuňanovovou prací *Проблема стихотворного языка*. Chlebnikovovy z vnějšího pohledu iracionální texty staví do opozice k textům romantismu, sentimentalismu či symbolismu, v nichž je kauzalita iracionálního zdůvodněna s pomocí snu, noční můry, mystiky či jiných patologických jevů („других патологических явлений“, Якобсон 1987, 277). Některé motivy v Chlebnikovových textech či též například u Majakovského jsou těchto logických zdůvodnění zproštěny. Těmto dílům dominuje postup realizace některého z básnických tropů, při níž dochází k projekci literárního postupu do umělecké reality („к проекции литературного приема в художественную реальность, превращение поэтического тропа в поэтический факт, сюжетное построение“; tamtéž, 277). Jak Jakobson uvádí, umělecké dílo nezachází ani tak s myšlenkami jako s literárními fakty. Nejzákladnější jednotkou uměleckého postupu je „прием сближения двух единиц“, jehož modifikacemi ze sémantického hlediska jsou „параллелизм, сравнение – частный случай параллелизма, метаморфоза, т.е. параллелизм развернутый во времени, метафора, т.е. параллелизм, эллиптически сведенный к точке“ (tamtéž, 299). Základní princip uměleckého myšlení přitom tvoří formální paralelismus („формальный параллелизм“), jenž staví do jedné fonetické, prozodické, rytmické či syntaktické řady výrazy, jejichž vzájemná analogie není dána paralelismem sémantickým („параллелизм семантический“; tamtéž, 279). Sémantický paralelismus je nahrazen formálním paralelismem. Jak říká Hansen-Löve, tato analogie je ustanovena čistě „на уровне внешней формы, представляющей «формальный параллелизм» таким образом, словно он является «внутренним», «психологическим параллелизмом»:¹³¹ так через «языковую форму» порождается «языковое содержание», которое однако, значимо лишь в рамках автономной поэтической семантики и языкового мышле-

¹³¹ Psychologickým (metaforickým) paralelismem odkazuje Hansen-Löve k Veselovského studii *Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля* (1898), která silně ovlivnila sémantickou teorii raného formalismu (Ханзен-Лёве 2001, 39).

ния художественного текста. Этот принцип порождающей значение детерминации «содержания» «формой»“ je „исходной точкой формалистской теории литературы и искусства“ (Ханзен-Лёве 2001, 39). Na okraj připomeňme, že právě tato deformace tvoří podle našeho mínění jednu z centrálních parodovaných myšlenek. Vysmívány jsou právě vyhroceně formální postupy, jimž byla upřena obsahová stránka, a které se tedy staly nicneřikajícím bezduchým, mechanickým výrazem.

Jakobson definuje slovesné umění na základě poezie futurismu jako „установку на выражение“ a zároveň odmítá definici, podle níž je poezie „высказывание с установкой на выражение“ (Якобсон 1987, 295). Tímto způsobem demonstrativně minimalizuje komunikativní funkci umění, neboť „поэзия индифферентна в отношении к предмету высказывания, как обратно индифферентна [...] деловая, точнее предметная, проза, например, в отношении ритма“ (tamtéž, 274n.).

Průvodním rysem paralelismu a charakteristickým básnickým jevem vůbec je „упразднение границы между реальными и фигуральными значениями“ (tamtéž, 283). Jak autor upozorňuje, tento příznak je centrální například pro poetiku symbolismu: „На обращении в троп реальных образов, на их метафоризации основан символизм как поэтическая школа“ (tamtéž, 283). Z řečeného však vyplývá, že různé modifikace paralelismu jsou v symbolistické poezii zdůvodněny, motivovány prostřednictvím mystického, snového aj. prožitku. Na rozdíl od futurismu, jenž se k podobným explikacím neuchyluje, iracionalitu básnických obrazů, v nichž dochází k sémantické či fonetické deformaci, ponechává bez vysvětlení a tím zároveň obnažuje autoreferenční uměleckou povahu textu. Tyto dva různé způsoby motivace či – použijeme-li zmíněné rozlišení – motivaci a motivovanost lze pozorovat i v PP. Domníváme se, že patří mezi postupy, jež odlišují oba metapoetické románové světy: proti autoreferenční hře výrazů pro výraz sám, jenž se z vnějšího pohledu zdá nesmyslný, stojí realizovaná figura opodstatněná Cincinnatovou touhou uniknout z hrozivého VS, již lze však zároveň interpretovat též jako hrdinovo blouznění.

Těžko pochopitelná místa Nabokovova románu, jež jsme nazvali fikční signály, lze bezesporu označit za obnažené poetické postupy v tom smyslu, jak o nich hovoří Jakobson. Na jednu stranu upozorňují ideálního čtenáře na autoreferenční

povahu textu. Domníváme se však, že vzhledem ke své demonstrativní nepochopitelnosti jsou zároveň aluzí na formalisticko-futuristickou koncepci motivovanosti. Demonstrativnost podtrhuje i skutečnost, že se od sebe kvalitativně liší. Již jsme hovořili o scéně výměny masek jevící se z vnějšího pohledu nepochopitelnou, neboť čtenář není na formální přechod z vyprávění ve třetí osobě do dramatického modu nijak upozorněn. Taktéž jsme zmiňovali nesmyslný popis žaláříka Rodiona, jenž se stává srozumitelným, pouze připustíme-li jej jako aluzi na poetiku věci v textech rané avantgardy. Nyní bychom si rádi blíže všimli dalších dvou scén, jež řadíme k této přehlídce poetických postupů nepoddávajících se z vnějšího hlediska snadnému vysvětlení. Z pohledu narace jsou však realizovanými básnickými tropy: v jednom případě paralelismem, v druhém případě metaforou. Oba dva příklady jsou vázány na Cincinnata a oba dva příklady jsou projevy hrdinovy snahy utéci z vězení.

4.5.1 Realizace paralelismu

Postup rozvíjeného básnického tropu, popsaného Jakobsonem ve studii *Новейшая русская поэзия*, můžeme pozorovat ve scéně jednoho z prvních románových signálů fikčnosti:

Какое недоразумение! – сказал Цинциннат, и вдруг рассмеялся. Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол. То, что оставалось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух. Цинциннат сперва просто наслаждался прохладой; затем, окунувшись совсем в свою тайную среду, он в ней вольно и весело –

Грянул железный гром засова, и Цинциннат мгновенно оброс всем тем, что сбросил, вплоть до ермолки. (61n.)

Rozebírání těla lze vysvětlit, budeme-li ho chápat jako metaforický obraz hrdinova chvilkového osvobození se od tíhy pozemského, tělesného života.¹³²

¹³² Interpretace výchozího figury jako metafory osvobození viz Полищук 1997, 819.

Na začátku obrazu si Cincinnatus sundává oblečení. Připomeňme, že Cincinnatův oděv – „халат, ермолка, туфли“, jež byl ve vězení nucen obléknout – asociuje svou stylizovaností masku. Zvážíme-li okolnosti, za nichž je vězněn, a skutečnost, že VS je připodobněn divadelnímu představení, je nasnadě uchopení první části obrazu jako metafory osvobození se, jako vystoupení ze hry, ať už v přímém či přeneseném slova smyslu. Cincinnatus sundává svůj oděv – svou masku, aby mohl vystoupit ze hry. Ostatně, analogická metafora (již lze ovšem vzhledem k tomu, že je narážkou na předchozí odkládání částí těla, recipovat nejen v přeneseném, ale i v přímém významu slova) se dále v textu objevuje ještě jednou, když si Cincinnatus píše do deníku: „Какая тоска, ах, какая... И мне ясно, что я еще не снял самой последней пленки со своего страха“ (75).

Dále přechází paralelismus hlava – paruka do postupu, jež Jakobson nazývá realizace srovnání („реализация сравнения“) a ozřejmuje ji na příkladu z Chlebnikovovy hry *Ошибка смерти*. „Пример реализации сравнения – в пьесе Хлебникова *Ошибка смерти*. Барышня смерть говорит, что у нее голова пустая, как стакан. Гость требует стакан. Смерть отвинчивает голову“ (Jakobson 1987, 281).

Dochází zde zároveň k převrácenému paralelismu, jež Jakobson taktéž popisuje:

Предположим: нам дан реальный образ – голова, метафора к нему – пивной котел. Тогда отрицательным параллелизмом будет: «Это не пивной котел, а голова». Логизация параллелизма – сравнение: «Голова как пивной котел». Обращенный параллелизм: «Не голова, а пивной котел». И наконец, развертывание во времени обращенного параллелизма – метаморфоза: «Голова стала пивным котлом» («голова *уже* не голова, а пивной котел»). (tamtéž, 280)

Analogicky může být rozšifrována, tj. „logizována“, i věta: „Снял, как парик, голову“. Hrdina si sundává hlavu jako paruku.¹³³ Hlava je přirovnána k paruce, ovšem není to paruka, co hrdina sundává, nýbrž hlava. Logizace by tedy zněla: hrdina si sundal hlavu, která již není hlavou, ale parukou.¹³⁴

¹³³ Příslovce *как* je pro porozumění tropu zásadní. Srov. anglický překlad, jehož autorem je Dmitri Nabokov: „He took of his head like a toupee, took of his collarbones like shoulder straps, took of his rib cage like a hauberk“ (Nabokov 1965, 32).

¹³⁴ Při analýze syžetů podobného charakteru je potřeba postupovat odpovídajícím způsobem. Jak upozorňuje Hansen-Löve, na rozdíl od narativního syžetu, při jehož čtení na základě motivického komplexu a jeho referenčního významu rekonstruujeme pravděpodobnostní model fikčního světa,

Následující část obrazu už jen odpovídajícím způsobem rozvíjí tentýž princip metamorfózy. Místo řemene a drátěné košile odkládá hrdina klíční kosti a hrudní koš. Dále srovnání části těla s oděvem zmizí a zůstanou pouze části těla. Pokud je metamorfematické přirovnání v textu zpočátku implicitně přítomné, pak ve větě následující po něm není ani stopy. Zůstává jen holé tvrzení o hrdinovi, který si sundává nohy a odhazuje ruce jako rukavice.

Nabokov rozvíjí slovesný obraz způsobem, jež lze označit za formální paralelismus, pro který není určující sémantická rovina. Dochází k záměně přirovnávaného s přirovnávaným, k metamorfóze paruky v hlavu. Pragmatická percepce je znemožněna, ale gramatická, syntaktická pravidla větné konstrukce jsou zachována. Z přeneseného metaforického obrazu osvobození se stává materiální, zvěcněná epizoda, jíž dominuje přímý význam slova. Nabokov minimalizuje racionální sémantiku obrazu, a do popředí tak vystupuje jeho alogičnost. Položíme-li si otázku, čím je tento obraz motivován, opodstatnění jeho zvláštní podoby nebude spočívat pouze v rovině formální jazykové figury, ale i v mystickém kontextu románu. Tím se však zásadně liší od futuristických realizací tropu, na nichž si formalismus cenil právě oné nezdůvodněné obnažující motivovanosti.

Davydov, jenž poukazuje na některé intertextuální souvislosti mezi PP a gnostickými texty, se zabývá i scénou odkládání částí těla. Přesvědčivě dokládá, že jejím předobrazem se mohla stát gnostická koncepce cesty poznání za současného osvobození se od vnějšího světa. Tento duchovní vzestup měl, jak Davydov uvádí, charakter rituálních úkonů, tzv. „разоблачений, в которых душа снимает с себя оболочку за оболочкой [...] Цинциннат тоже проделывает ритуал «разоблачения» в котором он постепенно переходит от метафорического «разоблачения» к конкретному «развоплощению» что можно считать полной реализацией гностической метафоры“ (Давыдов 2004, 84n.).¹³⁵ Na rozdíl od Davydova se nedomníváme, že PP je přímou aluzí na gnózi. Vzhledem k celkovému rázu Nabokovovy tvorby považujeme za mnohem pravděpodobnější,

postupujeme při porozumění realizovaného syžetu zpátky ke slovu a k otázce stavby slova a figury. Takovéto „obcházení“ referenčního čtení nazývá „převráceným“ („umgekehrtes“), analytickým čtením, kdy výchozí, nulovou úroveň („Nullstufe“) přenášíme z motivu na lexém, případně morfém (Hansen-Löve 1982, 213).

¹³⁵ Ke gnostickým aluzím srov. též Hansen-Löve 2001, 544–548; Lachmann 1990, 439–462.

že i v tomto případě se jedná o polygenetický motiv, jenž se vztahuje hned k několika pretextům. A opět nás vrací k mytopoetickému symbolismu, jehož součástí je i gnostická symbolika. Vzpomeňme, že i Jakobson na začátku své studie upozorňuje na symbolistické opodstatnění motivovanosti pomocí různorodých mystických rituálů, symbolů a podobně.

Pro příklad propojenosti poetického postupu motivovaného hermetickým učením nemusíme chodit daleko. Stačí stručně vzpomenout scénu střetu mezi otcem a synem z Bělého románu *Петербург*:

Страшный суд наступил. [...]

Течение времени перестало быть; тысячи миллионов лет созревала в духе материя; но самое время возжаждал он разорвать; и вот все погибало.

– «Отец!»

– «Ты меня хотел разорвать; и от этого все погибает».

– «Не я тебя, а ...»

– «Поздно: птицы, звери, люди, история, мир – все рушится: валится на Сатурн...»

Все падало на Сатурн; атмосфера за окнами темнела, чернела; все пришло в старинное, раскаленное состояние, расширяясь без меры, все тела не стали телами; все вертелось обратно – вертелось ужасно.

– «Cela... tourne...»¹³⁶, – заревел Николай Аполлонович, лишившийся тела, но этого не заметивший.

– «Нет, sa... tourne...»¹³⁷

.....

Лишившийся тела, все же он чувствовал тело: некий невидимый центр, бывший прежде и сознанием, и "я", оказался имеющим подобие прежнего, испепеленного: предпосылки логики Николая Аполлоновича обернулись костями; силлогизмы вокруг этих костей завернулись жесткими сухожилиями; содержание же логической деятельности обросло и мясом, и кожей; так "я" Николая Аполлоновича снова явило телесный свой образ, хоть и не было телом; и в этом не-теле (в разорвавшемся "я") открылось чуждое "я": это "я" пробежало с Сатурна и вернулось к Сатурну.

Он сидел пред отцом (как сиживал и раньше) – без тела, но в теле (вот странность-то!): за окнами его кабинета, в совершеннейшей темноте, раздавалось громкое бормотание: турн – турн – турн. (Белый 2004, 239n.)

¹³⁶ Оно... вертится (фр.) – poznámka A. Bělyj.

¹³⁷ Са... турн (фр.) – poznámka A. Bělyj.

Tato zdánlivě nesmyslná scéna je motivována emocionálně vyhocenými pocity syna, zčásti v ní taktéž zaznívá lehce parodické zpracování různých mystických témat. Na okraj připomeňme, že tématu teosofického a gnostického rozvržení duchovního vzestupu, klasifikaci různých vrstev hmotného i nehmotného světa věnoval Bělyj několik komentářů ke své stati *Эмблематика смысла* (srov. Белый 2010, 361nn.).

Nejrůznější varianty realizovaných paralelismů zaplňují i Bělého román *Комик Лемаев*, jak ve své studii připomíná také Jakobson (Якобсон 1987, 283). Stručné formální analýze jednomu z románových motivů se věnuje v rámci kapitoly *Роман тайн* v monografii *Теория прозы* i Šklovskij (Шкловский 1929, 166nn.). Jedná se o motiv setkání se „lvem“, jenž se objevuje jako dětská vzpomínka později označená za hru představitosti, v níž dětský hrdina zaměnil psa bernardýna s jeho jménem (Белый 1990b, 309). Z pohledu poetického jazyka došlo v této záměně k postupu realizace metonymie.

I v tomto Bělého románu jsou alogické obrazy, v nichž se stírají hranice mezi skutečným a neskutečným, mezi přímým a přeneseným významem, vyvolány, a tedy logicky motivovány, ústřední románovou linií – vývojem tvůrčího vědomí, hrdinovou fantazií.¹³⁸

4.5.2 Metamorfóza – realizace časoprostorového paralelismu

Další epizodou, jež je vzhledem ke své alogické podstatě často interpretována jako Cincinnatovo blouznění, je jeho první cesta ven z pevnosti. Tuto cestu iniciuje ředitelova návštěva cely:

[Я], собственно, здесь не для выслушивания жалоб, а для того... [...] Он развернул листок и, не надевая роговых очков, а, только держа их перед глазами, отчетливо стал читать: «Узник! В этот торжественный час, когда все взоры...» Я думаю, нам лучше встать, – озабоченно прервал он самого себя и поднялся со стула. Цинциннат встал тоже. «Узник! В этот торжественный час, когда все взоры направлены на тебя, и судьбы твои ликуют, и ты готовишься к тем произвольным телодвижениям, которые непосредственно следуют за отсечением

¹³⁸ O strukturních souvislostech PP s románem Bělého též Johnson 1981, 384–388. K metapoetickému aspektu románů *Петербург* a *Комик Лемаев* srov. Molnar 1987; Vorel 2007, 167–274; Силард 2002, 264–283 aj.

головы, я обращаюсь к тебе с напутственным словом. Мне выпало на долю, – и этого я не забуду никогда, – обставить твоё житье в темнице всеми теми многочисленными удобствами, которые позволяет закон. Посему я счастлив буду уделить всевозможное внимание всякому изъявлению твоей благодарности, но желательно в письменной форме и на одной стороне листа».

– Вот, – сказал директор, складывая очки. – Это все. Я вас больше не удерживаю. Известите, если что понадобится. Он сел к столу и начал быстро писать, тем показывая, что аудиенция кончена. Цинциннат вышел. В коридоре на стене дремала тень Родиона, сгорбившись на теневом табурете, – и лишь мельком, с краю, вспыхнуло несколько рыжих волосков. Далее, у загиба стены, другой стражник, сняв свою форменную маску, утирал рукавом лицо. Цинциннат начал спускаться по лестнице. Каменные ступени были склизки и узки, с неосязаемой спиралью призрачных перил. Дойдя до низу, он пошел опять коридорами. Дверь с надписью на зеркальный выворот: "канцелярия" – была отпахнута; лунная сверкала на чернильнице, а какая-то под столом мусорная корзинка неистово шеберстила и клокотала: должно быть, в нее свалилась мышь. (52)

Jestliže v předešlé ukázce dochází k metamorfóze oděvu v tělo, zde je rozvíjena metamorfóza prostoru. Strohá úřednost ředitelova projevu proměňuje celou kancelář, ze které je Cincinnatus po skončení „audience“ vykázán. Proměna vězeňské pevnosti v úřad je stvrzena motivem dveří, na kterých je zrcadlový nápis „kancelář“. Správně by bylo možné jej přechít z druhé strany dveří. Cincinnatus nevchází do kanceláře, ale naopak – jako úřadovna je označen prostor, který hrdina opouští. V této pasáži je skutečný diegetický časoprostor vězení potlačen a nahrazen momentálním časoprostorem kanceláře. Metamorfóza celá v kancelář je zapříčiněna ředitelovou úředností a jeho stylizovaným proslovem plným byrokratických klišé.

Podobné rozvíjení určitého tématu, vedené logikou jazyka za současného potlačení románového časoprostorového rámce, je patrné v dopise, jejž Cincinnatus dostal od ředitele:

Миллион извинений! Непростительная оплошность! Сверившись со статьей закона, обнаружилось, что свидание дается лишь по истечении недели после суда. Итак, отложим на завтра. Будьте здоровеньки, кланяйтесь, у нас все то же, хлопот полон рот, краска, присланная для будок, оказалась никуда не годной, о чем я уже писал, но безрезультатно. (84)

Oznámení, že Marfinčina návštěva byla odložena, je uzavřeno familiárním loučením, jež je zde zcela nemístné, jež ale zpravidla dopisy uzavírá.

Po metamorfóze prostoru je rozvíjen stejně jako v předchozí scéně motiv Cincinnatova úniku. I toto Cincinnatovo putování lze nahlížet prizmatem gnostického mýtu. A v následující kapitole musí hrdina celu znovu opustit, tentokrát proto, že v ní chce žalářník Rodion uklidit (86nn.). Připomeňme, že stejně jako ve výše uvedeném případě se při svém bloudění chodbami pevnosti i tentokrát hrdina najednou ocitne zpátky ve své cele: „И только тогда Цинциннат сообразил, что коленья коридора никуда не уводили его, а составляли широкий многоугольник, – ибо теперь, завернув за угол, он увидел в глубине свою дверь“ (90).

Davydov ztotožňuje hledání úniku s gnostickým labyrintem, jenž nesymbolizuje pouze fyzické uvěznění člověka, nýbrž též uvěznění lidského ducha v materiálním těle: „В гностических текстах «тюрьма» является [...] и символом человеческой плоти, в которой томится душа-узница“ (Давыдов 2004, 80).¹³⁹ Tak jako v předcházejících případech se ovšem ani tentokrát nedomníváme, že se jedná o přímé aluze PP na gnózi.

Ať už se jedná o přímou parodickou aluzi na Bělého či pouze o typovou podobnost s mytopoetickou poetikou, obrazy analogické k těm v PP nalezneme i v románu *Петербург*. Cincinnatovo bloudění se charakterově blíží nekonečnému bloudění labyrintem vlastního vědomí hrdiny tohoto Bělého románu Apollona Apollonoviče nebo iniciační cestě vědomí „směrem k ‚Plnosti‘ kosmického bytí“ (Vorel 2007, 264) hrdiny románu *Котик Лемаев*, jež je především v první kapitole zobrazena jako pouť halucinogenním labyrintem blouznění.¹⁴⁰ Netřeba připomínat, že i v těchto případech se Bělyj inspiroval různými hermetickými texty. Snad bychom také možnou souvislost mezi PP a Bělého tvorbou mohli spatřit v prostém faktu charakteristicky symbolistického propojování formálního poetického postupu s mystickým, metafyzickým významem, v obdaření básnického tropu sémantikou duchovního vývoje. Tyto motivy cesty, úniku, případně duchovního cvičení pak lze označit za jedny z těch, jež odkazují čtenáře

¹³⁹ Srov. Connolly 1992, 174.

¹⁴⁰ Připomeňme, že podtitul první kapitoly zní: „Бредовой лабиринт“ (Белый 1990b, 296).

PP k symbolismu a do Cincinnatova světa vnáší prvky tohoto uměleckého směru.

Oba uvedené příklady fikčních signálů jsou vyvolány logikou realizace poetické figury za cenu demonstrativního porušení vazby na kauzálně empirický model světa. První příklad je rozvíjen jako realizace paralelismu, v druhém případě se jedná o metamorfózu, tj. paralelismus rozvinutý v čase (Jakobson 1987, 299). Oba případy však lze motivovat jako Cincinnatovo duchovní cvičení rozvíjející mystické učení. Kromě Davydovových gnostických interpretací bychom jejich zdroj mohli také hledat například v Bělého teorii duchovní jógy. A to tím spíše, že na rozdíl od gnosticizmu jsou Bělého postupná stadia imaginace, intuice a inspirace současně zamýšlena jako model vzestupu estetického vědomí. To je vzhledem k důrazu na metapoetické otázky v celé Nabokovově tvorbě významný argument. Ať tak či onak, důležitá je zde především samotná možnost víceméně logického opodstatnění formálního postupu, byť bychom jej považovali za pouhou hru hrdinovy fantazie. Tímto se však uvedené scény kvalitativně odlišují od autoreferenční kubofuturistické poetiky, která ze své podstaty právě takovéto motivace odmítá, zčásti i jako přežitek epochy minulé.

4.6 Realizace metafor

Poetický prostředek realizace sémantické konstrukce s vlastním významem dosáhl v tvorbě avantgardy neobvyklé podoby. Výjimečné postavení i podobu získala také v díle V. Majakovského. V monografii *Маяковский – новатор языка* (1943) upozorňuje G. Vinokur v souvislosti se slovtvorbou na básníkově charakteristické směřování obvyklých vztahů abstraktních a konkrétních podstatných jmen, a to připojením k danému slovu přípony s významem, jenž se obvykle s tímto slovem neslučuje.

Маяковский [...] словно стремится уничтожить границу, отделяющую слова отвлеченные от слов, обозначающих вещи, живые существа и т.д. Это достигается тем, что каждому из этих двух наиболее общих семантических разрядов имен существительных придаются суффиксы обратного свойства, т.е. при помощи суффиксов, свойственных обычно словам с конкретным значением, об-

разумеются основы слов с отвлеченным значением, и наоборот. (Винокур 1967, 67)

Prostřednictvím slovotvorby tak získávají věci abstraktní význam (машинье, склянъ; тамtéž, 70) a абстракта naopak charakter věcí (бытище, народина; тамtéž, 68). Postup personifikace či zvěcnění proniká do Majakovského tvorby také prostřednictvím realizace slovních konstrukcí s vlastním významem. Vинокур rozlišuje tři způsoby tohoto jazykového novátorství. Zaprvé může být realizován frazeologismus. V rámci procesu aktualizace slova dochází k demonstrativnímu potlačení přeneseného významu slova vlastního pro daný frazém a jeho nahrazení významem přímým.

Маяковский достигает [...] восстановления слова в его индивидуальных правах тем, что ставит слово в такие фразеологические условия, при которых его индивидуальное значение необходимо должно ожить, для того, чтобы было понятно целое [...] Обычное средство для этого – употребление слова в его буквальном и примитивном значении. (тамtéž, 101)

Pro ilustraci vzpomeňme často citované verše: „А теперь буржуазия! / Что делает она? / [...] / Она – / из мухи делает слона / и после продает слоновую кость“ (Маяковский 1957/4, 10).

Kromě tohoto jazykového odhalujícího gesta, jež sice uchovává přenesený význam frazeologického celku, jemuž ale zároveň dominují dílčí přímé významy, se v Majakovského tvorbě objevují aktualizující postupy, které již nemají tak okázale kalambúrický charakter. Slova jsou použita pouze v přímém významu (Винокур 1967, 104), přenesený význam frazému je v nich přítomný pouze do té míry, do jaké je nutné si jej uvědomit, abychom byli schopni reflektovat estetický účinek dané figury.¹⁴¹ Patří sem například verše z epilogu *Владимир Маяковский. Трагедия*: „Это я / попал пальцем в небо / и доказал: он¹⁴² – вор!“ (Маяковский 1955/1, 172). Třetím opakovaně se vyskytujícím jevem je realizace metafory (Винокур 1967, 105). Takto je například v následujících verších z poemu *Война и мир* vzkříšen přímý význam výrazu „щенок“

¹⁴¹ Srov. Hansen-Löve 1982, 208.

¹⁴² Tj. Вùh – pozn. L.L.

v přeneseném významu asociovaný s nezralostí a nezkušeností nějaké osoby: „День раскрылся такой / что сказки Андерсена / щенками пользали у него в ногах“ (Маяковский 1955/1, 237). Tyto různé desémiotizující¹⁴³ postupy, jež navracejí slovům jejich přímý, původní sémantický význam, Vinokur souhrnně označuje jako „принцип сохранения индивидуальных свойств слова“ (Винокур 1967, 105). Princip zbavující slovo kontextuální závislosti a navracející mu vlastní sémiotickou jedinečnost („семасиологическая индивидуальность“; tamtéž, 104), formuje celou Majakovského tvorbu, včetně například různých podob syntaktické izolace jednotlivých lexémů (tamtéž, 76nn.). Přitom u Majakovského tento analytický přístup ke slovu často ústí v kalambúrické slovní hrátky (tamtéž, 107nn.). Jak Vinokur v závěru své studie zdůrazňuje, jsou ve výsledku tyto novátorské postupy zaměřeny na jediný: „преодоление автоматического характера языковых связей“ (tamtéž, 131).

Realizace výrazové figury však není čistě avantgardistickým postupem, je charakteristická pro celou modernu. Tak jako tvoří podstatný rys Majakovského tvorby, je neodmyslitelnou součástí i Blokova poetiky. Abychom ilustrovali, jak tehdejší historici reflektovali postup realizace, připomeňme Žirmunského práce věnované Blokově.

Metafora, již Žirmunskij označuje za stylistickou dominantu Blokova poezie (Жирмунский 1977,¹⁴⁴ 208), v básnickově díle nabývá nejrozličnějších forem. Jednou z jejích podob je realizace metafory („развитие метафоры“; tamtéž, 211nn.). V těchto případech je metafora rozvinuta do metaforického tématu, jež zároveň vzhledem ke kolísání mezi přímým a přeneseným významem zjevuje osobitou „poetickou realitu“ (tamtéž, 211). Tak je tomu například v následujících verších:

Темно в комнатах и душно – / Выйди ночью – ночью звездной, / Полюбуйся
равнодушно, / Как сердца горят над бездной. // Их костры далеко зрима / Оза-
ряя мрак окрестный. / Их мечты неутолимы, / Непомерны, неизвестны... (Блок
1980/1, 172)

¹⁴³ Srov. Hansen-Löve níže v textu.

¹⁴⁴ Citát pochází ze stati *Поэтика Александра Блока*, jež je zkrácenou verzí Žirmunského monografie *Поэзия Александра Блока* z roku 1922.

I zde probíhá iracionální spojení lexémů. Tento aspekt spojování neslučitelných jevů Žirmunskij nazývá podle antické rétoriky katachrezi¹⁴⁵ a dále jej rozvíjí jako jeden z dalších momentů příznačných pro Blokovu poetiku. Na rozdíl od Majakovského jsou však tato fantaskně, nadreálně a iracionálně působící slovní spojení motivována symbolistickou poetikou, mystickým extatickým vytržením básníka, případně lyrického „já“. Jestliže tedy, jak Žirmunskij říká, v Blokově poezii „переход из мира реальностей в мир символов ускользает от читателя и самые обычные предметы как бы просвечивают иным значением, не теряя вместе с тем своего вещественного смысла“ (Жирмунский 1977, 227), v rané avantgardě je realizace zaměřená především na předmětný význam za současného gesticky demonstrativního popření přeneseného významu. O odlišnosti přístupu k věcně-logickému rozporu katachreze Žirmunskij píše:

Что касается новейших поэтов, то некоторые из них, как Мандельштам, или Маяковский, или имажинисты, пошли еще дальше в раскрепощении метафорического построения от норм логически-понятной и последовательной практической речи [...]. Разница [...] в том, что противоречие, диссонанс, катахреза в романтическом творчестве Блока мотивируется иррациональностью поэтического переживания; у Маяковского прием лишен мотивировки, является самоценным и вследствие того естественно производит впечатление комического гротеска, грандиозной и увлекательной буффонады. (tamtéž, 216n.)

Toto přirovnání Majakovského poetiky ke groteskním cirkusovým výstupům, které se mimochodem v soudobých pracích objevuje nejednou, je vyvoláno dominující funkcí dané realizace. Jak Žirmunskij zdůrazňuje, v Blokově poezii slouží realizace podobně jako u Majakovského k aktualizaci poetického slova, k vzkříšení jeho významu. Přímý význam však v Blokově případě pouze jakoby naznačuje jazykové možnosti. Na rozdíl od Majakovského nepopírá přenesený význam, ale naopak oživuje metaforičnost jako produkt individuálního tvůrčího vědomí a taktéž jako možnost rozšiřující sémantiku poetického obrazu. V uvedených Blokových verších je tak paralelně s přeneseným významem

¹⁴⁵ Katachreze jako dominanta ruské avantgardy tvoří jeden z centrálních pojmů monografie Smirnova a Döring Smirnovové (Дёринг-Смирнова/Смирнов 1982).

planoucího srdce odkazujícího na lásku prostřednictvím přímého významu aktualizován vizuální obraz noci osvětlené plameny ohňů:

Актуализируя наглядное представление, зрительный образ, скрытый в потенциальном состоянии в каждой отдельной части словесного построения, мы получаем сложное целое – с логической точки зрения внутренне противоречивое, иррациональное. (tamtéž, 211n.)

Oproti tomu u Majakovského se jedná převážně o kalambúrické hry, jejichž smyslem je především vzkříšení slova s jeho individuálním významem. Mimochodem samo Šklovského přirovnání „воскрешение слова“ realizované metafoře odpovídá, je jakousi její analogií, neboť slovo nemá být vzkříšeno pouze v přeneseném slova smyslu, nýbrž ve zcela konkrétním přímém významu.¹⁴⁶ Jak Šklovskij ve své proslulé stati upozorňuje, význam a obraznost slov je časem setřena. Dochází k automatizaci, jež mění živá, obrazná slova v prázdná fráзовitá klišé. Úlohou literatury je pak obnovení bezprostřednosti poetického verbálního znaku (Шкловский 1990, 36nn.). Jak u Majakovského, tak v pojetí raného redukcionistického formalismu je proces obnovení slova ztotožňován s postupem realizace ustáleného slovního spojení, tedy s postupem demonstrativního nahrazení konotace denotací. Ustálený klišé význam je s charakteristickou vyzývavostí nahrazen významem přímým.

Hansen-Löve, jenž se realizací podrobněji zabýval ve své monografii o ruském formalismu, shledává tento postup základním z hlediska Jakobsonova pojetí slovesného umění (словотворчество, *Wortkunst*), nastíněného ve výše probírané studii *Новейшая русская поэзия*. Slovesné umění je v této práci odlišováno od narativního především aktem sémiózy. Zatímco narativní vyprávění je rozvíjeno směrem od denotativní reference, tzn. směrem od pravděpodobnostního empirického světa, slovesné umění (jímž je obecně rozuměna poezie) je determinováno lexikální skutečností: „nicht die ‚Sachvorstellung‘ die ‚Wortvorstellungen‘, nicht die denotative Referenz die Auswahl und Anordnung der Signantia hervorrufen, sondern genau umgekehrt: Die Signans-Struktur selbst generiert – unter Umgehung der transitiven (lexikalischen) Referenz, wenn auch

¹⁴⁶ Srov. Hansen-Löve 1982, 216.

vor ihrem Hintergrund Bedeutungs- und darüber hinaus Sinnzusammenhänge“ (Hansen-Löve 1982, 203). Z hlediska slovotvorby pak není verbální znak pouze výsledným produktem, nýbrž může být i určujícím výchozím bodem, z něž se vyvíjí text. Hansen-Löve tedy rozlišuje dva zásadní konstituující akty, jež navrhuje nazývat postupy realizace (*Entfaltung*, развертывание) a specifikace (*Einfaltung*, свертывание).¹⁴⁷ Zatímco na počátku prvního procesu stojí sémantický celek, jenž je následovně rozvíjen – realizován, je specifikace, jež Hansen-Löve mu slouží jako souhrnné označení např. pro postup metaforizace či metonymizace, aktem zcela opačným. Lexikální jednotka s vlastním sémantickým významem je jejím konečným produktem (tamtéž, 204). Zde se dostáváme k jádru nejen této kapitoly, ale jak se domníváme, i k podstatě bipolárního románového světa PP. Zatímco v prvním případě dochází ke konkretizaci a transformaci konkrétního prožitku či sdělení do slovesného znaku, v druhém případě se tento znak stává výchozí situací, jež je následně demaskována. Zatímco Cincinnatus naplňuje slova vlastními referenčními významy, VS slova těchto přenesených významů zbavuje.¹⁴⁸

Základem postupu realizace a slovesného umění vůbec je podle Jakobsona jev formálního paralelismu, jenž zapřičiňuje obsahové, sémantické souvislosti, a tedy ztělesňuje jakousi ideální podobu manifestovaného vzniku obsahu z formy slova. Hansen-Löve však dále upozorňuje, že paralelně tomuto zacházení se slovy jako s věcmi, jež se v raném formalismu kryje s pojmem kalambúrického myšlení („каламбурное мышление“ (tamtéž, 204n.), probíhá zvěcnění i na vnitřní sémantické rovině, během něhož je „die übertragene, figurative Wortbedeutung (konventionalisierte semantische Figuren, Idiome, Wendungen) auf die direkte, konkret-dingliche Wortbedeutung zurückgeführt wird“ (tamtéž, 205). Tento akt zvěcnění významu slova přirovnává k aktu desémiotizace figurativní významové funkce na přímou, pragmatickou, referenční funkci, formovanou s ohledem na kauzálně empirický svět (tamtéž, 205).¹⁴⁹

¹⁴⁷ Překlad L.L.

¹⁴⁸ Připomeňme mínění Hansen-Löveho, že Nabokov ve své tvorbě existencializuje literární postupy, viz výše. Ronen a Ronenová na druhou stranu hovoří o ontologizaci problému umělecké iluze (Ронен/Ронен 2006).

¹⁴⁹ Hansen-Löve zaznamenává, že jednu z podob desémiotizace (slovotvorby) představuje podobně kalambúrickému myšlení i Jakobsonův akt poetické etymologie („поэтической этимологии“; Якобсон 1987, 298), při níž dochází prostřednictvím redukce lexikálně-

Domníváme se, že VS je parodií právě na tento literární jev desémiotizace. Celek hrozivého VS je ztělesněním utopie představy zvěcnění slova. Je realizovanou představou umění, z něhož byly vyhnány veškeré přenesené významy. Utopie proto, že i konotativní funkce slova, včetně jejích různých podob prostřednictvím metafory, metonymie aj. básnických tropů, je plnohodnotnou a neodmyslitelnou součástí poetického jazyka. Tak jako jsme se výše odvolávali na Smirnovovu definici symbolismu jako sémiotizace světa, tak bychom si rádi vypůjčili charakteristiku Hansen-Löveho zvěcnění jako desémiotizace. Nabokovův román realizuje střet dvou jevů básnického jazyka: prostřednictvím Cincinnatovy optiky je do románu vnesen akt sémiotizace světa, jenž zde svým charakterem odkazuje převážně k poetice mytopoetického symbolismu. Tomu konkuruje a pokouší se jej zničit vyhoceně zobrazený proces desémiotizace, jenž je zde převážně asociován s avantgardou a zejména s různými podobami postupu zvěcnění.¹⁵⁰ Ani jedna z těchto dvou radikalizovaných poloh se však nestává vítěznou, byť evidentně román implicitně tíhne k aktu sémiotizace, vzhledem k tomu, že je zde sémiotizace asociována s aktem tvorby, tvůrčí činnosti. Hrdina vidí více, než je, veden touhou a prožitkem doplňuje, nahrazuje, zaměňuje skutečnost. Naproti tomu desémiotizovaný VS je světem bez představivosti a fantazie, jenž nic nového neprodukuje, nevytváří, neboť se kdysi vrátil k jedinému možnému, věčnému významu a jakékoli porušení tohoto stavu je vnímáno jako nepřátelský akt vytváření nového významu, jenž je v tomto statickém světě roven zločinu abstraktní nepochopitelnosti a nehmatatelné nesrozumitelnosti. Z hlediska těchto souvislostí se stává pochopitelnější i následující románová pasáž.

В сущности, темный для них, как будто был вырезан из кубической сажени ночи, непроницаемый Цинциннат поворачивался туда-сюда, ловя лучи, с панической поспешностью стараясь так стать, чтобы казаться светопроводным. Окружающие понимали друг друга с полуслова, – ибо не было у них таких слов, которые бы кончались как-нибудь неожиданно, на ижицу, что ли, обращаясь в пращу или птицу, с удивительными последствиями. В пыльном маленьком музее, на Втором Бульваре, куда его водили в детстве и куда он сам потом водил

referenčního významu na morfologický k rehabilitaci konkrétně-věcného chápaného jako původní významu slova, bez ohledu na to, zda tento význam skutečně odpovídá jeho historickému vývoji (Hansen-Löve 1982, 206n.).

¹⁵⁰ Vyčerpávající výčet různých druhů realizace formujících prostor PP předkládá v rámci své analýzy Smirnovová (Смирнова 1997, 831nn.).

питомцев, были собраны редкие, прекрасные вещи, – но каждая была для всех горожан, кроме него, так же ограничена и прозрачна, как и они сами друг для друга. То, что не названо, – не существует. К сожалению, все было названо.
(57)

V první větě ukázky je, jak jsme výše dokazovali, rozehrán střet přímého a přeneseného významu slova „průzračný“, jenž je mimochodem rozvíjen prostřednictvím postupu realizace. Dodejme též, že ač této větě dominuje přímý význam materiální průhlednosti, následující věta rozvíjí průzračnost v přeneseném významu „srozumitelnost, pochopitelnost“ říkajíc, že obyvatelům stačila k vzájemnému pochopení polovina slova. I k této větě lze přistupovat dvěma způsoby. Buď si můžeme všimnout poznámky o absenci ižice jako konkrétní narážky na historický fakt – po několikerém rušení a znovuzavádění byla ižica s konečnou platností zrušena po revoluci v sedmnáctém roce. Nebo (viz dříve) můžeme poznámku o ižici chápat jako narážku na tvůrčí deformaci verbálního znaku. Zde jde konkrétně o upozornění na vznik možných dodatečných významů slova na základě jeho vizuální podoby (ižica je přirovnána k praku či ptáku). Obyvatelé si tedy rozuměli v půli slova proto, že neexistuje nic, co by jejich verbální komunikaci mohlo znesnadnit či zkomplikovat, slova nemají například různé významové odstíny v závislosti na kontextu, nejsou expresivně zbarvená apod. Slova, jež si obyvatelé vyměňují, jsou dokonale unifikovaná, připouštějí jediný, věcný, základní význam. Lze je chápat jako ad absurdum dovedená slova individuality, slova o sobě. Tak jako jsou srozumitelná slova, jsou pro obyvatele VS srozumitelné i věci vystavené v muzeu, neboť každá z nich je pouze danou pojmenovanou věcí o sobě. Poznámka, že věci jsou pro obyvatele omezeny („ограничены“), vnáší opět význam vytrženosti ze souvislosti, z kontextu historického jevového světa, což je ostatně zdůrazněno faktem, že se jedná o vzácné věci vystavené v muzeu. Věci jsou srozumitelné, protože ve VS neexistuje vědomí, jež by jejich chápání jakýmkoli způsobem komplikovalo, případně je deformovalo tvůrčím způsobem v estetické jevy třeba i za cenu mylného uchopení. Věci jsou věcmi o sobě. Jejich podstata je zjevena již jejich názvem, či přesněji právě protože jsou plně zjeveny již svým názvem, o něčem

jako o jejich podstatě ani nemůže být řeč.¹⁵¹ Tyto věci jsou tak srozumitelné a omezené, protože jsou pro obyvatele pouhou bezobsažnou formou. Ostatně tento moment charakteru VS stvrzuje nápis, jež Cincinnatus našel na stěnách vězení. Stručná charakteristika, již dal VS hrdinův předchůdce ve vězení, zní: „Бытие безымянное, существенность беспредметная...“ (57) První adjektivum lze chápat buď ve významu anonymní, nebo nepojmenovaný, beze jména. Ať tak či onak, má-li být druhá věta synonymická první, pak je možná pouze jediná interpretace. Hlavní rys VS je vystižen jako bytí o sobě, bytí, jež ještě nebylo pojmenováno, bytí jako nejelementárnější způsob existence, jako fyzický fakt. Faktičnost a beztvarost je obsažena v druhé části, již bychom mohli přeložit jako katachretické sousloví „bezpředmětná podstata“. Bezpředmětnost se zde pohybuje mezi významy „beze smyslu“, „bez obsahu“, tj. její význam lze interpretovat jako prázdný „znak bez významu“, a „nesmysl“, „hloupost“, tj. jako označení jakési halucinace. Všechny citované pasáže mají jedno společné: poukazují na neschopnost VS hlubší reflexe, pohled na jednotlivé jevy v souvislostech, případně ve vší komplikovanosti již z podstaty spojené s lidskou bytostí a jejím deformujícím, tvůrčím pohledem.

4.7 Teatralizace jako desémiotizace

Nejsou to však pouze tyto malé narážky, jež v románě tematizují jev desémiotizujícího zvěcnění. Za nejzávažnější argument naší interpretace, a tedy celé práce považujeme výše rozebíraný moment teatralizace.

Charakteristickým rysem realizace metafory je, jak kritici tehdy často opakovali, její oživení. I toto přirovnání je nutné chápat v přímém slova smyslu. Jak zaznamenal Hansen-Löve, z teoretického hlediska je podmínkou realizace

¹⁵¹ Jak zdůrazňuje Hansen-Löve, není třeba zapomínat, že ruská kultura 10. a 20. let rozlišuje analogicky s výtvarným uměním mezi věcí („вещь“, Ding) a předmětem („предмет“, Gegenstand). Zatímco předmět označuje nějakou realii, jež existuje v rámci určitého kulturního systému vztahů a slouží komunikativně-pragmatickému účelu, je věc v tomto systému ještě, nebo již, nevyznačená. „Dinge“ jene Objekte Darstellen, die noch nicht (oder nicht mehr) im kulturellen Kode figurieren, also Phänomene einer außer- bzw. vorkulturellen Ordnung sind, die vielfach [...] als ‚Natur‘ verstanden wird. Gerade der Akt des Bezeichnung gliedert das außerkulturelle Ding [...] in Kodes und Subkodes einer Kultur ein, verwandelt es also in einen ‚Gegenstand‘ des (kommunikativen oder praktischen) Gebrauchs bzw. Referenz“ (Hansen-Löve 1982, 205n.; srov. Шпет 2007a, 253–288). Otázce protikladu věcnosti a předmětnosti v ruské kultuře 10. a 20. let je věnován sborník prací *Der Dementierte Gegenstand* (Hennig/Witte 2008).

metafory její transformace v jednání (*Handlung*). „In der Wortkunst (ebenso wie im Diskurs des Analysanden oder im Traum) wirkt das Prinzip der Realisierung, des ‚Real-Nehmens‘ total auf allen Ebenen des sprachlichen Ausdrucks. ‚Real‘ kann ich aber einen sprachlichen Ausdruck nur nehmen oder plausibel machen, wenn ich ihn – gleichsam argumentative oder explikative – zu einer (auch noch so minimalen) ‚Handlung‘ entwickle, den verbalen Ausdruck (der Ausgangsfigur- oder Formel) zu einer textuellen Aussage, zu einem Sujet mit Aktanten und Prädikationen entfalte“ (Hansen-Löve 1982, 207). Má-li být slovní konstrukce realizována, tj. má-li být přenesený význam desémiotizován a slovu navrácen přímý význam, musí být tento konkrétní význam převeden do jednání, rozvinut jako syžet. Takto rozvinutý syžet pak uchovává za dominance přímého významu i význam přenesený. Sousednost takto rozvinutého syžetu není dána pravděpodobnostním modelem vnějazykového světa, nýbrž se pohybuje pouze v rozmezí sémantických významů daného lexému (tamtéž, 210). Při recepci takového syžetu je pak nutné, jak Hansen-Löve upozorňuje, dešifrovat význam výchozí realizované slovní konstrukce (frazému, metafory aj.). Přitom se tedy čtenář nemůže pohybovat v rovině referenční – porozumění takovému syžetu je zcela závislé na znalosti lexikálních významů. Zde se mimochodem Hansen-Löve uchyluje k přirovnání tohoto dešifrujícího, redukujícího čtení k rozluštění snu, při němž je též narativ vyvozován z nějakého klíčového problému, obsahu.

Snad nebude od věci vzpomenout, že kromě toho, že možnost rozumět veškerému dění jako pouhému zlému snu je v románě několikrát rozvíjena, je zde tematizován i tento aspekt vysvětlování VS prostřednictvím snu. Což nás při interpretaci PP jako metapoetického prostoru přivádí k uchopení této Cincinnatovy úvahy jako dalšího metatextového komentáře vybočujícího za hranice diegetického světa. Kromě doslovného významu snu by tedy bylo možné přisoudit následující ukázce i význam přenesený, jenž je autokomentářem naznačujícím čtenáři způsob čtení:

[Н]аша хваленая явь [...] есть полусон, дурная дремота, куда извне проникают, странно, дико изменяясь, звуки и образы действительного мира, текущего за периферией сознания, – как бывает, что во сне слышишь лукавую, грозную повесть, что во сне слышишь лукавую, грозную повесть, потому что шуршит вет-

ка по стеклу, или видишь себя проваливающимся в снег, потому что сползает одеяло. (100)

Tato interpretace se zdá být přípustná tím spíše, že je v ukázce popisován možný charakter VS. Toto je však spíše možná okrajová souvislost, zásadní okamžik VS, jenž jej usouvztažňuje s centrálními postoji a postupy raně futuristicko-formalistického redukcionismu, spatřujeme v teatralizaci.

Dovolíme si tvrdit, že teatralizace v podobě, v jaké je rozvinuta v románě PP, je ztělesněním principu desémiotizace. Výchozím postupem, od něhož se odvíjí teatralizace textu, je realizace přeneseného metaforického přirovnání života k divadlu. Výchozím předpokladem vzniku VS připodobněného divadelnímu představení je postup realizace. A teatralizace VS je tedy jako postup realizace jednou z variant desémiotizace a jako celek již svými základy tvoří opozici k Cincinnatově přidávání různých významů jevům reality.

Kritikou tolikrát opakované shrnutí, že teatralizace uskutečňuje v PP myšlenku života jako divadla, je tedy aktuální do té míry, pokud jej lze chápat v doslovném smyslu teoretického označení postupu¹⁵² realizace. VS je realizací metafory přirovnávající život k divadlu. Přirovnání se stalo jednáním, bylo rozvinuto v syžet. Základem metapoetického VS je desémiotizace přeneseného významu provedená do všech důsledků, jež z této proměny vyplývají. Inscenovaný svět soudí ve shodě se svým vnitřním hybným mechanismem Cincinnata za jeho nejednoznačnost, neprůzračnost, za jeho vlastnost být něčím víc, než je dáno jako fakt a než je zjevné. Ve zločinu „průzračnosti“ jako by se odrážel právě střet sémiotizace s desémiotizací. Vzpomeňme, že v pasáži, jež se ke zločinu průzračnosti vztahuje, dochází k jakémusi přetahování přímého významu s významem přeneseným.

Obnažená fikcionalita divadelních kulis zároveň dodává VS odstín živoucího organismu, jenž může měnit svou podobu a v němž nic není jisté, neboť je bezreferenčním světem, jenž nepodléhá logice mimotextové empirické skutečnosti. Tak je tomu například v oné zvláštní příhodě se stolem

¹⁵² V tomto smyslu používají realizaci metafory divadla Skoněčná (Сконечная 1997, 690), Poliščuková (Поліщук 1997, 823nn.) a Smirnovová (Смирнова 1997, 832n.), toto téma však nerozvíjejí v souvislosti s kulturním kontextem, reflektují jej, což platí zejména v případě Smirnovové a Poliščukové, v analytických souvislostech s románem.

v Cincinnatově cele, který se chová nevypočitatelně, jednou s ním lze pohnout a jindy nelze.

Princip desémiotizace se neodráží pouze v rázu VS, jenž realizací porušil hranice jeviště a hlediště a vtrhl do života. V určité podobě dominuje i jednání postav VS, jež jsme označili za divadelní, neboť estrádní, cirkusové a ostatní formy nízkého umění, prostřednictvím nichž se VS prezentuje, jsou ve své podstatě bezreferenčním uměním, jež kromě své výrazovosti nereprezentují žádné sdělení.

A nakonec avantgardistický princip desémiotizace vstupuje do románové hry i prostřednictvím personifikace, případně zvěcnění. Postavy VS s divadelními atributy, jež se podílejí na teatralizaci, jsou z literárně teoretického hlediska básnickými figurami personifikace, antropomorfizace, případně zvěcnění. Prostřednictvím masky získávají atribut předmětu, podobají se věcem a jako takové jsou také popisovány. Rozvíjení motivu věci na ostatních postavách ostatně dosahuje takové míry, že není jasné, zda je řeč o oživených hračkách, či o zvěcněných postavách.¹⁵³ Se stejnou platností bychom tedy mohli hovořit jak o personifikaci, tak o oživení mrtvých věcí. Ať už se však jedná o zvěcnění či o personifikaci, oba tyto postupy jsou ve své přímočaře demonstrativní negaci charakteristickými rysy rané avantgardy.

Přestože některé narativní postupy shodně tvarují jak Cincinnatův svět, tak i VS, jejich vzájemná totožnost je čistě formální. Odlišují se charakterem motivovanosti. Proti odpsychologizovanému schematickému scénáři často juxtapozičně řazených výstupů se odvíjí psychologicky motivovaný příběh Cincinnatova tvůrčího vědomí.

Na závěr bychom rádi ocitovali slova z pera formalisty Ejchenbauma. Vystihují, byť z pozice opačné od románové, střet rozvíjející se v PP. Jedná se o pasáž z nekrologu věnovaného A. Blokovi, v níž je řeč o krizi symbolismu.

Первое поколение символистов одушевлено было пафосом мистического слияния противоречий в один поток символов [...] Вещь признавалась ценной, если "просвечивала" абстракцией, т. е. если не была вещью. И, наконец, слово признавалось достойным, если обладало магической силой вызывать смутные, лишенные очертаний образы. [...] Искусство потребовало освобождение от

¹⁵³ Srov. např. popis Rodiona či ostatních obyvatel VS tak, jak si je v podobě panoptika postupně vybavuje Cincinnatus (142n.).

символики смыслов. Вещи взбунтовались, захотели одеться плотью и быть ощущаемыми. Начался кризис символизма - и как принципа культуры, и как принципа искусства. И Блоку суждено было вынести на себе весь мучительный процесс этого кризиса. (Эйхенбаум 1987, 357)

To, co Ejchenbaum popisuje s lehkou ironií jako přirozený vývoj literatury, se u Nabokova proměnilo, zjednodušeně řečeno, v tragédii jednoho uměleckého vidění, stačilo pouze změnit historické kulisy. Slova-věci se vzbouřily a svou ad absurdum dovedenou, неотřesitelnou srozumitelností a věcností ubily představitivost, jež jako jediná může tvůrčím viděním slova oživit.

Závěr

Tvorbou Vladimira Nabokova z období Sirina prochází jako leitmotiv téma lidské slepoty, redukováného vidění, které se v různých podobách objevuje jako součást hybného mechanismu děje. Ganin se rozhodne Mášenu nespátřit, aby si uchoval její obraz. V románě *Король, дама, валет* se ani jednomu ze tří hrdinů nepodaří až dokonce prohlédnout jednání ostatních, Franz je dokonce silně krátkozraký i doslova. Jiná varianta je námětem románu *Соглядатай*, kde Smurov pozoruje svůj život v domnění, že on sám je po smrti. V románu *Камера обскура* se hrdinovi podaří odhalit nevěru své ženy paradoxně teprve v okamžiku, kdy po autonehodě oslepne. A v románu *Отчаяние* se Germanovi, jenž mylně považuje svou oběť za svého dvojníka, jeho špatná pozorovací schopnost stane osudnou. Obecná koncepce umění jako vidění je v Nabokovových textech přenášena do skutečnosti, realizována, proměněna v existenciální otázku bytí a zkoumána ze všech možných úhlů pohledu.

PP v tomto ohledu není výjimkou. Hrdina uzamčený ve světě vlastních myšlenek z něj hledá cestu ven a na základě vlastního prožitku a touhy neustále nalézá ve svém okolí znaky blížící se pomoci. Do jevů skutečnosti opakovaně vkládá významy, jež v nich však obsaženy nejsou. Jeho slepota ironií osudu (a autorského záměru) vyplývá z jeho romanticky básnického sklonu sémiotizovat realitu. Snaží se skutečnost prohlédnout a pozměnit, aniž by ji akceptoval v plné míře takovou, jaká je. Neustále se mýlí, neboť vnímá svět do určité míry redukujícím pohledem. Uniknout se jeho druhému já podaří teprve v okamžiku, kdy si uvědomí pravou lživou podstatu VS a kdy ji přijme jako fakt.

VS je řízen přímo protikladnou redukcí. Jakékoli neviditelné, dodatečné významy jsou mu absolutně cizí. Abstrakci převádí do jemu srozumitelných hmatatelných pojmů. Jeho převládajícím hybným principem je desémiotizace skutečnosti, jež leží i v samotných základech tohoto světa. VS je realizovanou, v jednání převedenou metaforou života jako divadla. Svět, jenž drží Cincinnata v zajetí, vznikl z doslovného, denotativního provedení přeneseného významu. Zároveň je však realizován podle zcela konkrétních historických forem porevoluční divadelní avantgardy, jež hojně využívala nízké estrádní a cirkusové umění. VS je principiálním protipólem hrdiny, který dokáže hrozivému světu uniknout teprve

v okamžiku, kdy oba tyto protipóly smíří. Přijme fakticitu a hmatatelnost, ale nevzdá se představivosti a rozšiřování významů. Díky prožitému zklamání a rozčarování uvidí věci v pravém světle. Mimochodem, řečené není pouhým přeneseným přirovnáním. Druhý Cincinnatus skutečně na konci románu stojí, rozhlíží se kolem sebe a najednou vidí loutkovitost postav, kulisy města a celou iluzornost domněle existující skutečnosti.

Tematizací slepoty, redukujícího vidění a případného prozření PP nikterak nevybočuje z Nabokovovy tvorby. Silně se ovšem odlišuje mírou metafikcionalit. Oba dva světy jsou převážně sestaveny z nejrůznějších postupů, aluzí na konkrétní motivy, parodicky deformovaných prvků mnoha různých poetik, dnes už stěží přesně identifikovatelných. Jestliže hra s postupy je pro Nabokova typická, pak pro PP to platí tím spíše. K románu PP lze přistupovat jako ke svébytnému manifestu poetického slova, jenž doplňuje a vyvažuje román *Дар*. Pokud román o Černyševském recipujeme především jako polemiku s pozitivistickými účelovými premisami vyzdvihujícími obsah na úkor výrazové stránky uměleckého díla, pak v PP dochází k opačné situaci. Terčem kritiky jsou především vyhrocené čistě formální postupy, jež získávají v PP podobu prázdných, mrtvých, nicneříkajících tvarů.

Na závěr připomeňme, jak vypravěč prvního anglicky psaného Nabokovova románu *The Real Life of Sebastian Knight* charakterizuje první Sebastianův román *Prismatic Bezel*:

I should like to point out that *The Prismatic Bezel* can be thoroughly enjoyed once it is understood that the heroes of the book are what can be loosely called 'methods of composition'. It is as if a painter said: look, here I'm going to show you not the painting of a landscape, but the painting of different ways of painting a certain landscape, and I trust their harmonious fusion will disclose the landscape as I intend you to see it. In the first book Sebastian brought this experiment to a logical and satisfactory conclusion. By putting to the *ad absurdum* test this or that literary manner and then dismissing them one after the other, he deduced his own manner and fully exploited it in his next book *Success*. Here he seems to have own manner and fully exploited it in his next book *Success*. Here he seems to have passed from one plane to another rising a step higher, for, if his first novel is based on methods of literary composition – the second one deals mainly with the methods of human fate. (Nabokov 1960, 88n.)

Není těžké nalézt paralely mezi uvedenými charakteristikami a Nabokovovou tvorbou. Jako by se k nám skrže tato slova donesla autorova autoreflexe. Pokud román *Success* beze vší pochybnosti odkazuje k románu *Дар*, lze v popisu *Prismatic Bezel* spatřit aluzi na PP. Zatímco *Success* rozvíjí téma života napodobujícího umění, *Prismatic Bezel* vypráví metapoetický příběh umění. Postupy, jež v PP rozehrávají svou hru, nelze označit za samoučelné už jenom proto, že jsou přeneseny do života, či existencializovány, případně ontologizovány. Ať však označíme tuto románovou koncepci spolu s některými nabokology za ontologizaci uměleckých postupů nebo za jejich existencializaci, nesporné zůstává, že jakékoli pokusy přistupovat k Nabokovovi pouze jako ke zručnému řemeslníkovi přinejmenším ochuzují recepci jeho textů a silně redukuje jejich výpovědní možnosti.

PP je společně s románem *Дар* nejen vyvrcholením Nabokovova ruského období. Podle našeho mínění jsou oba romány klíčové i pro porozumění jeho americkému období. Polemicky vyhocené téma teoretických protikladů sdělení a výrazu nebo jejich konkrétní podoby sémiotizace a desémiotizace je hlediskem, jemuž by mohlo být věnováno více pozornosti. Téměř nezpracované, až na několik dílčích pokusů, je i téma odrazu ruské avantgardy. A nakonec dosud téměř nepovšimnutou zůstává i Nabokovova polemika s estetickými postoji literatury autentické skutečnosti. To, že se jedná o nesmírně závažnou součást Nabokovova díla, dokládá už prostý fakt, že dokumentarismus radikálním způsobem ve svých teoretických pracích tematizoval otázku vztahu reality a fikce. Tím se tedy dotýká tématu procházejícího celou Nabokovovou tvorbou – mnohotvárné otázky vztahu života a umění.

Jak jsme se snažili v naší práci doložit, v PP se střetly dvě poetické koncepce, jež vzájemně tvořily v mnohém protipóly. Nesporně se podepsaly i na Nabokovově vlastní koncepci umění a právě v tomto ohledu lze k románu PP, jak to činí i vypravěč V. v souvislosti s románem *Prismatic Bezel*, přistupovat jako k jakémusi parodickému autokomentáři a poetickému manifestu.

Seznam použité literatury

ALTER, Robert, 1997. „Invitation to a Beheading“: Nabokov and the Art of Politics. In: CONNOLLY, Julian W., ed., 1997. *Nabokov's Invitation to a Beheading: A Critical Companion*. Evanston: Northwestern University Press, 47–65.

APPEL, Alfred, Jr., 1967. An Interview with Vladimir Nabokov. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 8 (2), 127–152.

BAL, Mieke, 2001. „Mise en scène“: Zur Inszenierung von Subjektivität. In: FRÜCHTL, Josef ZIMMERMANN, Jörg, Hg. *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 198–221.

BÖHMIG, Michaela, 1990. *Das russische Theater in Berlin. 1919–1931*. München: Verlag Otto Sagner.

FIELD, Andrew, 1967. *Nabokov: His Life in Art*. London: Hodder.

FIELD, Andrew, 1997. The Artist as a Failure in Nabokov's Early Prose. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. 8 (2), 165–173.

CASSEDY, Steven, 1987a. Bely's Theory of Symbolism as a Formal Iconics of Meaning. In: MALMSTAD, John E., ed. *Andrej Belyj. Spirit of Symbolism*. Ithaca: Cornell University Press, 285–312.

CASSEDY, Steven, 1987b. Belyj the Thinker. In: MALMSTAD, John E., ed. *Andrej Belyj. Spirit of Symbolism*. Ithaca: Cornell University Press, 313–335.

CLAYTON, J. Douglas, 1984. The Play-within-the-play as Metaphor and Metatheater in Modern Russian Drama. In: *Theater and Literature in Russia 1900–1930*. Stockholm, 71–82.

CLAYTON, J. Douglas, 1993. *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte / Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. Québec: McGill-Queen's Univ. Press.

COHNOVÁ, Dorrit, 2009. *Co dělá fikci fikci*. Praha: Academia.

CONNOLLY, Julian W., 1992. *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. Cambridge: University Press.

CONNOLLY, Julian W., 1997. Nabokov's "Violin in a Void". In: CONNOLLY, Julian W., ed., *Nabokov's Invitation to a Beheading: A Critical Companion*. Evanston: Northwestern University Press.

DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah, GALASSI, Peter, 1998. *Aleksandr Rodchenko*. With essays by Alexandr Lavrent'ev and Varvara Stepanova. New York: The Museum of Modern Art.

DROZDA, Miroslav, 1968. LEF. In: DROZDA, Miroslav, HRALA, Milan. *Dvacátá léta sovětské literární kritiky: LEF–RAPP–PEREVAL*. Praha: Univerzita Karlova, 9–56.

FISCHER-LICHTE, Erika, 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

FISCHER-LICHTE, Erika, KOLESCH, Doris, WARSTAT, Matthias, Hg., 2005a. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.

FISCHER-LICHTE, Erika, 2005b. „Ach takové staré otázky...“ a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes. *Divadelní revue* [online]. 1. června, 2 [25.2.2013] Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=8339>

FISCHER-LICHTE, Erika, 2007. *Semiotik des Theaters. Das System der Theatralischen Zeichen*. Band 1. Tübingen: Gunter Narr Verlag

FISCHER-LICHTE, Erica, 2010. *Theaterwissenschaft*. Tübingen: A. Francke Verlag.

FRYE, Northrop, 2003. *Anatomie kritiky. Čtyři eseje, s předmluvou Harolda Blooma*. Brno: Host.

GASSNER, Hubertus, 1978. Der Aufstand der Dinge In: *Majakovskij, 20 Jahre Arbeit*. Katalog zur Ausstellung in der neuen Gesellschaft für bildende Kunst in Zusammenarbeit mit dem Künstlerhaus Bethanien. Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 94–136.

GLANC, Tomáš, 1999. *Видение русских авангардов*. Praha: Karolinum.

GRÜBEL, Rainer G., 1981. *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

GÜNTHER, Hans, 1989. Ding – vešč'. In: FLAKER, Alexander, Hg. *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz: Verlag Droschl, 179–187.

GÜNTHER, Hans, 2008. Ding Konzepte im italienischen Futurismus und der russischen Avantgarde. In: HENNIG, Anke, WITTE, Georg, Hg. *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71. München, 25–47.

HARTMANN, Helene, 1984. *Andrej Belyj and the Hermetic Tradition: A Study of the Novel „Petersburg“*. Ann Arbor: Univ. Microfilms International.

HANSEN-LÖVE, Aage A., 1982. Die „Realisierung“ und „Entfaltung“ semantischer Figuren zu Texten. *Wiener Slawistischer Almanach*. Festschrift für Günther Wytrzens zum sechzigsten Geburtstag. Wien, 10, 197–252.

HANSEN-LÖVE, Aage A., 1985. „Motivirovka“, „motivacija“. *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*. Russian Avant-garde XVIII. The Zagreb Symposia II. 18(2), 91–101.

HANSEN-LÖVE, Aage A., 2001. Eine Ästhetik der „Kalyptik“. Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov. In: FRANK, Suzi K. u.a., Hg. *Gedächtnis und Phantasma*. Festschrift für Renate Lachmann. Die Welt der Slaven. München: Verlag Otto Wagner, 524–555.

HENNIG, Anke, WITTE, Georg, Hg., 2008. *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 71. Wien.

HOF, Renate, 1984. *Das Spiel des unreliable narrator. Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*. München: Wilhelm Fink Verlag.

HORNBY, Richard, 1986. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press.

INGARDEN, Roman W., 1966. O formie i treści dzieła sztuki literackiej. In: *Studia z estetyki*, t.2, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 357–495.

INGARDEN, Roman W., 1969. Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk. In: *Erlebnis Kunstwerk und Wert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 31–50.

ISER, Wolfgang, 1983. Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text. In: HENRICH, Dieter, ISER, Wolfgang, Hg. *Funktionen des Fiktiven*. Poetik und Hermeneutik. München: Fink Verlag, 121–151.

JAMESON, Fredric, 1972. *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princetown: Princetown University Press.

JOHNSON, D. Barton, 1981. Belyj and Nabokov: A Comparative Overview. *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*. The Russian Avant-Garde VI. 9(4), 379–402.

JOHNSON, D. Barton, 1985. *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis.

JÜRGENS, Thomas, 2000. *Die Rolle der Photographie im Werk Vladimir Nabokov*. (Hausarbeit zur Erlangung des Magistergrades an der Ludwig-Maximilians-Universität München). München.

- KARLINSKY, Simon, 1967. Illusion, Reality and Parody in Nabokov's Plays. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. 8 (2), 268–279.
- KERTSCHER, Jens, MERSCH, Dieter, Hg., 2003. *Performativität und Praxis*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- KLUGE, Rolf-Dieter, 1985. *Der russische Symbolismus (Begleitheft zur Vorlesung: Bibliographie – Kommentar – Texte)*. Skripten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen, Nr. 24. Tübingen.
- LACHMANN, Renate. 1988. „Doppelgängerei“ (Gogol, Dostojevskij, Nabokov). In: FRANK, Manfred, HAVERKAMP, Anselm, Hg. *Individualität*. Poetik und Hermeneutik. München: Fink Verlag, 421–439.
- LACHMANN, Renate, 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- LOSEV, Aleksej, 1983. *Dialektika chudožestvennoj formy*. Moskva 1927. Nachdruck nebst einer Studie von Alexander Haardt, Hg. und eingeleitet von Michael Hagemester. München: Verlag Otto Sagner.
- MATALA de MAZZA, Ethel, PORNSCHLEGEL Clemens, Hg., 2003. *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.
- MATHAUSER, Zdeněk, 1964. *Umění poezie. Vladimír Majakovskij a jeho doba*. Praha: Československý spisovatel.
- MARTINEZ, Matias, SCHEFFEL, Michael, 2005. *Einführung in die Erzähltheorie*. 6. Auflage. München: C.H.Beck.
- MOLNAR, Michael, 1987. *Body of Words: A reading of Belyi's Kotik Letae*. University of Birmingham. Birmingham Slavonic Monographs, 17.
- NABOKOV, Vladimir, 1959. *Invitation to a Beheading*. Transl. by Dmitri Nabokov. New York: Capricorn Books.
- NABOKOV, Vladimir, 1960. *The Real Life of Sebastian Knight*. London: Weidenfeld.
- NEUMANN, Gerhard, PROSS, Caroline, WILDGRUBER, Gerald, Hg., 2000. *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.
- NORMAN, Will, WHITE, Duncan, ed., 2009. *Transitional Nabokov*. Bern: Peter Lang.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 2002. *Hra, ostenze, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host.

- PAVIS, Patrice, 2003. *Divadelní slovník. Slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav.
- PECHAL, Zdeněk, 1999. *Hra v románu Vladimíra Nabokova*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- PIFER, Ellen, 1980. *Nabokov and the Novel*. Cambridge: Harvard University Press.
- POLIWODA, Bernadette, 1994. *FEKS – Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Vom Exzentrismus zur Poetik des Films in der frühen Sowjetkultur*. München: Verlag Otto Sagner.
- POZNER, Vladimír, 1932. *Moderní ruská literatura (1885–1932)*. Praha: Jan Laichert.
- PROCHÁZKA, Miroslav, 1988. *Znaky dramatu a divadla: studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*. Praha: Panorama.
- RAMPTON, David, 1984. *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RIPELLINO, Angelo M., 1964. *Majakowskij und das russische Theater der Avantgarde*. Köln: Kiepenheuer.
- ROUBAL, Jan, 2005. Několik slov o pár stránkách z německé divadelní teorie. In: ROUBAL, Jan, ed. *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, I–XIII.
- RUDNITSKY, Konstantin, 2000. *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*. New York: Thames.
- SHAPIRO, Gavriel, 1998. *Delicate Markers. Subtext in Vladimir Nabokov's Invitation to a Beheading*. New York: Peter Lang. Middlebury Studies in Russian Language and Literature, 19.
- SCHAHADAT, Shamma, 2004. *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- SCHAUMANN, Gerhard, 1985. Proizvodstvennoe iskusstvo. *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*. Russian Avant-garde XV. The Zagreb Symposia I. 17(1), 53–59.
- SCHMID, Wolf, 1977. *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*. Lisse: The Peter de Ridder Press.
- SCHMIDT, Evelies, 1986. *Ägypten und die ägyptische Mythologie. Bilder der Transition im Werk Andrej Belyjs*. München: Verlag Otto Sagner.

SMIRNOV, Igor, 2000. Art à lion. In: SMIRNOV, Igor, Hg. *Hypertext Otčajanije. Sverchtekst Despair. Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel. Die Welt der Slaven*. München: Verlag Otto Sagner, 137–144.

STEGNER, Page, 1967. *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*. London: Eyre and Spottiswoode.

STEINER, Petr, 2010. *Ruský formalismus. Metapoetika*. Brno: Host.

STEPUN, Fedor, 1964. *Mystische Weltschau. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus*. München: Carl Hanser.

STIERLE, Karlheinz, 2001. Co je recepce u fikcionálních textů. In: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 199–242.

STRIEDTER, Jurij, 1966. Transparenz und Verfremdung. In: ISER, Wolfgang, Hg. *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflektion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Poetik und Hermeneutik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 263–508.

STUART, Dabney, 1978. *Nabokov: The Dimensions of Parody*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

STRUVE, Gleb, 1967. Notes on Nabokov as a Russian Author. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. 8 (2), 153–164.

SVATOŇ, Vladimír, 2009. *Román v souvislostech času*. Praha: Malvern.

SÝKORA, Michal, 2002. *Vladimir Nabokov, od Mášanky k Daru*. Brno: Host.

SÝKORA, Michal, 2004. *Vladimir Nabokov. „Americká“ témata*. Brno: Host.

TAMMI, Pekka, 1985. *Problems of Nabokov's Poetics: a Narratological Analysis*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

TAMMI, Pekka, 1999. *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays*. Tampere: University Press.

TOMPA, Andrea, 2004. Space and Stage Design in Nabokov's Works. *Studia Russica*. 21, Budapest, 235–241.

TOMPA, Andrea, 2008. Staging Nabokov. *NOJ/HOЖ: Nabokov Online Journal* [online]. 2 [cit. 20.2.2013]
Dostupné z: http://etc.dal.ca/noj/articles/volume2/09_Tompa.pdf

TOKER, Leona, 1989. *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. Ithaca: Cornell University Press.

VELTRUSKÝ, Jiří, 1994. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav.

VOREL, Jan, 2007. *Astrální próza Andreje Bělého. Román „Petrohrad“ v zrcadle esteticko-filozofických koncepcí symbolismu.* Ostrava: Ostravská univerzita.

WERBERGER, Annette, 2005. *Postsymbolisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Osip Mandel'stams.* München: Verlag Otto Sagner. Slavistische Beiträge 443.

АЙХЕНВАЛЬД, Юлий И., 2008. Отрицание театра. In: *В спорах о театре: Сборник статей*. Переиздание, Москва 1914. Москва: Российская Академия театрального искусства – ГИТИС, 5–24.

АЛЕКСАНДРОВ, Владимир Е., 1999. *Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика*. Санкт-Петербург: Алетейя.

АРВАТОВ, Борис И., 1923. Маркс о художественной реставрации. *ЛЕФ. Журнал Левого фронта искусств*. 3, 76–96.

АФАНАСЬЕВ, Александр Н., 1995. *Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов*. В трех томах. Том 3. Москва: Современный писатель.

БАБИКОВ, Андрей А., 2008. Изобретение театра. In: НАБОКОВ, В.В. *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 5–42.

БАБИЧ, Д., 1999. Каждый может выйти из зала. Театрализация зла в произведениях Набокова. *Вопросы литературы: журнал критики и литературоведения*. 5, 142–156.

БАРАБТАРЛО, Геннадий А., 1996а. Призрак из первого акта. *Звезда*. 11, 140–145.

БАРАБТАРЛО, Геннадий А., 1996б. Бирюк в чепце. *Звезда*. 11, 192–205.

БАРАБТАРЛО, Геннадий А., 2011. *Сочинение Набокова*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.

БАХТИН, Михаил М., 1998. *Тетралогия*. Москва: Лабиринт.

БЕЛОУС, Владимир Г., 2008. Андрей Белый как философ. In: СПИВАК, М. Л., НАСЕДКИНА, Е.В., ДЕЛЕКТОРСКАЯ И.Б., сост. *Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения*. Москва: Наука, 263–273.

БЕЛЫЙ, Андрей, 1917. Жезл Аарона (о слове в поэзии). *Скифы*. 1, 155–213.

БЕЛЫЙ, Андрей, 1934. *Мастерство Гоголя*. Москва: ОГИЗ.

БЕЛЫЙ, Андрей, 1965. *Поэзия слова. О смысле познания*. Reprint Petersburg: Epocha 1922. Chicago. Russian Language Specialities.

БЕЛЫЙ, Андрей, 1969. *Арабески*. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1911. München: Wilhelm Fink Verlag.

БЕЛЫЙ, Андрей, 1990а. *Начало века*. Москва: Художественная литература.

БЕЛЫЙ, Андрей, 1990b. *Сочинения в двух томах. Том второй. Проза.* Москва: Художественная литература.

БЕЛЫЙ, Андрей, 1991. *Симфонии.* Ленинград: Художественная литература.

БЕЛЫЙ, Андрей, 1994. *Символизм как миропонимание.* Москва: Республика. Мыслители XX века.

БЕЛЫЙ, Андрей, 2004. *Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом.* Санкт-Петербург: Наука. Литературные памятники.

БЕЛЫЙ, Андрей, 2010. *Символизм. Книга статей.* Общ. ред. В.М. Пискунова. Москва: Культурная революция.

БЕРБЕРОВА, Нина Н., 1997. Набоков и его Лолита. In: АВЕРИН, Борис В., сост. *В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей.* Антология, т.1. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 284–306.

БИЦИЛЛИ, Петр М., 1936. Возрождение трагедии. *Современные записки.* LXI, 191–204.

БИЦИЛЛИ, Петр М., 1995. *Элементы средневековой культуры.* Санкт-Петербург: Мифрил.

БИЦИЛЛИ, Петр М., 1997. Сирийн. «Приглашение на казнь». – Его же. «Соглядатай». In: АВЕРИН, Борис В., сост. *В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей.* Антология, т.1. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 251–254.

БЛОК, Александр, 1980–1983. *Собрание сочинений в шести томах.* Ленинград: Художественная литература.

БОЙД, Брайан, 2001. *Владимир Набоков: русские годы: Биография.* Москва: Симпозиум.

БРИК, Осип М., 2000. Разложение сюжета. In: *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа.* Печатается по изданию: Москва «Федерация», 1929. Москва: Захаров, 226–229.

БУКС, Нора, 1998. *Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова.* Москва: Новое литературное обозрение.

ВАЙСКОПФ, Михаил, 1997. *Во весь логос. Религия Маяковского.* Москва: Саламандра.

ВАРНЕКЕ, Борис В., 1916. *История русского театра*. Санкт-Петербург: Н.Н. Сергиевского.

ВАРШАВСКИЙ, Владимир С., 1953. *Незамеченное поколение*. Нью-Йорк: Изд. имени Чехова.

ВЕСТБРУК, Филип, 2009. *Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов. Филологические и философские идеи о дионисийстве*. München: Verlag Otto Sagner. Slavistische Beiträge 465.

ВИНОКУР, Григорий О., 1923а. Футуристы – строители языка. *ЛЕФ. Журнал левого фронта искусств*. 1, 204–213.

ВИНОКУР, Григорий О., 1923в. Новая литература по поэтике. Обзор. *ЛЕФ. Журнал левого фронта искусств*. 1, 239–243.

ВИНОКУР, Григорий О., 1967. *Маяковский – новатор языка*. Nachdruck der Moskauer Ausgabe von 1943. München: Wilhelm Fink Verlag.

ВИШНЕВЕЦКИЙ, Игорь. *Трагический субъект в действии: Андрей Белый*. Frankfurt am Main: Peter Lang. Heidelberger Publikationen zur Slavistik, Literaturwissenschaftliche Reihe, Band 12.

ГЕРВЕР, Лариса Л., 2001. *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)*. Москва: Индрик.

ГОРЧАКОВ, Николай А., 1956. *История Советского театра*. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова.

ГОФМАН, В., 1937. Язык символистов. *Литературное наследство*. Москва, 27/28, 54–105.

ГРИШАКОВА, Марина Ф. 2000. О некоторых аллюзиях у В. Набокова. In: *Культура русской диаспоры: Владимир Набоков – 100*. Материалы научной конференции (Таллинн-Тарту, 14–17 января 1999) Таллинн: TRÜ Kirjastus, 119–134.

ГРИШАКОВА, Марина Ф., 2001а. О визуальной поэтике В. Набокова. *Ruthenia. Объединенное гуманитарное издательство* [online]. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus [cit. 28.2.2013] Dostupné z <http://www.ruthenia.ru/document/404860.html>

ГРИШАКОВА, Марина Ф., 2001б. Две заметки о В. Набокове. *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение*. Новая серия. [online] Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, IV [cit. 28.2.2013] Dostupné z: <http://www.ruthenia.ru/document/519897.html>

ГУДКОВА, Виолетта В., 2008. *Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х –начала 1930-х годов*. Москва: Новое литературное обозрение.

ДАВЫДОВ, Сергей С., 2004. «Тексты-Матрешки» Владимира Набокова. Санкт-Петербург: Кирцидели.

ДЕСЯТОВ, Вячеслав, 2007. Паразит в раю. («Клоп» В. Маяковского под лупой Набокова). *NOJ/НОЖ: Nabokov Online Journal* [online]. 1 [cit. 28.2.2013] Dostupné z: <http://etc.dal.ca/noj/articles/volume1/DESYATOV.pdf>

ДЁРИНГ-СМИРНОВА, Иоанна, СМИРНОВ, Игорь П., 1982. *Очерки по исторической типологии культуры ... → реализм → (...) → постсимволизм (авангард) → ...* Salzburg: Institut für Slavistik.

ДОЛИНИН, Александр, 1989. Цветная спираль Набокова. In: НАБОКОВ, В.В. *Владимир Набоков. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии*. Москва: Книга, 438–469.

ДОЛИНИН, Александр, 1997. Три заметки о романе «Дар». In: АВЕРИН, Б.В., сост. *В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*. Антология, т.1. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 697–740.

ДОЛИНИН, Александр, 2004. *Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове*. Санкт-Петербург: Академический проект.

Дом искусств, 1921. Санкт-Петербург, 1.

ЕВРЕИНОВ, Николай Н., 2002. *Демон театральности*. Сост., общ. ред. и комм. Зубков А. Ю. Москва: Летний сад.

ЕРОФЕЕВ, Виктор В., 1988. Русский метароман Набокова, или в поисках потерянного рая. *Вопросы литературы: журнал критики и литературоведения*. 10, 125–160.

ЖИРМУНСКИЙ, Виктор М., 1977. Поэтика Александра Блока. In: ЖИРМУНСКИЙ, Виктор М. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Избранные труды*. Ленинград: Наука.

ЗАЛАМБАНИ, Мария, 2006. *Литература факта. От авангарда к соцреализму*. Санкт-Петербург: Академический проект. Современная западная русистика.

ЗОЛОТНИЦКИЙ, Давид И., 1976. *Зори театрального Октября*. Ленинград: Искусство.

ЗОЛОТНИЦКИЙ, Давид И., 1978. *Будни и праздники театрального октября*. Ленинград: Искусство.

ЗОЛОТНИЦКИЙ, Давид И., сост., 1992. *В спорах о театре: Сборник научных трудов*. Санкт-Петербург: Российский Институт Истории Искусств.

ИВАНОВ, Вячеслав И., 1923. *Дионис и прадионисийство*. Баку: 2-ая Государственная типография.

ИВАНОВ, Вячеслав И., 1971–1987. *Собрание сочинений в четырех томах*. Критическое издание. Брюссел: Foyer Oriental Chrétien.

ИВАНОВ-РАЗУМНИК (Разумник Василевич Иванов), 1971. *Александр Блок. Андрей Белый*. Reprint Peterburg: Alkonost, 1919. Lechworth: Bradda Books.

КАЦИС, Леонид Ф., 2004. *Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи*. Москва: РГГУ.

КОЖЕВНИКОВА, Наталья А., 1986. *Словоупотребление в русской поэзии начала XX века*. Москва: Наука.

КРУЧЁНЫХ, Алексей Е., 2000. Новые пути слова (язык будущего – смерть символизму). In: ТЕРЁХИНА, В.Н., ЗИМЕНКОВ, А.П., *Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания*. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 50–54.

КУКУЙ, Илья. 2010. *Концепт «Вещь» в языке русского авангарда*. München: Verlag Otto Sagner. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 77.

ЛАВРЕНТЬЕВ, Александр Н., 1987. *Александр Родченко. Фоторафии*. Москва: Планета.

ЛЕВИН, Юрий И., 1998. Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова. In: *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. Москва: Языки славянской культуры, 323–391.

ЛЕВИН, Юрий И., ај., 2001. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма In: *Смерть и бессмертие поэта: материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама*. Москва: РГГУ, 282–316.

ЛЕВИНГ, Юрий, СОШКИН, Евгений, сост., 2006. *Империя Н. Набоков и наследники. Сборник статей*. Москва: Новое литературное обозрение.

ЛЕФ и кина, 1927. Стенограмма совещания. *Новый ЛЕФ*. 11/12, 50–70.

ЛИПОВЕЦКИЙ, Марк Н., 1997. Эпилог русского модернизма. In: АВЕРИН, Борис В., сост. *В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество*

Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология, т.1. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 643–666.

ЛИНЕЦКИЙ, Вадим, 1994. «*Анти-бахтин*» – *Лучшая книга о Владимире Набокове.* Санкт-Петербург: Типография им. Котлярова.

ЛОСЕВ, Алексей Ф., 1976. *Проблема символа и реалистическое искусство.* Москва: Искусство.

ЛОТМАН, Юрий М., 1998. Текст в тексте. In: ЛОТМАН, Юрий М. *Об искусстве.* Санкт-Петербург: Искусство – СПб., 423–436.

ЛУНАЧАРСКИЙ, Анатолий В., 1924. *Театр и революция.* Москва: Государственное издательство.

МАНДЕЛЬШТАМ, Осип Э., 1990. *Сочинения в двух томах. Сочинения, проза, переводы.* Т.2. Москва: Художественная литература.

МАЯКОВСКИЙ, Владимир В., 1955–1961. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах.* Москва: Государственное издательство художественной литературы.

МЕДАРИЧ, М., 1997. Владимир Набоков и роман XX столетия. In: АВЕРИН, Борис В., сост. *В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей.* Антология, т.1. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 454–476.

МЕДВЕДЕВ, Павел Н. [Бахтин, Михаил М.], 1998. Формальный метод в литературоведении. In: БАХТИН, Михаил М. *Тетралогия.* Москва: Лабиринт, 110–297.

МЕЛЬНИКОВ, Николай Г., сост. 2002. *Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе.* Москва: независимая газета.

МЕРЕЖКОВСКИЙ, Дмитрий С., 1914. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. In: МЕРЕЖКОВСКИЙ, Дмитрий С. *Полное собрание сочинений Дмитрия С. Мережковского.* Т. 18. Москва: Типография Сытина, 175–277.

МИНЦ, Зара Г., 2004. *Поэтика русского символизма.* Санкт-Петербург: «Искусство–СПБ».

НАБОКОВ, Владимир В., 1999–2000. *Собрание сочинений русского периода в пяти томах.* Санкт-Петербург: Симпозиум.

НАБОКОВ, Владимир В., 2008. *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме.* Санкт-Петербург: Азбука классика.

ПАДУЧЕВА, Елена В., 1995. Разрушение иллюзии реальности как поэтический прием. In: АРУТЮНОВА, Нина Д., сост. *Логический анализ языка. Истина и истинность в культуре и языке*. Москва: Наука, 93–101.

ПИЛО БОЙЛ, Сесилия, 2001. Набоков и русский символизм (история проблемы). In: АВЕРИН, Борис В., сост. *В.В. Набоков: Pro et Contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова*. Антология, т.2. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 532–551.

ПЛАМПЕР, Йан, ШАХАДАТ Шамма, сост., ЭЛИ, Марк, сост., 2010. *Российская империя чувств: подходы к культурной истории эмоций*. Сб. статей. Москва: Новое литературное обозрение.

ПОЛИЩУК, Вера Б., 1997. Жизнь приёма у Набокова. In: АВЕРИН, Борис В., сост. *В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*. Антология, т.1. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 815–828.

ПОЛЯКОВА, Елена А., 2002. *Поэтика драмы и эстетика театра в романе*. Москва: РГГУ.

ПОНОМАРЕВА, Анна, 2008. Индия и символизм Андрея Белого. In: СПИВАК, М. Л., НАСЕДКИНА, Е.В., ДЕЛЕКТОРСКАЯ И.Б., сост. *Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения*. Москва: Наука, 253–262.

ПОТЕБНЯ, Александр А. 1976. Мысль и язык. In: ПОТЕБНЯ, Александр А. *Эстетика и поэтика*. Москва: Искусство, 34–220.

ПУШКИН, Александр С., 1977. *Полное собрание сочинений в десяти томах. Том второй. Стихотворения 1820–1826*. Ленинград: Наука.

РАДЛОВ, Сергей Э., 1923. *Статьи о театре. 1918–1922*. Петербург: Центральное кооперативное издательство «Мысль».

РОНЕН, Омри, 1999. Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину». *Звезда* [online]. 4 [1.3.2013]. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru:81/zvezda/1999/4/ronen.html>

РОНЕН, Ирена, РОНЕН, Омри, 2006. Черты Набокова. *Звезда* [online]. 4 [1.3.2013] Dostupné z: <http://magazines.russ.ru:81/zvezda/2006/4/ro10.html>

СЕНДЕРОВИЧ, Савелий Я., ШВАРЦ, Елена А., 1997. Вербная штука. Набоков и популярная культура, I, II. *Новое литературное обозрение*. 24, 26, 93–110, 201–223.

СЕНДЕРОВИЧ, Савелий Я., ШВАРЦ, Елена А., 1998. Старичек из Евреев (Комментарий к Приглашению на казнь Владимира Набокова). *Russian Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*. 43(3), 297–327.

СЕНДЕРОВИЧ, Савелий Я., ШВАРЦ, Елена А., 2000. Александр Блок в балаганчике Владимира Набокова. *Russian Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 48(4), 471–493.

СЕРГЕЕВ, Антон, 2008. *Циркизация театра. От традиционализма к футуризму*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства.

СИКЛАРИ, Анжела Д., 1986. Неокантизм в мышлении Белого. In: *Andrej Belyj pro et contra. Atti del I° Simposio Internazionale Andrej Belyj*. Bergamo – Istituto Universitario 14–16 settembre 1984. Milano: Ed. Unicopli, 75–87.

СИЛАРД, Лена, 2002. *Герметизм и герменевтика*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.

СИЛАРД, Лена, 2008. О символах восхождения у А. Белого. К постановке вопроса. In: СПИВАК, М. Л., НАСЕДКИНА, Е.В., ДЕЛЕКТОРСКАЯ И.Б., сост. *Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения*. Москва: Наука, 17–42.

СКОНЕЧНАЯ, Ольга Ю., 1996. Люли лунного света в русской прозе Набокова. К вопросу о пародировании мотивов Серебряного века. *Звезда*. 11, 207–214.

СКОНЕЧНАЯ, Ольга Ю., 1997. Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В.В. Набокова. In: АВЕРИН, Борис В., сост. *В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*. Антология, т.1. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 667–697.

СМИРНОВ, Игорь П., 1977. *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*. Москва: Наука.

СМИРНОВ, Игорь П., 1978. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой»). In: *Миф. Фольклор. Литература*. Ленинград: Наука, 186–203.

СМИРНОВА, Татьяна Ю., 1997. Роман В. Набокова «Приглашение на казнь». In: АВЕРИН, Борис В., сост. *В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*. Антология, т.1. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 829–841.

- СОЛОВЬЕВ, Владимир С., 1990. *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*. Москва: Книга.
- СОЛОВЬЕВ, Владимир С., 2011. *Полное собрание стихотворений*. Под ред. Коростелева, О. А. Москва: Водолей.
- СТАРК, Вадим П., ред., 2001. *Набоковский вестник. Выпуск 6. Набоков и Серебряный век*. Санкт-Петербург: Дорн.
- СТРУВЕ, Глеб, 1984. *Русская литература в изгнании. Краткий биографический словарь русского зарубежья*. Издание второе, исправленное и дополненное. Paris: Ymca Press.
- ТАМАРЧЕНКО, Натан Д., 2008. М. Бахтин и П. Медведев: судьба «Введения в поэтику» *Вопросы литературы. Журнал критики и литературоведения* [online]. 5 [cit. 3.3.2013] Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/5/ta13.html>
- ТАСТЕВЕН, Генрих Э., 1914. *Футуризм. (На пути к новому символизму)*. С приложением перевода главных футуристских манифестов Маринетти. Москва: Ирис.
- Театр. Книга о новом театре: Сборник статей*, 2008. Переиздание: Санкт-Петербург «Шиповник», 1908. Москва: Российская Академия театрального искусства – ГИТИС.
- ТЕЛЕТОВА, Наталья, 1997. Владимир Набоков и его предшественники. In: АВЕРИН, Борис В., сост. *В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*. Антология, т.1. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 783–795.
- ТОЛСТОЙ, Иван Н. 1990. Набоков и его театральное наследие. In: НАБОКОВ, Владимир В. *Владимир Набоков. Пьесы*. Москва: Искусство, 5–42.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Борис В., БОГАТЫРЕВ, Петр Г., ШКЛОВСКИЙ, Виктор Б., 1969. *Очерки по поэтике Пушкина*. Nachdruck Berlin: Eroscha, 1923. The Hague: Mouton.
- ТОПОРОВ, Владимир Н., 1971. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева». *Труды по знаковым системам V. Памяти Владимира Яковлевича Проппа*. Тарту, 232–254.
- ТЫНЯНОВ, Юрий Н., 2002. Проблема стихотворного языка. In: ТЫНЯНОВ, Юрий Н. *Литературная эволюция. Избранные труды*. Москва: Аграф, 29–166.

ТРЕТЬЯКОВ, Сергей М., 1928. С Новым годом! С новым Лефом! *Новый ЛЕФ*. 1/2, 1–3.

ТРЕТЬЯКОВ, Сергей М., 2000а. Биография вещи. In: *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Печатается по изданию: Москва, Издательство «Федерация» 1929. Москва: Захаров, 68–73.

ТРЕТЬЯКОВ, Сергей М., 2000б. Ближе к газете. In: *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Печатается по изданию: Москва, Издательство «Федерация» 1929. Москва: Захаров, 219–221.

ТРЕТЬЯКОВ, Сергей М., 2000с. Новый Лев Толстой. In: *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Печатается по изданию: Москва, Издательство «Федерация» 1929. Москва: Захаров, 29–33.

ЧУЖАК, Николай Ф., 1923. Под знаком жизнестроения. Опыт осознания искусства дня. *ЛЕФ. Журнал Левого фронта искусств*. 1, 12–39.

ЧУЖАК, Николай Ф., 2000а. Писательская памятка. In: *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Печатается по изданию: Москва, Издательство «Федерация» 1929. Москва: Захаров, 9–29.

ЧУЖАК, Николай Ф., 2000б. Опыт учебы на классике. In: *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Печатается по изданию: Москва, Издательство «Федерация» 1929. Москва: Захаров, 171–185.

ШАПИРО, Гавриел, 1979. Христианские мотивы, их иконография и символика, в романе Владимира Набокова «Приглашение на казнь». *Russian Language Journal*. Michigan, 33(116), 144–162.

ШАПИРО, Гавриел, 1981. Русские литературные аллюзии в романе Набокова «Приглашение на казнь». *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*. The Russian Avant-Garde VI. 9(4), 369–378.

ШКЛОВСКИЙ, Виктор Б., 1927. *Пять человек знакомых*. Тифлис: Акц. О-во «Заккнига».

ШКЛОВСКИЙ, Виктор Б., 1985. *О теории прозы*. Reprint Moskva, 1929. Michigan: Ann Arbor.

ШКЛОВСКИЙ, Виктор Б., 1990. *Гамбургский счет*. Москва: Советский писатель.

ШКЛОВСКИЙ, Виктор Б., 2000. К технике внесюжетной прозы. In: *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Печатается по изданию: Москва, Издательство «Федерация» 1929. Москва: Захаров, 229–235.

ШПЕТ, Густав Г., 2007а. Эстетические фрагменты. In: ШПЕТ, Густав Г. *Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры*. Москва: РОССПЭН, 173–322.

ШПЕТ, Густав Г., 2007б. Внутренняя форма слова. (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). In: ШПЕТ, Густав Г. *Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры*. Москва: РОССПЭН, 323–501.

ФЕВРАЛЬСКИЙ, Александр В., 1971а. *Встречи с Маяковским*. Москва: Советская Россия.

ФЕВРАЛЬСКИЙ, Александр В., 1971б. *Первая советская пьеса «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского*. Москва: Советский писатель.

ХАНЗЕН-ЛЁВЕ, А. [Hansen-Löve, Aage A.], 1999. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*. Санкт-Петербург: Академический проект. Современная западная русистика.

ХАНЗЕН-ЛЁВЕ, Оге А. [Hansen-Löve, Aage A.], 2001. *Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*. Москва: Языки русской культуры.

ХАНЗЕН-ЛЁВЕ, Аге А. [Hansen-Löve, Aage A.], 2003. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика*. Санкт-Петербург: Академический проект. Современная западная русистика.

ХЛЕБНИКОВ, Велемир, 2001. *Собрание сочинений в трех томах. Т.3. Проза, статьи, декларации, заметки, автобиографические материалы, письма*. Санкт-Петербург: Академический проект.

ХОДАСЕВИЧ, Владислав Ф., 1996. *Собрание сочинений в четырех томах. Том 2.: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939*. Москва: Согласие.

ЭЙХЕНБАУМ, Борис М., 1987. *О литературе. Работы разных лет*. Москва: Советский писатель.

ЭЛЛИС (Кобылинский, Лев Л.), 1972. *Русские символисты. Константин Бальмонт, Валерий Брюсов, Андрей Белый*. Reprint Moscow 1910. Letchworth: Bradda.

ЭНГЕЛЬГАРДТ, Борис М., 1972. *Формальный метод в истории литературы*. Nachdruck der Ausgabe Leningrad 1927. München: Wilhelm Fink Verlag.

ЯКОБСОН, Роман, СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ, Дмитрий, 1975. *Смерть Владимира Маяковского*. The Hague: Mouton.

ЯКОБСОН, Роман, 1987. Новейшая русская поэзия. In: ЯКОБСОН, Роман. *Работы по поэтике*. Москва: Прогресс, 272–317.