

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav východoevropských studií

Bakalářská práce

Jana Koliášová

**Literární postava v díle Vasila Bykava
Literary Characters in Vasil Bykaŭ's works**

Praha 2016

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

Ráda bych poděkovala vedoucí své bakalářské práce paní doktorce Haně Kosákové za tvůrčí svobodu, kterou mi při psaní poskytovala, za její nezměrnou trpělivost a podnětné rady a postřehy, jimiž mou práci jemně korigovala. Také děkuji paní profesorce Ljudmile Siňkové, která podpořila a podporuje mé přesvědčení, že dílo Vasila Bykava je stále živé.

Prohlášení

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

V Praze dne 3. 6. 2016

.....

Podpis

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá analýzou literárních postav v díle běloruského prozaika Vasila Bykava, jehož tvorbě i přes četné překlady dosud nebyla v českém prostředí věnována hlubší pozornost. Záměrem práce je především přispět k dosavadnímu narativnímu rozboru Bykavova díla, který je dodnes opomíjen i ve světové reflexi. První kapitola představuje Bykavovu tvorbu s důrazem na jeho přístup k utváření postavy v širším kontextu hlavních tendencí sovětské válečné literatury 2. poloviny 20. století. V následující kapitole jsou vyloženy nejčastější postupy při konstrukci postav v Bykavových textech spolu s analýzou dalších narativních kategorií pro celistvou modelaci postavy podstatných. Třetí kapitola je zaměřena na stručnou typologii postav objevujících se napříč Bykavovým dílem; centrem zájmu jsou zde způsoby, jimiž autor přetváří a obohacuje kanonický rejstřík postav válečné literatury socialistického realismu.

Klíčová slova: běloruská literatura, válečná próza, Vasil Bykav, naratologie, literární postava, typologie postav

Abstract

This bachelor thesis deals with literary analysis of characters in works of Belarusian writer Vasil Bykaŭ. Despite numerous translations, his works are not yet thoroughly researched in czech context. Primary this thesis is focused on contribution of the current narrative analysis which has been neglected. First chapter outlines Bykaŭ's works with emphasis on his approach to shaping the characters in the broader context of the main tendencies of Soviet war literature of the second half of the 20th century. The following chapter explains the most common procedures of the construction of Bykaŭ's characters and describes an analysis of other narrative categories which are essential for complete character modeling. The third chapter focuses on a brief typology of the characters appearing across Bykaŭ's works; in the centre of attention, there are the ways in which the author transforms and enriches the canonical index of socialist realism (war literature) characters.

Key words: belarusian literature, war literature, Vasil Bykaŭ, narratology, literary character, types of character

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Tvorba Vasila Bykava v kontextu hlavních tendencí sovětské válečné prózy	11
2.1 První vlna válečné prózy a orientace na socialistický realismus	11
2.2 Vystoupení druhé vlny válečné prózy.....	16
2.3 Druhá vlna válečné prózy a příklon k (neo)realismu	20
3. Pojetí postavy v kontextu dalších narativních kategorií	24
3.1 Postava	24
3.2 Vypravěč.....	26
3.2.1 Typy promluv.....	30
3.3 Děj.....	31
3.4 Časoprostor	34
3.4.1 Čas.....	34
3.4.2 Prostor	38
4. Vnější popis postavy	42
4.1 Jméno	42
4.2 Vnější popis postavy	45
4.2.1 Vzhled postavy.....	45
4.2.2 Tělesnost ve vědomí Bykavových postav a jejich smyslové vnímání	50
5. Stručná typologie postav v díle Vasila Bykava.....	52
5.1 Kladné postavy.....	54
5.2 Záporné postavy.....	61
5.3 Postavy Němců	67
5.4 Postavy Bělorusů	70
5.5 Ženské postavy.....	73
5.6 Dětské postavy.....	78
6. Závěr	81
Seznam literatury	85

1. Úvod

Běloruský prozaik Vasil Bykav, rozbor jehož tvorby je úkolem této bakalářské práce, patří k nejznámějším spisovatelům píšícím o Velké vlastenecké válce a jeho dílu je dodnes věnována stálá pozornost. Při tom význam neorealistickej poetiky tzv. druhé vlny válečné prózy, v jejímž rámci Bykav působil, je dnes možno nazírat primárně jako vývojový; tj. tak, že tato skupina autorů ve své době přispěla k obnovení sovětského literárního procesu, avšak již nemůže tematicky ani tvarově zaujmout. Ovšem postavení Bykava mezi těmito autory bylo vždy poněkud specifické: vymykal se zejména neustálým zájmem o soudobou existenciální filosofii a otázky, jež vznášela, kladl i do svých textů. Vydělovala ho také jeho běloruská národnost, již vždy zdůrazňoval. Ač náleží i ruskému kulturnímu prostoru, je dnes přijímán téměř výhradně jako spisovatel běloruský a právě v Bělorusku je jeho dílo dodnes nejintenzivněji zkoumáno a vykládáno.

V roce 2005, záhy po Bykavově smrti, začaly vycházet jeho první úplné sebrané spisy.¹ Na sestavování prvních svazků se ještě stihl podílet sám autor. Roku 2009 vyšla v Bělorusku zatím dosud nejrozsáhlejší práce o Bykavovi,² čítající přes 1500 stran a zveřejňující množství dosud nepublikovaných materiálů. Pravděpodobně politické aktivity a vymezování se proti sovětskému systému a následně i Lukašenkovu režimu zajistily Bykavovi i zájem západních literárních vědců, ačkoli první významná anglická monografie o Bykavovi vyšla poprvé až v roce 2005.³ Neustále také vycházejí drobné studie věnované rozličným aspektům Bykavova díla.

Přestože je tedy sekundární literatura zabývající se životem a zejména dílem Vasila Bykava velmi rozsáhlá, některé aspekty Bykavovy tvorby, zejména ty týkající se struktury jeho textů, nebyly dosud podrobně pojednány. Většina badatelů se zaměřovala na myšlenkovou rovinu Bykavova díla, velmi často pojednávali o nových tématech, jež prozaik vnášel do sovětské válečné literatury, avšak narativní výstavba jeho textů byla opomíjena, nebo pouze stručně charakterizována. Takto jsou orientovány i nejrespektovanější a již „klasické”

¹ Plný bibliografický údaj uvádíme v závěrečném seznamu literatury.

² Шапран, Сергей. *Васіль Быкаў: Гісторыя жыцця ў дакументах, публікацыях, успамінах, лістах. У 2 ч.* Мінск: Бібліятэка Бацькаўшчыны; Гародня: Гарадзенская бібліятэка, 2009.

³ Gimpelevich, Zina: *Vasil Bykau: His Life and Works*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005.

monografie věnované Bykavovu dílu (Buran, 1976; Lazarev, 1979; Dědkov, 1980; Adamovič, 1986). Snad je to dáno i faktem, že zmiňované práce byly napsány ještě za Bykavova života a nemohly tedy reflektovat autorovo završené dílo, na jehož celku se teprve projevuje postupné propracování a cizelování vybraných narativních postupů. Dosud převládající směr v bádání o specifikách Bykavovy tvorby nejlépe shrnul v úvodu ke své práci Tomasz Wielg, jenž se jako jeden z prvních badatelů zaměřil důsledně za formální stránku děl běloruského prozaika: „Przedmiotem analizy były więc biograficzne i społeczno-polityczne determinanty dzieł, podstawę zaś w ich ocenie stanowiły najczęściej kryteria ideologiczne. Dzieło i jego specyficzne literackie jakości rozpatrywano najczęściej jako element struktur szerszych, pozaartystycznych, takich jak rzeczywistość społeczna czy uwarunkowania ideologiczne” (Wielg, 2002: 7).

Dodejme, že i (zcela marginální) česká recepcce Bykavovy tvorby se omezuje prakticky na konstatování hloubky autorova uvažování o etických otázkách spojených s válkou. Pojednání o struktuře prozaikových děl zůstává u několika základních konstatování, které pregnantně zformuloval Václav Židlický: „B. vypráví stroze epicky a pro pověstnou dynamičnost svých charakterů, z níž především pramení neopakovatelnost jeho děl přes všechnu vnější syžetovou podobnost, funkčně využívá časoprostorových vztahů“ (Židlický, 1977: 269).

Právě jistý deficit, který pocítujeme v bádání o jednotlivých složkách narativu u Bykava, nás přivedl k rozhodnutí věnovat svou bakalářskou práci zobrazení literární postavy napříč Bykavovou tvorbou. Volba právě této narativní kategorie byla podmíněna nejen interpretačním přístupem založeným na přesvědčení, že „do slovesné stavby textu pronikáme skrze literární postavu (neboť ta je člověku nejbližší, je to vlastně on sám zhlížející se v sobě i v jiných)“ (Pospíšil, 2001: 56), ale také vědomím, že žádný narativ se bez postavy či postav neobejde, a jde tedy o vhodné východisko k postupné analýze využití dalších složek narativu, které bylo bohužel výrazně omezeno rozsahem práce. Ve vztahu k postavě se věnujeme zejména otázkám časoprostoru a narace.

Ve vztahu ke kontextu, v němž se při rozboru Bykavových textů budeme pohybovat, bychom také neměli opominout, že zobrazení člověka, a sice člověka jako výrazně idealizovaného a ideologizovaného typu, bylo pro sovětskou válečnou literaturu stěžejní. Proto je druhý okruh naší práce zaměřen na popis hlavního směřování vývoje jeho díla v souvislosti s nejvýraznějšími dobovými tendencemi. Tomuto tématu se věnujeme též z toho důvodu, že

vymezování Bykavovy literární tvorby a zejména hledání jejích specifik v kontextu sovětské válečné prózy spočívá velmi často především v neustálém zdůrazňování její odlišnosti od typické produkce socialistického realismu. Kupříkladu Wielg uvádí, že „powieściopisarstwo białoruskiego prozaika było od samego początku formą sprzeciwu lub wręcz walki z obowiązującymi w ZSSR od roku 1934 kanonami realizmu socjalistycznego” (Wielg, 2002: 12).

Toto tvrzení a jemu podobná však považujeme za silně zjednodušující. Domníváme se, že snaha zdůraznit především odlišnosti, jimiž se Bykavova tvorba vyznačovala, vedla k opomíjení většiny podstatných rysů, které ji naopak s konvenční literaturou Bykavovy doby spojovaly. Jistě, Bykav byl nepochybně ostře vyhraněn proti rigidnímu kánonu socialistického realismu, zároveň z něj však vědomě či nevědomě sám vychází a využívá jej. Uvedenou tezi se pokusíme dokázat ve čtvrté kapitole na stručné typologii Bykavových postav.

K metodologii je potřeba uvést, že jsme svá zkoumání založili především na četbě a rozboru konkrétních Bykavových textů. Sekundární literaturu, na niž v průběhu práce odkazujeme, jsme se proto rozhodli omezit na několik reprezentativních titulů, větší prostor dáváme vlastní analýze, kterou průběžně konfrontujeme s dosavadní českou recepcí Bykavova díla. Konkrétní výňatky z autorových textů vybíráme z kompletního kritického vydání Bykavových spisů.

Taktéž upozorňujeme, že kompozice práce záměrně nesleduje jasnou a jednotnou linii, ale dělí se na několik v podstatě uzavřených studií, jež na sebe vzájemně odkazují a jsou spjaté tématem literární postavy, jak se objevuje napříč Bykavovým dílem. Z důvodu rozsahu práce jsme museli rozbor vztahu postavy a jiných narativních kategorií omezit pouze na stručné shrnutí nejpodstatnějších skutečností, které nutně více otázek kladou, než zodpovídají. Jejich řešení by však výrazně překročilo zadání této práce, jak jsme si je vymezili výše.

První kapitola obsáhleji, než bývá v bakalářských pracích zvykem, popisuje tendence vývoje válečné literatury v sovětském prostoru od 40. do 80. let, které považujeme za podstatné pro formování poetiky Bykavovy generace a zkoumaného autora samého. Největší důraz bude s ohledem na jeden z cílů práce kladen na postupné oprašování autorů tzv. druhé vlny válečné prózy od normativní „poetiky” socialistického realismu. Na závěry této kapitoly budeme potom

průběžně odkazovat v dalších částech práce a usouvztažňovat je tak s konkrétními Bykavovými texty.

Druhá kapitola je věnována krátkému představení koncepce literární postavy, jak ji budeme chápat pro potřeby této práce, a způsobům, jimiž se postava v Bykavově díle provazuje s dalšími složkami narativu, vypravěčem, dějem a časoprostorem.

Třetí kapitola se zaměřuje na Bykavovu práci se jmény postav, na proměny popisu vzhledu postav v jeho dílech a zamyslíme se nad tím, jak jméno i vzhled postavy mohou u Bykava přispívat k její charakteristice. Také se krátce dotkneme tématu tělesnosti, respektive toho, jak je zkušenost vlastního těla vnímána samotnými postavami.

V již zmíněné čtvrté kapitole, kterou považujeme za stěžejní, představíme svůj návrh typologie postav v díle Vasila Bykava, jenž je záměrně co nejjobecnější, a pokusíme se ukázat, v čem Bykavovo chápání jednotlivých postav coby reprezentantů určitého typu navazovalo na tradiční rejstřík postav socialistického realismu, a v čem se od něj naopak vědomě odlišovalo. Tak dle nás vystoupí nejzřetelněji do popředí způsoby, jimiž Bykav rozrušoval schémata panující v sovětské literatuře.

V závěru krátce zrekapitulujeme poznatky, k nimž jsme v průběhu práce dospěli, a s přihlédnutím k naší analýze postavy v Bykavově díle se pokusíme zodpovědět, jaká jsou specifika zobrazení literární postavy právě u Bykava, a také naznačit, zda a jak je možné naše závěry účinně aplikovat na srovnání Bykavových děl s dalšími autory jeho generace.

2. Tvorba Vasila Bykava v kontextu hlavních tendencí sovětské válečné prózy

Vasil Bykav je pokládán za typického představitele literární tvorby své generace, jehož tvorbu v podstatě není možno pochopit a analyzovat bez hlubší znalosti dobového kontextu a těsného Bykavova sepětí s ním.⁴ Vzhledem k poměrně dlouhému časovému úseku, v němž Bykav tvoří svá zásadní díla (60.–80. léta 20. století), a komplexním proměnám literárního vývoje, k nimž v této době docházelo, jsme se rozhodli vlivy, které jsou dle nás pro utváření poetiky Bykavovy generace nejpodstatnější, oddělit a následně vyložit izolovaně. Domníváme se, že takový postup nejadekvátněji ukáže kořeny, z nichž Bykavova tvorba vyrůstala, stejně jako vazby, do nichž vstupovala a jež vedly k jejímu obohacování i omezování, a to i za cenu častého opakování a zdůrazňování některých podstatných a určujících faktů.

2.1 První vlna válečné prózy a orientace na socialistický realismus

Druhá světová válka neukázala pouze řadu lidských i politických otázek a problémů, jež bylo náhle nutno řešit a reflektovat na rovině praktické, ale touto nutností reflexe nově nastolených otázek vnesla zmatek a nejistotu i do literárního a kulturního života. Evropští myslitelé počali již během války, ale zejména po jejím skončení, které přineslo odhalení hrůz popírajících veškerá slova o všeobecném pokroku, s hledáním příčin, jež dovedly evropského, tj. humánního, člověka k takovým koncům. Někteří, z nichž nejvíce proslul filosof a estetik Theodor W. Adorno, dospěli k závěru, že fatální selhání člověka zavinila zčásti i kultura, přispívající k utváření a zároveň „ukrývání“ myšlenkových systémů, které dopustily masové vraždění.⁵ Czesław Miłosz v návaznosti na Adorna říká, že „[h]lavní výtkou proti kultuře, zpočátku příliš obtížně formulovatelnou a zformulovanou až později, bylo to, že kultura udržovala síť významů a symbolů jako fasádu, za níž se připravovalo vyvražďování. Spolu s tím se náboženství, filosofie a umění stávaly podezřelými jako společníci v oklamání člověka“

⁴ Každý spisovatel je pochopitelně spjat s literárním procesem své generace i generací předcházejících. U Bykava jde ovšem o sepětí velmi těsné, proto ho zvláště zdůrazňujeme.

⁵ V takovém smyslu je třeba chápat i Adornova proslulá a často dezinterpretovaná slova o tom, že nelze psát po Osvětlení poezii, jež ovšem Adorno později upřesnil s vědomím, že literatura zůstává nadále jediným prostředkem, jak o traumatech, způsobených válkou a holokaustem, vypovídat.

(Miłosz, 1992: 83). To vedlo až k nedůvěře k samotnému jazyku jako k látce, „z níž jsou stříženy úbory všech filozofií a ideologií“ (Miłosz, 1992: 89). Náhle došlo ke zhroucení všech hodnot a způsobů myšlení, jež byly do té doby považovány za správné a zcela vyhovující. Miłosz charakterizuje situaci poválečných filosofických a estetických systémů jako dobu „rozpadu“ (Miłosz, 1992: 82). Před filosofy a spisovateli kromě deziluze stála i otázka, jak o proběhlé katastrofě vypovídat. Největší otázkou poválečné válečné literatury se bezesporu stalo „jak vypovídat o nevyhovitelném“, jak zafixovat paměť o událostech, a přenášet ji jako kulturní zkušenost z generace na generaci, aby se v budoucnu podobné tragédie opakovat nemohly. Ačkoli si to spisovatelé sami ještě neuvědomovali, jednotlivé texty začínají nebyvale aktualizovat roli literatury jakožto „úložiště paměti“ (Kratochvíl, 2014: 44), literární díla pojednávající o válce a holocaustu budou pro příště významně konstituovat kolektivní paměť daného společenství skrze uměleckou inscenaci válečných příběhů. Etické zábrany ohledně toho, zda a do jaké míry je možné učinit lidské utrpení takového rozsahu, jaký přinesla světová válka, předmětem fikčního vyprávění, umožnily v prvních poválečných letech dosud nebyvalé prostupování publicistiky a krásné literatury: „Prymat w opisanu Zagłady⁶ miało autentyczne świadectwo, dokument. Wszelka literatura, jako coś należącego do kultury skompromitowanej tym, do czego dopuszczała, wydawała się podejrzana. Toteż literatura piękna także ciążyła ku dokumentowi, jako czemuś bliższemu surowej rzeczywistości i niesklamanemu“ (Engelking, 2007: 83). Básníkům a prozaikům trvalo hledání odpovídajících narativních a básnických forem s vyloučením publicistiky mnohem déle. Miłosz soudí, že tomu tak bylo proto, že „k vypracování formy je zapotřebí určitého vzdálení, určitého chladu“ (Miłosz, 1992: 85).⁷

Je příznačné, že výše nadnesené otázky, jež se v literatuře i v literární vědě objevují dodnes, se sovětské literatury a myšlení prvních poválečných let fakticky nedotkly. Vždyť sovětská ideologie vyšla z Velké vlastenecké války navzdory lidským ztrátám a zdevastovanému území silnější než dřív, vítězství jen utvrdilo legitimitu režimu, který prokázal svou životaschopnost a oprávněnost, stejně jako sílu sovětského člověka. Válka naplnila jeden ze základních narativů sovětské ideologie o souboji s vnějším ohrožením, nepřitelem antagonistickým sovětskému světonázoru; ideálně zapadla do bipolárního chápání světa

⁶ Úvahy zde citovaných vědců se přirozeně vztahovaly zejména k vyrovnávání se se zkušeností holocaustu, ovšem s ohledem na vyhlazovací charakter války na východní frontě, zejména v běloruském prostoru, věříme, že je můžeme vztáhnout i na zkušenost válečnou, tj. frontovou či partyzánskou.

⁷ Toto bude platit i pro literaturu sovětskou, jak ukážeme zejména v části 1.2 a 1.3.

příznačného pro jakoukoli totalitní kulturu (srov. Pešková, 2012: 85). Potvrzení platnosti vládnoucí ideologie způsobilo, že válka v sovětském prostředí nepodnítila žádné pochyby o funkci či podobě literatury. Neotřesitelné postavení socialistického realismu, jež chápeme spolu s Clarkovou spíše jako „literární systém sovětské kultury“ (Clarková, 2015: 27) než jako literární směr, ustavené r. 1934, trvalo. Na rozdíl od západních literatur sovětská spisovatelé válečné a první poválečné dekády nehledali nové narativní prostředky ke ztvárnění válečné zkušenosti, byť prudký nárůst dokumentaristiky a přenášení publicistických postupů do krásné literatury se projevil i zde,⁸ nýbrž setrvali u doporučených uměleckých prostředků, které si ozkoušeli v předchozím období. Již od počátku 40. let však začalo být patrné, že se „modely sovětského románu poněkud opotřebovaly a vyčerpaly“ (Clarková, 2015: 155), konvenční vzorce začaly působit příliš klišovitě. Válka vnesla na krátký čas do literárního prostoru oživení, zejména na tematické rovině, přestože se způsob vyprávění o válce lišil od obrazů války občanské nebo boje s třídními nepřáteli fakticky jen mírou patosu způsobeného počtem obětí.

Záhy po svém skončení se Velká vlastenecká válka stala jedním ze základních činitelů formujících sovětskou identitu a její kanonizovaný příběh, jenž se stal jedním ze stěžejních narativů sovětské mytologie, přetrval zánik Sovětského svazu i socialistického realismu a trvá přes jistou pluralizaci pohledů⁹ zejména v ruském prostředí dodnes. Jako takový se stal i centrálním tématem sovětské literatury, ovšem v desetiletí po jejím skončení byla literární reprezentace války možná pouze v podobě, která odpovídala modelovým příběhům stranické tradice, utvářené především skrze vybraná literární díla již od počátku 20. let. Typický předválečný socialistickorealistický román vyprávěl o formování uvědomělého sovětského člověka, který se za pomoci „přechodového rituálu“, nejčastěji v podobě boje proti vnějším či vnitřním nepřátelům, případně účasti na jedné ze staveb pětiletky, stává plnohodnotným budovatelem komunismu a členem strany. Právě válka se ukázala být největší prověrkou představy nového člověka (Pešková, 2012: 86), po jejím skončení převládlo ve společnosti přesvědčení, že tento velký konflikt sovětského člověka definitivně proměnil; frontová zkušenost zcela nahradila zkoušky hrdinů předchozí dekády (Clarková, 2015: 279n.). Skutečnost, že téměř každý sovětský občan najednou dospěl do ideální podoby kladného hrdiny známého

⁸ Odhlédneme-li od faktu, že se literatura socialistického realismu ve snaze o ideovou indoktrinaci čtenářů pohybovala na hraně publicistiky zcela běžně (viz Pešková, 2012: 8).

⁹ O což se zasloužila mimo jiné právě druhá vlna válečné prózy.

z předválečných románů, paradoxně vedla ke konci 40. let k oslabení heroismu, jenž převládal v literatuře spolu s kultem stachanovců celá 30. léta (ibid.: 286).

Také tvorba spisovatelů, vstupujících do literatury v polovině 50. let, byla zásadně ovlivněna starší socialistickorealisticou tradicí, na níž vyrostli, a přestože jejich literární vývoj v podstatě byl bojem proti tomuto postupně stále více petrifikovanému a nefunkčnímu „souboru“ uměleckých prostředků, jeho vybrané prvky (ať už na rovině zápletky či dílčích motivů) zůstali přítomny v jejich díle po většinu jejich tvůrčího období, jistě i proto, že i kritikové stalinské literatury v pozdějších desetiletích „často sahalí k osvědčenému a důvěrně známému kódu či znakovému systému socialistickorealisticke tradice“ (Clarková, 2015: 33). S vědomím této skutečnosti bychom chtěli demonstrovat prvky, které pokládáme za zásadní zejména ve vztahu k problematice postavy, na asi nejcharakterističtější díle první poválečné dekády, jímž je pro nás z tohoto pohledu *Повесть о настоящем человеке* Borise Polevého.

Hlavním hrdinou románu je letec Meresjev, který je sestřelen nad územím nikoho, a po mnohadenní cestě zimní krajinou na zlámaných nohou se dostává zpět ke svým, ovšem obě nohy mu musí být amputovány. Vědomí, že bez nohou už nebude platným vojákem, členem společenství bojujícího proti fašismu, ho trápí, dokud mu spolupacient komisař Vorobjov neřekne, že může zkusit létat i bez nohou. Meresjev se pro to nadchne a v té chvíli nastává jeho boj nejen s vlastním tělem, ale i s vojenskou byrokracií, která mu nedůvěřuje. Nakonec prosadí svou, vrátí se do stíhacího letadla a hned v prvním souboji sestřelí tři letouny protivníka, čímž se dle svého názoru opět stává plnohodnotným člověkem.

Pro ladění románu je příznačné už to, že hlavním hrdinou je letec, jenž se objevuje jako jeden z typických budovatelských a dobrodružných románů 30. let (srov. Clarková, 2015: 183).¹⁰ Tento hrdina postupně svádí boj s přírodou, sebou samým, byrokracií a vnějším nepřítelem, překoná tak mimo vnitřního nepřítele dokonce všechny druhy možných protivenství předchozích budovatelských hrdinů, ostatně dle Clarkové bude toto násobení základních „funkcí“ socialistického realismu pro 40. léta příznačné (ibid.: 274). V těchto srážkách, jež lze chápat jako neustálé variace „přechodového“, respektive iniciačního, rituálu, nutného k získání nové kolektivní identity (ibid.: 236n.), může napomáhat hrdinovi „učitel“ či „otec“, tj. už „hotový“

¹⁰ Tato korespondence je nápadná, i když vezmeme v potaz, že Polevoj vycházel z reálné události.

opravdový člověk, v tomto případě komisař Vorobjov, jenž sice záhy umírá, ale i po smrti funguje pro Meresjeva jako vzor, který mu ukáže, že skutečný Sovět může překonat všechno včetně přírody; po projití zkoušek se i Meresjev může stát podobným učitelem, tentokrát pro začínajícího pilota, s nímž se seznámí cestou na frontu. Právě uchopování prvního boje jako iniciačního rituálu, na jehož pozadí se rozvíjí vztah „syna“ a „otce“, tj. typicky mladého vojáka a jeho velitele, jenž v závěru umírá, a „syn“ tak musí převzít symbolickou štafetu v boji, bude příznačné i pro většinu tvorby Vasila Bykava, jak ukážeme ve čtvrté kapitole. Pro první poválečné desetiletí je typické i pojetí nepřítele, který je ukazován v románu především nepřímo, skrze své zločiny, zvláště skrze obrazy vypálené či vybombardované vesnice s mrtvými dětmi. „Fašisté“ jsou vykreslováni výhradně jako ničivá síla, v kontrastu s tvořivými hrdiny sovětskými.

Dílo nezapře poměrně jednoduchou a přímočarou narativní výstavbu, zmiňme například chronologickou posloupnost vyprávění, vševědoucího vypravěče v er-formě, téměř nerozeznatelnou hranici mezi promluvami vypravěče a vnitřními monology hlavního hrdiny i absenci vývoje všech postav. Samotný Meresjev je vykreslován „jako kladný hrdina a opravdový člověk od začátku knihy“ (Zahrádka, 1980: 109), v textu tak nejsme svědky jeho přerodu, ale pouze velmi nenápadného zdokonalení a upevnění charakteru. Napětí a konflikty předváděné v díle jsou tak nutně vyloučeny z nitra postav a převedeny na srážky hrdiny s jeho okolím; román zejména z počátku připomíná román dobrodružný, Clarková dokonce připomíná podobnost Meresjevovy lesní anabáze s povídkou *Láska k životu* v SSSR velmi oblíbeného Jacka Londona (Clarková, 2015: 150).

Roku 1947 byl román oceněn státní cenou za literaturu. V témže roce získal cenu i román *В окопах Сталинграда* Viktora Někrasova (Plotkin, 1967: 73), který předjímá mnohé postupy a motivy charakteristické pro druhou vlnu válečné prózy,¹¹ jejíž příslušníci se budou na v mnohém průkopnický Někrasovův román odvolávat. Za svého předchůdce a „učitele“ považoval Někrasova i Vasil Bykav. Avšak silné autorské individuality, které by byly schopny se vymanit z omezení vzorových schémat, chyběly a na léta 1945–1955 dnes nahlížíme jako na dobu největší stagnace celé sovětské literatury, nejen válečné prózy.

¹¹ Jako například první tematizoval přílišnou krutost a zároveň nekompetentnost sovětského velení.

Jedním z mála spisovatelů, kteří ani v době největší literární nivelizace nerezignovali na osobitý autorský rukopis, byl Andrej Platonov, působící jako válečný korespondent. Jeho povídky psané ještě za války pro různá periodika sice nezapřou dobu svého vzniku, charakterizuje je přímočarost, jednoduchá symbolika, absence hlubší charakterizace postav a vysoká míra patosu, nezvyklého dokonce i ve vypjaté válečné době (Zadražil, 1987: 238). Zároveň však vynikají nad průměrnou dobovou produkcí vytříbeným stylem a silnou expresivitou bez sklouzávání ke křečovitosti. Důraz na typizované hrdiny bez hlubší charakteristiky a na jejich výrazná, často až teatrální gesta a projevy zde působí jako integrální součást uměleckého záměru, nikoli jako nucená úlitba dobovým konvencím. V jedné z nejslavnějších povídek *Одухотворённые люди* smrtelně raněný komisař Polikarpov povzbuzuje vojáky k útoku vlastní ustřelenou rukou, jíž mává nad hlavou jako praporem. Tento výjev, působící jako převzatý z jednoho z dobových agitačních plakátů, ve zkratce vystihuje povahu „meresjevovských“ hrdinů válečné prózy psané za války a v prvním poválečném desetiletí: převládaly idealizované literární typy bez individuální charakteristiky¹², jimž by se mohl čtenář obdivovat, případně se s nimi ztotožnit, zcela chyběl zájem o propracovanější povahokresbu hrdinů, což znemožnilo hlouběji ukazovat případné vnitřní konflikty. Každý voják se stává zároveň výjimečným hrdinou i ideálem „kolektivního“ sovětského člověka, bez váhání se obětujícího pro štěstí budoucích pokolení. Návrat k životnějším hrdinům ovšem vyžadoval především oslabení ideologické funkce literatury, proto mohl být uskutečněn až v době politického uvolnění po Stalinově smrti.

2.2 Vystoupení druhé vlny válečné prózy

Vasil Bykav patřil stejně jako jeho nejnámější literární souputníci Jurij Bondarev a Grigorij Baklanov ke generaci, z níž se z fronty vrátily jen tři procenta nasazených¹³ (Gimpelevich, 2011: 58). Právě válečná zkušenost poznamenala jejich další tvorbu na celý život, ba v případě Bykavově můžeme oprávněně předpokládat, že by se bez potřeby podat vlastní

¹² Snaha o co největší typizaci byla v socialistické literatuře patrná od jejích počátků, časem dostoupila tak daleko, že jeden typ „mohl být masově využíván v celé řadě románů, aniž by nějak zvlášť záleželo na jejich tématu“ (Clarková, 2015: 76).

¹³ Konkrétně se jedná o ročníky 1922, 1923, 1924.

výpověď o traumatické válečné zkušenosti spisovatelem nikdy nestal. Vstup Bykavova pokolení do literatury v druhé polovině 50. let lze tedy chápat jednak jako jeden z projevů doby tání, kdy nová vládnoucí garnitura nabídla spisovatelům více volnosti výměnou za odsouzení kultu osobnosti přímo v literárních dílech, jednak jako vzpouru mladých autorů nespokojených s dosavadním diskursem o válce, jenž byl do té doby utvářen téměř výhradně autory z řad bývalých válečných korespondentů, kteří disponovali válečnou zkušeností až na výjimky pouze zprostředkovaně. Ač nelze pominout, že byla literární produkce válečné a první poválečné dekády značně deformována dobovým politickým tlakem a rigidními požadavky socialistického realismu, právě absence autentického frontového zážitku měla významný podíl na tom, že se spisovatelé uchýlovali k ustáleným literárním typům a klišé, jak jsme v předchozí části ukázali na příkladu Polevého románu či Platonovových povídek. V době tání pronikají do válečné literatury autoři z řad bývalých vojáků, proto se pro jejich díla v ruském prostředí užívá souhrnného označení „лейтенантская проза“, v českém prostředí se hovoří jednoduše o druhém pokolení či druhé vlně válečné prózy (Zahrádka, 1980; Zábrana, 1963), významný proud běloruských válečných spisovatelů se v našem prostředí označuje jako „běloruská škola válečné autenticity“ (např. Pospíšil, 2008). Jedním z hlavních motivací této generace byla snaha pozměnit již ustanovenou podobu kulturní paměti¹⁴, která se ve vztahu k válce stačila utvořit. Jejich zájmem bylo poukázat, jak jsou v zájmu vládnoucí ideologie některé skutečnosti spjaté s válkou vytlačovány z kolektivní paměti, respektive zdůraznit, že jsou z kolektivních narativů o historických událostech úplně odsunuty, a také tyto skutečnosti do kolektivního vědomí zase vrátit, a vytvořit tak celistvější a věrohodnější obraz války.

V tomto kontextu věříme, že odmítnutí předchozí etapy válečné literatury lze pojímat i šířeji než v úzce literárním smyslu, a to jako konflikt kolektivní a individuální paměti, jakousi apologii práva jednotlivce na vlastní příběh,¹⁵ která úzce koresponduje s dobovými společenskými změnami. Do středu zájmu se dostávají témata, která byla dříve považována za

¹⁴ Role literatury jako hlavního nositele kolektivní paměti, tedy zprostředkovaně i kolektivní identity, byla v SSSR zvláště důležitá.

¹⁵ U Bykava a dalších autorů běloruského původu se to bude projevovat především akcentací jejich „běloruskosti“.

marginální, nebo dokonce nepřipustná, protože narušovala kanonický obraz sovětského vojáka, jako například zajetí, zrada nebo nekompetentnost, ba dokonce krutost vlastních velitelů¹⁶.

Na rozdíl od předchozí vlny již není pro druhou generaci autorů válka iniciačním rituálem, zkouškou, v níž může/musí prokázat hrdinství a změnit se v uvědomělého občana, ale pramenem traumatu, s nímž se vyrovnává celý život. Právě snaha o nové literární uchopení traumatického zážitku je při literární analýze velmi zajímavá, vyjdeme-li z Kratochvilovy teze, že přítomnost traumatu v literárním díle se neomezuje na tematickou složku, ale „[v] případě forem ztvárňujících trauma v literárním textu je možné vycházet z toho, že dopady traumatu ve svém vyjádření vyžadují mimořádné estetické struktury a formy“ (Kratochvil, 2014: 45). Na to, jak spisovatelé usilovali o nalezení adekvátních formálních prostředků k ztvárnění válečných zážitků, se zaměříme v části 1.3, zde bychom se chtěli věnovat přímo tématu paměti a jejímu zpracování v dílech autorů druhé a částečně i třetí vlny válečné prózy.

S narůstajícím časovým odstupem od války se v sovětském prostředí objevuje obava ze ztráty přímého kontaktu s minulostí, spojená s postupným vymíráním účastníků války, nositelů tzv. zkušenostní paměti. Spisovatelé si uvědomují, že zkušenost války se postupně zcela přesune do jiných médií, buď do ústně předávané tradice, nebo kulturní paměti, předávané prostřednictvím uměleckých artefaktů, což vede k opětovnému rozvoji dokumentární prózy, jejímž velkým propagátorem byl například běloruský literární vědec Ales Adamovič. Adamoviče lze zároveň řadit mezi jednoho z největších experimentátorů v oblasti válečné prózy, zejména co se týče integrace dokumentárních postupů do beletristické literatury, a ve spojitosti s tím i narativních zachycení traumatických vzpomínek v literárním díle. Zatímco ihned po svém vstupu do literatury pocítovali autoři druhé válečné vlny jako hlavní úkol revidovat podobu války v prostoru vyhrazeném pro formování kolektivní paměti, od poloviny 60. let se začíná do popředí dostávat reflexe nevyhnutelných rozdílů mezi tím, jak se k válce vztahují jednotlivé generace a jaký obraz války uchovávají. Zahrádka v této souvislosti mluví o rozvoji „konfrontačního románu i novely“ (Zahrádka, 1980: 272). Bykav se k tomuto tématu vrací po celou dobu tvorby, výrazně ho v jeho tvorbě vymezují romány *Мёртвым не балиць* (1965) a *Кап'ep* (1986); pro Bykava je příznačné, že vypravěčem je v tomto typu děl vždy příslušník

¹⁶ Bykav se takto kontroverzního tématu poprvé dotkl ve svém románu *Мёртвым не балиць* z r. 1965, který vyvolal všesvazový skandál.

válkou poznamenané generace, který na mladší pokolení pohlíží jako na šťastnější, nezátížené tragickou minulostí. Tak se znovu navrácí válečné trauma, od něž se Bykavovy hrdinové nikdy nedokáží oprostit.¹⁷ V pozdějších románech jako *Знак бяды* (1982) či *Сьююжа* (1993) se zdrojem traumatu nestává jenom válka, ale také násilná kolektivizace, v souladu se sovětským společenským a literárním vývojem, v němž „druhá světová válka a zneužití moci ve jménu kolektivizace jsou dvěma aspekty Stalinova režimu, které nejvíce přitahují pozornost anti-stalinistické literatury“ (Clarková, 2015: 330).

Kratochvil v již zmiňované studii cituje německého psychiatra Uwe Henrika Peterse, podle něž „[vede] nezpracovatelnost [traumatického] zážitku k jeho vytěsnění z vědomí, což má však za následek, že tato událost působí na psychiku postiženého tak, jako by traumatizovaná osoba byla neustále konfrontována se svým traumatickým prožitkem“ (Kratochvil, 2014: 43). Traumatické vzpomínky ožívají pro Bykavovy postavy především ve vztahu k určitým lidem a místům, které mají s válečnými událostmi spojeny, jež však už byly pro ostatní dávno překryty novějšími vrstvami událostí. Kolektivní a osobní topika se tak dostávají do rozporu, neboť postavy nejsou schopny nahlížet jistá místa jinak než prizmatem minulosti, a přesto/proto je záměrně vyhledávají. Tak je tomu právě v románu *Кап'ep*, v němž se hlavní hrdina Agejev vrací po letech k lomu, který se stal kdysi dějištěm jeho nedokonané popravy. Válka tak vrhá hrdinu do bludného kruhu, z něž nemůže vykročit, zůstává chycen v nekonečné časové smyčce vlastní paměti. Mistrovsky tuto situaci zpracoval i Ales Adamovič ve svém nejslavnějším díle *Хатынская апovesць* (1972), kde nemožnost úniku před sebou samým ještě umocňuje slepota ich-formového vyprávěče. Nenadálé přechody v čase, výrazná diskrepance mezi časem vyprávěným a časem vyprávění demonstrují skutečnost, že „trauma boří časové uspořádání, které se tvoří při vytváření vzpomínek“ (Kratochvil, 2014: 44). Nelze s ním tedy nakládat jako s „běžnou“ vzpomínkou a odvyprávět ho jako klasický příběh. V naprosté většině však autoři válečné prózy rafinovaných narativních postupů, které by jim umožňovaly sugestivnější

¹⁷ Toto tvrzení zde vztahujeme k dílům odehrávajícím se minimálně na dvou časových rovinách, zatímco v textech odehrávajících se na časové rovině jedné ukazuje Bykav postavy, které procházejí jistou jedinou mezní situací a tuto zkoušku zvládají za předpokladů, které se utvářely během jejich předchozího života, jež Bykav v rozsáhlých retrospektivách čtenáři ukazuje. Jaké následky ovšem bude pro postavy válečné trauma mít, případně zda přežijí, v tomto případě už neříká. Pro tento druhý okruh děl jsou typické otevřené konce, což je v textech signalizováno i formálně, nejčastěji třemi tečkami na konci posledního větného celku (Wielg, 2002: 60). Tato neukončenost může ovšem také implikovat důraz na trvání bytí a nekonečný koloběh života, jež smrt několika postav změnit nemůže.

zpracování válečných zkušeností, nevyužívali, a to ani tehdy, když se nemuseli obávat censurních zásahů. Některé pohnutky, které mohly vést k této neochotě opustit tradiční vyprávění příběhů, nastíníme v poslední části této kapitoly.

2.3 Druhá vlna válečné prózy a příklon k (neo)realismu

Jak jsme ukázali výše, příslušníci druhé vlny válečné prózy usilovali především o vykreslení pravdivějšího a umělecky působivějšího obrazu války, než tomu bylo v ideologizované literatuře, která je obklopovala. S ohledem na politickou situaci nemohli naráz odvrhnout přežitá narativní schémata, avšak (poněkud překvapivě) k podobnému převratu ani nesměřovali, neboť představa literárního díla jako čistě estetického objektu, konstruujícího autonomní fikční svět, jim byla pravděpodobně stejně vzdálená jako tvůrcům doktríny socialistického realismu. Na rozdíl od nich však nevnímali literaturu primárně jako ideologický nástroj umožňující přetváření vnější reality, tj. především čtenářů (srov. Pešková, 2012: 7), nýbrž spíše jako „úložiště paměti“ (viz 1.2), tedy jako médium umožňující jednak uchovat vzpomínku na skutečný příběh války a na její padlé, jednak zprostředkovat autentický prožitek války budoucím generacím (viz 1.2).¹⁸ Právě důraz na autentičnost, na co největší „pravdivost“,¹⁹ nakonec podmínil odvrát „válečných“ autorů od socialistického realismu, případně snahu o postupnou modifikaci tvárných prostředků, jež jim nabízel. Tento proces se přirozeně neomezoval na válečnou prózu, ale dotýkal se i literárního provozu obecně, jenž korespondoval se společenskými procesy nastupujícího období tání, kdy sice „posvátné tradice socialistického

¹⁸ Zde se ovšem rovněž nabízí možnost chápat válečnou literaturu jako prostředek transformace čtenářského myšlení, neboť záměr mnohých autorů byl nepochybně pacifistický; naturalistické válečné výjevy měly odradit od militantních nálad. V podobném duchu se o své tvorbě vyjádřil Ales Adamovič: „Свидетелям и участникам своим война дала такой эмоциональный заряд, открыла им мир и человека в таких высоких и в таких, не побоюсь этого слова, страшных проявлениях, что не писать об этом нельзя просто по причинам внутреннего - нравственного и психологического - порядка. Но есть и причины внешние. Война не ушла с нашей планеты. [...] И писатель, знающий войну, обязан передать читателю свою тревогу и свои предупреждения.“ (Adamovič, 1981: 462).

¹⁹ Toto úsilí jistě reflektovalo i vyhlášení tzv. „nového humanismu“, jenž se stal součástí oficiální stranické linie od XX. sjezdu KSSS, v jehož rámci se „zpochybňovalo právo připravit o život člověka ve jménu posvátné věci nebo jednoduše proto, že dotyčný jedinec neposlušal příkazy“ (Clarková, 2015: 315). Takovéto uvažování korespondovalo s myšlením většiny spisovatelské obce a významně se odrazilo i na nové vlně válečné literatury, která byla „antiheroická, a dokonce poněkud pacifistická“ (ibid.). Důraz na humanismus se promítl také v akcentu na vyostřené morální konflikty v tehdejší literatuře.

realismu zůstaly netknuté“ (Clarková, 2015: 298), avšak uvolnění společenské atmosféry, a v souvislosti s tím i censury, umožnilo spisovatelům pozvolné opouštění závazného kánonu, bez přílišného tlaku ze strany odpovědných orgánů. Ve chvíli, kdy se podobným směrem vydala většina autorů, se literární kánon nakonec začal rozrušovat „zevnitř“, tedy postupnými proměnami literárních děl, nikoli na základě nařízení „shora“,²⁰ jak bylo v sovětské literatuře obvyklé; původně závazné prvky a funkce kánonu se postupně vytrácely a na počátku 90. let, kdy spolu se zánikem režimu zmizí i samotná rituální úloha sovětské literatury, již zůstane socialistický realismus pouze prázdňným obalem beze stopy původního obsahu a formálních požadavků. A právě válečné téma se vzhledem ke svému privilegovanému postavení v sovětské literatuře ukáže být „prubířským kamenem“, na němž budou autoři zkoušet, co jim ještě dobová cenzura umožní.

Jestliže tedy příslušníci druhé vlny válečné prózy odmítli radikální literární experiment jako neúctu k utrpení své generace^{21,22}, což odpovídá smýšlení první poválečné generace v západních literaturách (srov. 1.1), stejně jako zavrhl již nefunkční systém socialistického realismu, ukázal se jako nejpřínosnější a nejpřirozenější návrat ke „klasickému“ realismu, jenž umožnil zobrazit válečný konflikt bez zbytečné heroizace a patetizace, a především pak nabídl prostředky k prohloubení psychologie postav. Právě snaha ukázat devastujícího působení války na vnitřní svět člověka, který i v mezní situaci usiluje o uchování své vlastní lidskosti, často obohacená autobiografickým podtextem, byla pro tvorbu těchto autorů charakteristická. Cenné podněty přinesl také zájem o zobrazení první světové války v západních literaturách, mladou generaci zaujalo zejména dílo E. Remarqu a E. Hemingwaye, kteří vycházeli v Sovětském svazu od počátku 60. let. Knihy představitelů tzv. ztracené generace oslovily především "беспощадной, безжалостной правдой изображения войны, человека на войне" (Adamovič, 1981: 484).

²⁰ Zde lze namítnout, že ustavení závazného kánonu socialistického realismu také probíhalo „zpětně“. (Nejprve se vždy samozřejmě objeví konkrétní literární dílo, z něhož pak mohou být zpětně abstrahovány určité prvky prohlášené za typické a charakteristické; na základě takového abstrahování určitých prvků z většího množství literárních děl vzniká pak „literární žánr“ s danými prvky, nadále prohlašovanými za závazné.) V případě druhé vlny válečné prózy ale autoři neusilovali o naplnění kánonu, nýbrž o to, aby od něj svá díla odlišili.

²¹ Například Vasil Bykav svůj příklon k neorealismu vysvětlil následovně: „Jsem přesvědčen, že nejpravdivěji vypovědět o válce je možné jen prostředky realismu. Každá vyumělkovaná romantizace, záměrná nebo bezděčná estetizace této národní tragédie je podle mého názoru kacířstvím ve vztahu k žijícím jejím účastníkům i ve vztahu k paměti dvaceti miliónů mrtvých“ (cit. dle Zahrádka, 1980: 258).

²² I když u mnohých autorů nepochybně nad ideovými důvody převládala touha vydávat svá díla oficiální cestou a snaha vyhnout se zbytečným konfliktům s cenzurou.

Domníváme se, že při sledování toho, jak se válečné trauma otiskuje do narativní struktury textů, lze v případě sovětské literatury nejpozději od druhé poloviny 50. let opět vyjít z A. Kratochvila, který navrhuje zaměřit se především na možnosti „fokalizace (Gérard Genette) a technik pro vyjádření vědomí“ (Kratochvil, 2014: 45). Snaha zprostředkovat válečný zážitek pokud možno komplexně vedla autory k pečlivému propracování vypravěčských technik, které zahrnovaly především vědomou hru s prolínáním pásma vypravěče a postav a neustálé proměňování vypravěčské perspektivy, znatelně častěji než v předchozím období se objevuje vypravěč v ich-formě;²³ prohloubení navíc doznávají i jiné postavy než hlavní hrdina, dokonce i záporné postavy mají ve vnitřních monologech možnost obhajovat své jednání.²⁴ Složitější narativní postupy umožňují spisovatelům tentokrát z více úhlů pohledu předkládat konfliktní situace, v nichž se znejasňuje hranice mezi dobrem a zlem, do popředí se poprvé dostává otázka ospravedlnění selhání sovětského vojáka (viz 1.1). Pro upřesnění ještě zdůrazněme, že nejprve se v literatuře objevují dříve nepřipustná témata, ke změně vypravěčských technik, a především jejich efektivního využívání vzhledem k vyprávěnému, dochází v dlouhodobějším horizontu, většina autorů, včetně Vasila Bykava, dospívá k výběru a vytříbení vypravěčských postupů, které budou charakteristické pro jejich vrcholná díla, zhruba v polovině 60. let. Na rozdíl od práce s časoprostorem, která byla zejména využitím více časových rovin velmi novátorská (viz 1.2), autoři při vykreslování postav a práci s vypravěčem překračovali postupy charakteristické již pro realismus 19. století řidčeji. Zohledníme-li důraz na etické otázky, není divu, že jsou spisovatelé tohoto období, včetně Bykava, často srovnáváni se Lvem N. Tolstým, zakladatelem ruské válečné literatury (např. Zábrana, 1963; Adamovič, 1981; Gimpelevich, 2011).²⁵

Návrat k postupům klasické ruské literatury se na první pohled jeví jako ustrnutí literárního vývoje, jako by druhá generace válečné prózy nepřispěla do dějin sovětské i světové literatury ničím novým ani osobitým, bez ohledu na to, že tato retardace byla vynucena historickými a společenskými okolnostmi. Ovšem nahlédneme-li, řečeno s Andrejem Siňavským,

²³ Tato skutečnost často sváděla kritiky k apriorně biografické interpretaci zkoumaných děl.

²⁴ Popisovaný proces je neoddělitelně spjat s požadavkem na návrat „malého člověka“ s jeho skutečnými emocemi a prožitky, typickým pro „chruščovovské“ období. Spolu s tím dochází k postupnému přesouvání morálních konfliktů do nitra postav, objevuje se ironie, která byla z literatury stalinismu vyloučena, dochází k většímu výskytu vypravěče v ich-formě, a dokonce se objevují náznaky využití proudu vědomí (Clarková, 2015: 324); v literatuře této doby tedy dochází k rehabilitaci postupů, které jsme označili jako stěžejní pro válečnou prózu.

²⁵ Tyto analogie se samozřejmě týkají pouze dílčích postupů a není možné je chápat absolutně. Mnohé paralely se navíc vztahují zejména k pozdnímu Tolstého dílu, např. pro autory bylo typické opuštění románové formy a příklon ke kratším žánrům, zejména novele.

tento přechod od „socialistického klasicismu“ (Terc, 1999: 152n.) k „socialistickému realismu“,²⁶ v celkovém rámci literárního vývoje, ukáže se vklad válečné prózy k postupnému překonávání stagnace sovětské literatury jako dosud plně nedocenený. Právě válečná próza svým apelem na tradiční literární i morální hodnoty, posílená množstvím a autoritou autorů, kteří se do tohoto proudu postupně zařadili, pomohla rozrušit statický kánon socialistického realismu a bránila původní smysl tradičních „humanistických“ hodnot zneužívaných od počátku doby tání sovětskou propagandou. Tímto, byť je tento aspekt často přehlížen, usilovala o revizi již ustáleného obrazu války v kolektivní paměti občanů SSSR. I vzhledem k prestižnosti válečného tématu mohla většina autorů válečné prózy bez závažnějších problémů oficiálně publikovat svá díla, na rozdíl od rodící se sovětské postmoderny, a její dopad na literární a společenský život byl tak v konečném součtu nepochybně větší, než tomu bylo u literatury neoficiální, jež sice nemusela činit režimu ústupky stran formální podoby díla či jeho vyznění, avšak na druhou stranu ani nemohla literární vývoj korigovat předkládáním svých děl široké čtenářské veřejnosti.²⁷ Andrej Siňavskij si ve slavném eseji *Что такое социалистический реализм* z r. 1957 s ironií postěžoval, že jediná kacířská myšlenka, na niž se sovětská literatura zmůže, je touha po návratu ke starému dobrému realismu, a doufal v objevení literatury experimentální, fantasmagorické, která by lépe charakterizovala současný stav sovětské každodennosti (Terc, 1999: 168). Zde si dovoluujeme se Siňavským nesouhlasit a vzhledem k výše uvedeným argumentům zastáváme přesvědčení, že příklon k neorealisticke próze, obohacené u konkrétních autorů o specifické rysy, v případě Bykavově o soudobé existenciální myšlení, měl (nejen) v podání autorů druhé vlny válečné prózy na směřování sovětské literatury, včetně literatur národních, pozitivní vliv a že díla v podstatě „konformních“ autorů přispěla k rozkladu socialistického realismu více, než se běžně předpokládá.

²⁶ Na daný obrat lze (v klasických platonských pojmech) rovněž nahlížet jako na návrat k literatuře jakožto mimetické reflexi existující reality a odklon od mimetické konstrukce „ideální reality“ literaturou (srov. Pešková, 2012: 159).

²⁷ Jsme si samozřejmě vědomi nepřírozenosti stavu literárního procesu v průběhu námi sledovaného období.

3. Pojetí postavy v kontextu dalších narativních kategorií

V předchozí kapitole jsme se pokusili stručně vytyčit vybrané tendence ve vývoji sovětské válečné prózy od konce druhé světové války do poloviny 70. let, tedy v období, kdy generace Vasila Bykava myšlenkově i umělecky dozrávala, s důrazem na postupné proměny práce se základními narativními kategoriemi (rozšiřování vypravěčského rejstříku, narušení lineární chronologie vyprávění). Největších posunů doznalo zobrazení literární postavy, což je kategorie, která nás bude v této kapitole zajímat především. Vývoj by se dal velmi zjednodušeně shrnout jako postupný (a nikoli vždy důsledný) přechod od kolektivně vymezené postavy, již by bylo možno chápat jako jednoznačně definovaný znak²⁸ vymezený ustáleným souborem vlastností, jejíž působení v narativu je redukováno na přesně stanovenou roli, respektive funkci,²⁹ k plně individualizované postavě s pečlivě prokreslenou motivací svých činů, jak je definována v tradiční realistické literatuře. V této kapitole nejprve krátce představíme naše pojetí postavy, které považujeme i přes rozpory, panující při pokusech o její teoretické vymezení, za dostatečně univerzální a za vhodné k tomu, abychom vyznačili základní způsoby vnější re-prezentace postavy v konkrétních Bykavových dílech. Dále ukážeme vztah postavy k ostatním základním složkám narativu – vypravěči, ději a časoprostoru.

3.1 Postava

Již vzhledem k charakteru postavy, která je konstruována vždy na základě reference k aktuálnímu světu, je vymezení jejího postavení v rámci naratologie nutně problematické a úzce závislé na daném teoretickém rámci. Status postavy se tak napříč metodologiemi od strukturalismu po kognitivismus a literární antropologii mění od (velmi zjednodušeně řečeno) čistě textového konstruktu po veskrze mimetický obraz. Při tom se postava vždy pohybuje mezi

²⁸ Pro potřeby této práce užíváme tradiční strukturalistické pojetí literárního díla jakožto specifického pole komunikace mezi jeho produktorem a recipientem, v níž je dílo samo znakem, který se podobně jako jazykový znak skládá z formy a významu. Jako celek je dělitelné na znaky dílčí.

²⁹ Nikoli náhodou to připomíná Proppovo pojetí, v němž je (pohádková) postava redukována na specifickou funkci. Hodrová upozorňuje, že Proppova teorie nemusela být jen reakcí „na předchozí reflexe postavy, opírající se o pojmy charakteru a typu, ale současně byla patrně ovlivněna i dobrodružnou literaturou ve dvacátých letech v Rusku vzkvétající“ (Hodrová, 2001: 531).

těmito dvěma krajnostmi: zejména v textu, v němž není postava přesně popsána, je nutné počítat se čtenářovým doplňováním těchto prázdných míst na základě jeho znalosti reálného světa; ostatně v každé postavě nakonec zůstává „určité jádro reprezentativnosti, typovosti odvozované od naší zkušenosti s lidskou existencí v aktuálním světě“ (Bílek, 2003: 161).

V této práci budeme literární postavu chápat v tradičním duchu dle zavedené definice Daniely Hodrové, jež tvrdí, že „[o] postavě můžeme mluvit jako o určitém typu subjektu (dalšími subjekty jsou autor a čtenář), který je v díle textovou analogií člověka, skutečného nebo smyšleného (a to i tehdy, když je postavou zvíře, ožívající stroj aj.). Je nositelem určitých vlastností, stavů a činností, především však individuálního vědomí (a to i v těch případech, kdy nám není v textu zjeveno nebo kdy je potlačeno), konstituujícího se ve vztahu k druhým, ke světu, k objektu“ (Hodrová, 2001: 544). V uvedené citaci bychom chtěli zdůraznit dvě dle nás podstatná místa: zaprvé opět to, že postavu v díle si nemůže čtenář nikdy představit bez reference ke znalostem lidí ve světě aktuálním, s čímž může autor účinně pracovat, kupříkladu tím, že podstatně redukuje vnější popis postavy, jehož doplnění tak ponechá na čtenáři.³⁰ Právě postupné mizení popisů vzhledu postavy, které se nakonec omezují pouze na rysy podstatné pro rozvoj příběhu (zranění, špatné oblečení apod.) je pro vývoj Bykavových děl příznačné. Druhý podstatný bod definice spatřujeme v důrazu na to, že postava je charakterizována skrze určité atributy, které jsou jí v díle přisuzovány, a to explicitně i implicitně. Obraz postavy, který si čtenář vytváří, tak může být v celém díle neměnný, nebo se může vyvíjet, případně procházet proměnami; to proto, že jednotlivé vlastnosti postavy se v průběhu děje kumulují, navazují na sebe, dokonce si mohou i vzájemně odporovat (srov. Bílek, 2003: 161). Takové proměny mohou být pouze doprovodnou částí příběhu, nebo naopak jeho centrem. Tak u Bykava bývá příběh redukován, často je omezen na několik situací. Syžet slouží tedy primárně k tomu, aby představil postavu jako komplexní charakter, případně aby postava mohla ztratit či nabýt některé ze svých vlastností, a ukázat, jak k té či oné vlastnosti vlastně dospěla.

Takové pojetí syžetu považujeme za funkční i s vědomím, že se postavy v Bykavově díle příliš neproměňují, „pouze“ se vyvíjejí, ovšem typicky vždy ve směru, který je naznačen už při

³⁰ Navíc se tyto rysy neobjevují souhrnně při prvním uvedení postavy do děje uvedení, ale jsou postupně doplňovány či zpřesňovány v průběhu děje.

jejich prvním výskytu v díle, kde se již profilují jako nositelé určitého světového pohledu.³¹ I přesto Bykav vytváří postavu jako mnohostranný charakter, jenž musí překonávat vlastní pochyby, strach či tělesnou slabost a disponuje vlastní minulostí, individuálním souborem hodnotových postojů a bohatým rejstříkem emocí.³² Možné způsoby, jimiž toho autor dociluje, konkrétně představíme v následujících částech a kapitolách.

3.2 Vypravěč

Střídání různých typů vypravěče, prostupování promluv vypravěče a postav a proměnlivá fokalizace tvoří základ Bykavovy svébytné poetiky a jejich alespoň základní nastínění je nezbytné i pro pochopení jeho práce s postavou. Také se domníváme, že Bykav ve své tvorbě používal větší škálu vypravěčských způsobů než ostatní autoři druhé vlny válečné prózy a nakládal s nimi mnohem promyšleněji, avšak tuto otázku musíme ponechat stranou. Jednak z důvodů rozsahu práce, jednak proto, že téma způsobů vyprávění v Bykavových dílech dalece přesahuje okruh naší práce a vyžádalo by si zvláštní důkladnou a z poněkud jiného hlediska nazíranou studii. Kromě toho se tomuto tématu ve své monografii poměrně podrobně věnoval Tomasz Wielg (Wielg, 2002), na jehož práci budeme průběžně odkazovat. Zde se na problematiku vypravěče podíváme z poněkud jiného úhlu a zaměříme se pouze na rysy, které jsou pro naše uvažování o reprezentaci postav u Bykava nezbytné. Na konkrétní způsoby, jimiž autor využívá vypravěče a zejména proměnlivou fokalizaci, poukážeme v průběhu celé práce na patřičných místech při analýze jednotlivých ukázek.

V první kapitole jsme uvedli, že autoři druhé vlny válečné prózy častěji než jejich „předchůdci“ využívali vypravěče v ich-formě, jenž byl zároveň jednající postavou jejich díla. Tento způsob vyprávění kromě jiného umožňoval čtenáři ztotožnit se s postavou. U Bykava ovšem není užití ich-formového vypravěče příliš frekventované, alespoň ne natolik, jak by se snad dalo vzhledem k jeho snaze o pokud možno bezprostřední předvedení prožitku války očekávat (srov. Wielg, 2002: 34). Jeho využití ovšem ve všech dílech, v nichž se objevuje

³¹ Podobnou charakteristiku jsme zmínili i u postavy letce Meresjeva. Tam je ovšem státnost charakteru zcela zjevná a záměrně není nijak zpochybňována.

³² Toto tvrzení přirozeně neplatí pro postavy, jež jsou záměrně vytvářeny jako modelové (např. postava Sachna z *Мёртвым не баліць*).

(*Трэцяя ракета, Мёртвым не балиць, Абеліск, Пакахай мяне, салдацік*), vykazuje shodné znaky. Především je takový vypravěč vždy zároveň hlavní postavou příběhu, třebaže zejména na jeho počátku stojí spíše v pozadí a působí jako svědek, který pozoruje dění ve svém okolí a podává o něm zprávu; do děje se zapojuje postupně. *Трэцяя ракета* a *Мёртвым не балиць* jsou vyprávěny v čase přítomném, což ještě umocňuje iluzi bezprostřednosti vyprávění a zvyšuje dějové napětí. Pozoruhodný vypravěčský postup se objevuje v závěru novely *Пакахай мяне, салдацік*, jež je podávána v čase minulém, budícím dojem tradičního epického narativu v präteritu. Tento dojem je však porřen na samém konci novely: „Сюды я павінен быў вярнуцца. Я меў цвёрды намер на тое. І — не вярнуўся ніколі“ (Bykav, 2, 2005: 521), kde poslední věta vlastně přidává do vyprávění druhou časovou rovinu a odhaluje distanci mezi vyprávěným příběhem a momentem vyprávění, která byla před čtenářem celou dobu skryta.³³ V kontextu celého Bykavova díla je z hlediska vyprávění specifická novela *Абеліск*, jejímž hlavním hrdinou je novinář, jenž se vypraví na pohřeb svého známého. Tam se setká s jeho přítelem, který mu vypraví o událostech, jichž byl za války svědkem jako malý chlapec. Zatímco v ostatních prózách uvedených v tomto oddíle ich-formový vypravěč vypraví o tom, co bezprostředně zažívá či zažil, zde jsou oba vypravěči pouze svědky, kteří sami vypovídané události neprožili, pouze je zprostředkovávají dále. To na jednu stranu oslabuje napětí pro typickou Bykavovu tvorbu příznačné, ale zároveň umožňuje větší odstup od událostí a jejich důkladnější zhodnocení.

Právě přímé a bezprostřední vynášení soudů o svém okolí je pro ich-formového vypravěče u Bykava typické, stejně jako důraz na smyslové a tělesné vnímání. V souvislosti s tím se chceme zastavit u popisu bojových scén, jež sice nejsou u Bykava příliš časté, ale vždy jsou popsány velmi věrohodně, což je umocněno detailním líčením; dokonce ani vypravěč v ich-formě nikdy neztrácí přehled o tom, co se právě děje, třebaže jsou jeho vědomosti omezené na jeho bezprostřední okolí: „Танкавая гармата, неяк дрыготка і сутаргава ключычы, апускаецца ніжэй, ніжэй... Гэта апошняе, што я паспяваю адчуць, і на каленях, уніз галавой кідаюся за Лёшкам. Стрэл і выбух на версе грымяць адначасна. Вялізная глыба ад сцяны рушыцца на мае плечы, нейкай калючай жарствой абдае патыліцу, я, здаецца, глухну на некалькі секунд і мярцвею, на паўзасыпаны... Раптам становіцца неяк дужа сцішана. Грымотны

³³ Tohoto nenápadného postupu si povšiml už Tomasz Wielg (Wielg, 2002: 55).

грукат ураз абрываецца, сціхаюць блізкія выбухі, толькі незнаёма даносіцца з далечы густое выццё танкаў і ціхенька дрыжыць зямля“ (Bykav, 4, 2006: 341).

Rozsah jevů, jež vypravěč vnímá, je v této ukázce radikálně omezen, zaměřuje se vlastně výhradně na to, co prožívá on sám, bez ohledu na to, co právě konají jeho spolubojovníci. Důraz na individuální vjemy zde podtrhují právě slovesa vnímání (я паспяваю адчуць), která se navíc omezují pouze na jeden smysl, a sice na sluch (глухну, становіцца дужа сцішана, сціхаюць выбухі). I přes ztíženou orientaci a ohrožení, v němž se ocitá, však vyprávějící popisuje události velmi koherentně. Jako by vyprávěcí situace první osoby měla stále především sloužit k zprostředkovávání informací o ději. Popis bezprostředních vjemů člověka ocitnuvého se uprostřed bitvy sice činí líčení událostí plastičtějším a věrohodnějším, přesto se nám zdá, že Bykav nevyužívá všech možností, které tento typ vypravěče nabízí; například by bylo možné s poukazem na dezorientaci vyprávěcího rozrušit logickou následnost vyprávění. Takový postup však implikuje spíše modernistický způsob psaní, k němuž se Bykav nikdy neuchyluje.

Jak jsme naznačili výše, převládá v Bykavově díle jednoznačně vyprávění v er-formě. Nejedná se však o vševědoucího vypravěče, jeho znalosti, zejména co se týče vědomí postav, jsou omezeny. Obvykle nechává samy postavy vyprávět o svých osudech a hodnotit se navzájem, sám ovšem se svým stanoviskem do vyprávění nevstupuje. Jestliže v rané novele *Жураўліны крык* si vypravěč ještě osobuje líčení okolí: „Гэта быў звычайны чыгуначны пераезд [...]. Ён абраў тут зручную мясціну пуці, дзе скончыўся насып, што пралёг па асакаватай голай балацявіне, і рэйкі ўезджанай аднапуткі беглі па жвіры амаль на ўзроўні зямлі“ (Bykav, 4, 2006: 101), prožívání postav již nekomentuje a nechává promlouvat je samotné:

Пшанічны нерухома пастаяў з хвіліну, разбіраючыся ў пачуццях, а потым, амаль раптам прыняўшы нейкае рашэнне, нягучна кінуў у цемру:

– Хопіць!

Так, хопіць. Хопіць місяць грязь на гэтых разбітых дарогах, хопіць гібець на сцюжы, галадаць, хопіць пакутаваць ад страху, капаць-перакопваць зямлю, глухнуць у баях, дзе толькі кроў, раны і смерць (ibid.: 114–115).

Úryvek jsme uvedli i s původním členěním do odstavců, aby lépe vynikly přechody mezi jednotlivými typy promluv. Zatímco první souvětí náleží do pásma vypravěče, po jedné větě v přímé řeči (Хопіць!), následuje ještě krátký monolog samotné postavy, jež bychom charakterizovali jako nevlastní přímou řeč.

Podobné střídání a prostupování pásma vypravěče a postav je pro Bykavovu tvorbu příznačné, stejně jako rozsáhlé využití fokalizace, k němuž přistupuje Bykav od konce 60. let a jež se stává jedním z hlavních kompozičních principů jeho tvorby. Některé z novel jsou přímo vystavěny na střídání vyprávění skrze vědomí dvou protikladných postav (*Сотнікаў, Пайсці і не вярнуцца*), což vnáší do vyprávění dynamiku a zároveň upozaďuje vypravěče, takže dílo působí dojmem, jako by se v něm žádný vypravěč nevyskytoval a vyprávěly buď postavy samy, nebo se dílo jakoby „vyprávělo“ samo. Jako příklad můžeme uvést začátek novely *Сотнікаў*: „Тут, мусіць, і ўлетку не часта ездзілі, а цяпер, пасля доўгіх лютаўскіх мяцеліц, дык і ўсё зараўняла снегам, і каб не лес — елкі ўперамежку з хмызам, — які няроўна расступаўся па абодва бакі, пакідаючы ўсярэдзіне вузкую белую крывуліну, дык было б і не здагадацца, што тут дарога. І ўсё ж яны не памыліліся. Углядаючыся праз голы, затуманены прыцемкамі хмызняк, Рыбак усё больш пазнаваў гэтую пущавіну, якую ён памятаў яшчэ з восені...“ (Bykav, 3, 2005: 351).

Ve srovnání s tím, jak začínal *Жураліны крык* – totiž promluvou vypravěče a jeho pohledem na okolí, připomínajícím oko kamery, otevírá *Сотнікава* obraz zimní přírody přímo z hlediska Rybaka, který ji vnímá a srovnává tyto dojmy se svými minulými zážitky z téhož místa. Stejným způsobem je vystavěn i zbytek novely. Takový způsob vyprávění připomíná personální vyprávěcí situaci, jak ji vymezil Stanzel ve svém typologickém kruhu (dle Kubíček, 2007: 59), při níž se vypravěč stahuje za postavy a „ve čtenáři vzniká iluze, že se nachází uprostřed dění, nebo toto dění pozoruje očima postavy, která sice nevypráví, ale v jejímž vědomí se vyprávěné zrcadlí“ (Kubíček, 2007: 60).

3.2.1 Typy promluv

I vzhledem k častému užívání fokalizace nepřekvapí, že se u Bykava velmi často objevuje polopřímá řeč, například: „Зоська гаротна ўздыхнула. Калі б не тья яе недарэчныя страхі, усё магло б стацца лепш і нават цікавей, яны б заначавалі дзе ў вёсцы, пры людзях, а не ў гэтай нары, дзе хоць і цяплей, чым у полі, але [...]“ (Bykav, 6, 2006: 89) a vnitřní monolog. Wielg v této souvislosti uvažuje dokonce o výskytu narativní techniky proudu vědomí v Bykavově tvorbě. Nakonec tuto tezi ovšem odmítá s poukazem, že „opowiadanie nie staje się przez to chaotyczne, niezależne“ (Wielg, 2002: 40), vždy se drží stejné logické struktury, jakou jsme už ukázali na líčení bojových scén. Je třeba dodat, že s tímto závěrem se zcela ztotožňujeme.

Dialogy nejsou v Bykavových dílech příliš časté. Mají však velký význam pro charakterizaci postav, a to i pokud se v nich nekonfrontují postoje antagonistických charakterů. Jejich lakoničnost odpovídá celkově věcnému stylu Bykavových próz, navíc autor jako jeden z prvních vrátil do sovětské literatury hovorový jazyk, jenž v úsečných rozhovorech působí velmi přirozeně. Nenormativnost lexika v následujícím úryvku (пляваць apod.) navíc podtrhuje rozpoložení postav.

– Слухай, Крывёнак, – пытаюся я ў хлопца, – адкуль ты родам?

– А ніадкуль.

– Як гэта?

– А так. Радзіўся пад Смаленскам. Пасля, як маці памерла, дзе толькі не бадзяўся. Усе дзетдомы абышоў.

– Дрэнна ўсё ж так... без роднага кутка.

– На чорта мне куток. Табе многа карысці з яго?

– Многа, – кажу я, падумаўшы. – Ты не ведаеш гэтага.

– А мне пляваць. Гадаў біць усюды няблага, – буркае Крывёнак (Букав, 4, 2006: 281–282).

I zdánlivě bezvýznamný rozhovor tak může zachytit skrytá traumata postav a z jiné strany osvětlit jejich charakter. Vzhledem k zmíněné relativní nečetnosti přímé řeči se také podílí na strukturaci textu. O významu přímé řeči u Bykava svědčí i to, že její role byla rozpoznána velmi záhy. Již v doslovu k českému vydání *Мёртвым не балиць* ji ocenil Miroslav Zahradka, jenž konstatoval, že pokud jde o Bykavovy texty, „řeč se v nich vede neuhlazená, jaksi dobově i situačně autentická“ (Zahradka, 1967: 219).

Příklad neznačené přímé řeči jsme uvedli výše při analýze vypravěčských postupů. Jak bylo již vícekrát řečeno, vypravěč a s ním spojené typy promluv by si zasloužili podrobnější analýzu. Zde jsme alespoň stručně představili nejtypičtější formy výskytu vypravěče v ich- a er-formě napříč Bykavovými texty a poukázali na způsoby, jimiž je přesouváno těžiště narace z pásma vypravěče do pásma postav. Nejfrekventovanějším prostředkem subjektivizace textu jsou u Bykava vnitřní monology. I když se vzhledem k jejich rozsahu někdy uvažuje o tom, zda se neobjevuje u Bykava proud vědomí,³⁴ zřetelně tomu odporuje autorovo úsilí o věčný styl, přehledně ukazující kauzalitu událostí, jež zbytečně neodbočuje od hlavní linie vyprávění, natož aby se řídilo volnými asociacemi. Vnitřní svět Bykavových postav tak působí navzdory všem jejich pochybám stejně „celistvě“ a uspořádaně jako jeho texty.

3.3 Děj

Příběh, který se před čtenářem v jednotlivých Bykavových dílech odvíjí, je vždy velmi jednoduchý, často dokonce redukován na několik situací. Tyto situace se v Bykavově tvorbě neustále s drobnými obměnami navracejí, v několika případech Bykav opakuje celou fabuli, ovšem mnohem propracovaněji a na vyšší umělecké úrovni: například (pod)průměrnou ranou povídku *Смерть чалавека* přepracoval v *Дажыць да світаньня*, jedno ze svých prvních děl,

³⁴ A náznačích proudu vědomí v sovětské literatuře tohoto období jsme se stručně zmínili v ptvní kapitole v poznámce č. 21.

keré zřetelně odkazuje k pracím francouzských existencialistů,³⁵ a část romanticky zabarvené fabule *Альпійської балади* převzal pro *Пакахай мяне, салдацік*, jeden z jeho posledních návratů ke tvaru novely. Jistá monotematicnost³⁶ však v tomto případě neznamena monotónnost; naopak Bykav využívá stejného kompozičního postupu či motivu pouze tehdy, pokud pro něj v dalším díle nalezne nové a funkční uplatnění, v opačném případě ho opouští. Zároveň značně redukovaný děj bez častých a napínavých dějových zvrátů nijak nepotlačuje přítomnost napětí, které pramení především z rozporných vnitřních stavů postav. Takové zaměření vyžaduje časté a rozsáhlé dějové digrese, především popisy a retrospektivy, které však v Bykavově díle nemají retardující funkci, naopak tvoří velmi dynamickou součást vyprávění, účinně se podílející na budování dějového spádu.

Jestliže tvrdíme, že fabule bývá v Bykavově próze velmi prostá, syžetová výstavba je naopak zpravidla složitější; při tom bychom neměli zapomínat, že i vložené příběhy či obrazy podávané v retrospektivě, jež odhalují minulost vybraných postav, jsou integrální součástí fabule, třebaže tento fakt bývá v sekundární literatuře o Bykavovi opomíjen. Avšak právě takový přístup považujeme za nejvhodnější nejen pro popis Bykavovy práce s postavou, ale také pro pochopení autorova tvůrčího přístupu, neboť Bykav vždy usiluje nejen o co nejpřesnější popsání stavů člověka v mezní situaci, ale také o určení příčin, které ho dovedly k rozhodnutí, jaké v oné mezní situaci učiní. Takové příčiny nachází právě v minulosti postav, jejichž charakter je utvářen zdánlivě náhodnými příhodami, které ovšem skrytě poukazují na ambivalentní postavení jedince v sovětské společnosti^{37, 38}. Do hlavní dějové linie, jež tvoří rozsahem a důležitostí většinu díla a

³⁵ Úsilí hlavního hrdiny Ivanovského o nalezení smyslu vlastní existence začalo být záhy po vydání srovnáváno s Camusovým *Mýtem o Sisyfovi*. Za tuto informaci děkuji Ljudmile Siňkovové, jež mi ji laskavě poskytla při konzultaci 4. 9. 2015.

³⁶ Ta je přirozeně dána i tím, že se Bykav většinou věnoval až na poslední fázi svého tvůrčího období (od konce 80. let do své smrti roku 2003) téměř výhradně válečnému tématu.

³⁷ V tomto bodě nesouhlasíme s Miroslavem Zahrádkou, který označil hrdiny rané novely *Jeřábí volání za „schematické lidské typy“* (Zahrádka, 1980: 248), jejichž jednání je v podstatě determinované jejich minulostí. To se týká zejména postavy Pšaničného, kulakova syna, jenž je po celý život pronásledován pro svůj původ a nakonec se pln nenávisti k sovětskému režimu dobrovolně vzdá Němcům, kteří jej ovšem zastřelí. Jeho smrt je sice prezentována jako zasloužený trest za zradu, avšak Pšaničný sám je vykreslován zároveň jako nadaný a schopný člověk, který byl příliš tvrdě a nezaslouženě trestán za svůj původ, nikoli jako někdo, kdo by objektivně jednal v důsledku svého špatného původu a vědomě za něj nesl zodpovědnost.

³⁸ Mimochodem, skutečnost, že dětství a mládí naprosté většiny Bykavových postav z frontové prózy spadá do 20. a 30. let, tedy do doby dospívání samotného autora, často posilovala tendence jejich čtení postavené na čistě autobiografickém základě. K takovému přístupu se otevřeně hlásí například Zina Gimpelevich, jež se nebojí odvolávat na některá (dle nás poněkud zavádějící) prohlášení samotného Bykava, například: „Моя биография - в моих книгах“ (Gimpelevich, 2011: 69).

je vyprávěna vždy lineárně, tj. jednotlivé události se řetězí kauzálně jedna za druhou, vstupují postavy už jako téměř zformované, hotové charaktery, které v průběhu děje jen upevňují své přesvědčení a osvědčují nabyté vlastnosti. Jejich jednání může být nesrozumitelné druhým jednajícím postavám, ale nikoli čtenáři, jemuž jsou prostředkovány skrze vnitřní monology myšlenky a stanoviska postavy, skrze retrospektivu potom formování postavy a události, jež její postoje projevené v hlavní dějové linii utvářely. V Bykavově zralém díle jsme nenašli hlavní postavu, respektive postavu, skrze niž je vyprávěn příběh, či jeho část, jejíž minulost předcházející hlavní dějovou linii by nebyla odvyprávěna, neboť „přítomnost“ postav je nemyslitelná bez jejich „minulostí“. V některých případech se stává retrospektiva natolik rozsáhlou, že začíná vytvářet druhou dějovou linii. Stejně jako u volby fabule, i pro výstavbu syžetu používá Bykav několik vybraných modelů, jež potom pouze mírně modifikuje. Některých postupů se dotkneme v následující části věnované času, zde pouze zrekapitulujeme své stanovisko, že fabuli Bykavových děl tvoří typicky většina životního příběhu postavy či postav, ačkoli až na momenty klíčové pro dané vyprávění líčení tohoto příběhu často podléhá elipse, čili je podáváno ve zkratce. Přestože se nelze při podrobné analýze narativních kategorií omezit pouze na dominantní dějovou linii, pro potřeby této práce tak zejména při analýze prostoru a času v autorových dílech z důvodů rozsahu práce učiníme.

Chtěli bychom se nicméně v závěru těchto odstavců zastavit u některých specifik kompozice, a sice v návaznosti na Wielgovo tvrzení, že typické Bykavovo dílo je vlastně „montážem scen, które, ułożone kolejno jedna po drugiej, tworzą jednolity ciąg zdarzeń“ (Wielg, 2002: 47). Tyto scény jsou spojeny nejčastěji motivem cesty, která kromě důležité kompoziční role plní i funkci symbolu (ibid.). Cesta se objevuje zejména v partyzánských novelách (*Поїсци і не вярнуцца, Круглянскі мост, У тумане*), případně v novelách nezařaditelných (*Альпійская балада, Дажыць да світання*), v nichž jsou postavy vysílány splnit zadaný úkol,³⁹ který se ovšem vlivem okolností nezdaří a původně jasně vymezená cesta se mění v útěk, v cestu bez cíle, která se postupně stává metaforou lidského života a hledání. Ve frontových novelách (*Жураўліны крык, Трэцяя ракета*, případně lze do této skupiny zařadit i pozdní novelu *Ваўчыня яма*, odehrávající se v černobylské zóně) se naopak tematizuje nemožnost takového

³⁹ V případě válečné prózy psané v duchu socialistického realismu se také často objevoval tento motiv, ale Bykav i ostatní prozaici druhé vlny válečné prózy toto schéma radikálně přetvářejí.

útěku a nutnost čekat, i kdyby třeba jenom na smrt. Kolem této cesty či nehybného čekání⁴⁰ se potom jakoby skládají jednotlivé motivy, obrazy a situace, které ukazují postavu vždy z jiné strany či doplňují a specifikují některé její vlastnosti. Jednotlivé situace ovšem ukazují postavu staticky, tj. v každé situaci je postava zachycena z trochu jiného úhlu pohledu, v trochu pozměněném stavu, a jejich zřetězení vytváří dohromady dynamický a do jisté míry rozporuplný obraz postavy. Nelze souhlasit s Václavem Židlickým, jenž tvrdí, že bykavovské charaktery se neustále proměňují, což je často manifestováno i vnějším pohybem hrdinů (Židlický, 1976: 233). Máme totiž za to, že se Bykavovy postavy radikálně neproměňují, spíše se vyjevují jejich dříve nezmněné vlastnosti, které v nich však byly potenciálně přítomny od jejich prvního výskytu v díle. Máme totiž za to, že se Bykavovy postavy radikálně neproměňují, spíše se vyjevují jejich dříve nezmněné vlastnosti, které v nich však byly potenciálně přítomny od jejich prvního výskytu v díle. Kromě toho vnější pohyb sice skutečně často doprovází vnitřní proměny postavy, stejně tak tu ovšem mají svůj význam i pasáže, kdy je postava nucena setrávat ve stavu nehybnosti. Právě tehdy, je-li postava v pohybu omezena či je jí úplně znemožněn, přebírá dynamiku vyprávění popis jejich vnitřních stavů, při čemž nedochází k oslabení dramatického spádu zejména díky změnám vyprávěcí situace a práci s časem.

3.4 Časoprostor

3.4.1 Čas

Jestliže jsme v části věnované ději vymezili fabuli v rozsahu trvání života hrdiny, přestože se její většina zprostředkovává pouze v kratších či delších retrospektivních odbočkách, zatímco největší rozsah vyprávění zaujímá krátký výsek v osudu jednající postavy či postav, jenž se odehrává v časovém rozpětí několika hodin, maximálně několika dní, lze s drobnými výhradami podmíněnými naším (širším) pojetím fabule souhlasit s často zmiňovanou tezí, kterou pregnantně formuloval Tomasz Wielg: „Jedność miejsca akcji krótki czas trwania wydarzeń, kilkoro bohaterów – takimi wyrazistymi oznacznikami można ogólnie scharakteryzować ich

⁴⁰ I takové čekání se skládá z mikrosituací, zachycujících každodenní život vojáka: jídlo, psaní dopisů, neshody a hádky (včetně neshod s velením) atp.

układy czasoprzestrzenne. [...] Pod tym względem szereg mikropowieści Bykawa przypomina tragedie antyczne, ściśle przestzegające jedności czasu, miejsca i akcji“ (Wielg, 2002: 54).

Navíc časoprostor nebývá u Bykava nikdy přesně určen, i dobu, v níž se děj odehrává, lze určit často jen přibližně, podle náznaků rozmístěných v textu: například v, *Пакахай мяне, салдацкі* je neustále zdůrazňováno, že jde o poslední dny druhé světové války, Anton z *Поўсці і не вярнуцца* se neustále táže po výsledku bitvy u Stalingradu, děj *Дажыць да світання* je situován do doby ústupu sovětských vojsk roku 1941 a našli bychom i další případy. Naopak v jiných dílech, řečeno s Tomaszem Wielgem, „[n]iejednokratnie bywa I tak, że tylko dojrzewająca kukurydza, śnieg I mróz, czy spadające liście informują czytelnika o czasie akcji” (Wielg, 2002: 56). Tím se vyznačují především Bykavovy partyzánské novely *Круглянскі мост* či *У тумане*. Obyčejnost, nevýraznost prostředí a času je stavěna neustále do popředí jako v tomto úryvku z *Дажыць да світання*: „Была зімовая ноч - як усе ночі ў лістападзе зэтага года - з ветрам, нізкім, захмараным небам, шэрым, завалочаным цемрай прасторам“ (Bykav, 5, 2006: 221). Takto vágně definovaný časoprostor napovídá možnému čtení díla na rovině symbolů a všeobecných hodnot, a oslabuje jeho vnímání čtenářem jako jedinečného a neopakovatelného příběhu.

Při analýze časových relací ve vztahu k postavě v Bykavově díle není možné opominout úzkost, s jakou postavy vnímají nezvratné plynutí času, který je potenciálně jejich největším nepřitelem. Závod s časem, stejně jako konečnou prohru, sugeruje již ve svém názvu novela *Дажыць да світання*, jejíž hlavní hrdina poručík Ivanovski má za úkol proplížit se přes noc nepřátelským územím a vyhodit do povětří muniční sklad. Ten byl ovšem přemístěn a Ivanovski pokračuje v jeho hledání sám s jedním vojínem, který je nakonec zabit, a sám Ivanovski, smrtelně zraněn, usiluje dostat se s posledním granátem k silnici, aby alespoň zničil první nepřátelské auto, které po ní pojedje, pokud se toho dožije. Hrdinu tak nepronásleduje obava z nepřitele, jehož chce nakonec sám vyhledat, ale z času, který mu může jeho úkol překazit: „Здавалася, гэтай ночы небудзе канца і ніякія ягонья хітрыкі не дапамогуць яму датрываць да ранку“ (ibid.: 234). Sám čas as je zde nepřitelem, neporazitelným proto, že je všudypřítomný: „Іваноўскі знарок як мага радзей пазіраў на гадзіннік, ён пачаў ужо баяцца няспыннае хады часу і ўсе свае сілы ўкадваў у бег, стараючыся не надта думаць пра іншае“ (ibid.: 135–136).

Ruku v ruce s tematizací času jde u Bykava důraz na co nejvíce funkční využívání časoprostorových vztahů, kdy si autor klade za cíl zprostředkovat čtenáři, jak jeho hrdinové plynutí času vnímají, zobrazit stavy, při nichž se „vteřina mění ve věčnost“ (Židlický, 1976: 233) a vice versa. K tomuto účelu Bykav, stejně jako další autoři druhé vlny válečné prózy, dovedně pracuje se vztahem mezi časem vyprávěným a časem vyprávění. Tyto dvě časové kategorie se v některých případech shodují – modelovým příkladem jsou vždy dialogy, avšak domníváme se, že například celá *Трэцяя ракета*, prostředkovaná navíc personálním vypravěčem v ich-formě v přítomném čase, představuje specifický případ „scény“, kdy jsou čas vyprávění a čas vyprávěný totožné (srov. Bílek, 2003: 153). Jak jsme zmínili výše, využívá dále Bykav často elipsy, tj. některé části vyprávěného příběhu přeskakuje, jindy naopak opisuje okamžik příběhu velmi dlouho a obsáhle. Střídání různých možností vztahů mezi oběma časy vnáší do vyprávění napětí, změna tempa vyprávění navíc zdůrazňuje zlomové okamžiky fabule.

Jeden příklad postupné změny vyprávěcího tempa se pokusíme demonstrovat na rozsáhlém úryvku z málo známé povídky *На ўсходзе сонца*:

„Угары зноў нехта заварушыўся, ці то аддаляючыся, ці мо спускаючыся, і зноў доўгая кулямётная чарга громам ракацілася ў будынку. Байцы напружыліся, сяржант, на нешта рашаючыся, прыжмурыў вочы. Чарняк абедзюма рукамі ўзяўся за карабін. І Сінцоў раптам прыпомніў, што Чарняк у гэтую вайну шэсць разоў паранены, што ў яго дома старая маці і чацвёра дзяцей, а сяржант Вераб’ёў пайшоў на вайну з апошняга курса ўніверсітэта, меў два ордэны Славы і быў разумны, адукаваны чалавек. І баец, нервова перасмыкнуўшы вуснамі і адразу забыўшыся і пра сённяшнюю раніцу, і пра канец вайны, і пра свае клопаты-мары, шырока сігануў угору і апінуўся наперадзе. [...] Кулямётчык з’явіўся раптоўна. Гэта быў нейкі даўгаўшыі гітлеравец у цыратовым зялёным плашчы - уклечыўшы на запэцканых галубамі прыступках, ён вадзіў у акенцы кулямётным ствалом, збіраючыся націснуць на спуск. - Хэнде хох!!! - зычна крыкнуў Сінцоў, і ў той жа момант вораг з дзівосным спрытам адкінуў кулямёт, скочыў угору, і з яго рук грымнулі запар два стрэлы. Сяржант і Чарняк амаль адначасова ўдарылі з двух аўтаматаў - немец бразнуўся на прыступкі, ляснуў аб каменні браўнінг, а пад самыя ногі байцоў ціха, без аніводнага стогну апусціўся раптоўна збялелы Сінцоў“ (Букав, 7, 2009: 269).

V první části ukázky se sice objevují slovesa pohybu (заварушыўся) případně příslovce pohyb zdůrazňující (паптам), avšak ty se vztahují pouze k charakteristice okolí, obklopujícího postavy a přinášejícího nebezpečí, jinak prvních osm řádků, tedy více než polovinu ukázky, zabírá popis vojáků před rozhodujícím bojem (ač ani ten není prost dynamiky).⁴¹ Tato část je nečekaně prudce ukončena dvěma slovesy rychlého pohybu (сігануў угору і апынуўся наперадзе), jež jsou jakýmsi můstkem k vylíčení samotné akce, která je, až na jednu větu popisující nepřátelského vojáka, zachycena v krátkých jednoduchých větách, jejichž jádrem jsou opět slovesa s významem pohybu či akčního děje (адкінуў, скочыў apod.), zřetězených za sebou v prosté následnosti, bez jakýchkoli kauzálních vztahů. Tímto způsobem je nám v ukázce zprostředkován přechod od stavu (očekávání) do fáze akce, kterážto změna času příběhu je provázena výraznou proměnou tempa vyprávění na rovině lexikální i syntaktické. Takto pojatá akce však nepůsobí chaoticky, nýbrž spíše přehledně, což je pro Bykavovo líčení boje typické.

V souvislosti s časem a postavou je třeba zmínit ještě případy, kdy dochází k paralelnímu rozvíjení několika dějových linií na více časových rovinách, z nichž jedna se odehrává v nespécifikované „současnosti“ a představuje hrdinu, který se nemůže oprostít od traumatu válečné minulosti, jež se mu neustále připomíná a vrací. V dílech, jež máme na mysli (*Мёртвым не балиць, Воўчая згряя, Кар'ер, Знак бяды*) však nejde o pouhou retrospektivu, v níž by vypravěč v ich-formě či fokalizovaná postava komentovali a hodnotili minulost prezentovanou jako neustálou vzpomínku z hlediska svého „staršího já“, ale vyprávění se vrací i v čase, takže čas vyprávění se od času události na rozdíl od retrospektivy neliší.⁴² Obě časové roviny se střídají bez explicitního upozornění, výslovná signalizace přechodu mezi oběma rovinami, nadto skrze reflektující vědomí postavy, je poměrně vzácná, přesto dobře rozpoznatelná. Jako příklad můžeme uvést začátek druhé kapitoly novely *Воўчая згряя*: „Памятае, тады яму дужа хацелася спаць, але толькі ён задрамаў пад елкай...“ (Bykav, 5, 2006: 248). Pozoruhodnou se nám v takto vystavěných Bykavových dílech jeví také skutečnost, že identita postavy či postav objevujících se v obou časových rovinách není zřetelně vymezena opakujícím se souborem stejných rysů (vzhledových či povahových); kromě jména určuje totožnost postavy v obou rovinách příběhu v některých případech invalidita, jejíž příčina je vyprávěna v dějové rovině

⁴¹ Z hlediska zobrazení postavy je na této ukázce zajímavé také opisování vnitřních stavů pomocí gest a mimiky. Těm se ovšem budeme podrobněji věnovat v následující kapitole.

⁴² To neznamená, že by se sám proces vzpomínání nijak netematizoval, naopak postavy (rozuměj „starší já“) podrobují svou minulost téměř neustálé reflexi (viz poslední citace této části).

„minulosti“ (*Мёртвым не балиць, Воўчая зрая*), a především vzpomínky na válečnou dobu, na nichž staví „starší já“ postavy v dějové linii ze „současnosti“, ohlížející se na činy svého „mladšího já“ ve válečné „minulosti“ s jistou distancí, víru v to, že její existence ve světě měla nějaký smysl, jenž by se jí bez prožitého pekla války možná nezjevil: „Памятаў ён усё так, нібы яно здарылася ўчора — тры дзесяткі гадоў нічога не прыглушылі ў ягонай учэпістай памяці, тым болей што тое было самае яркае і, можа, самае значнае ў ягоным жыцці. Многа разоў ён перадумваў, успамінаў, пераасэнсоўваў гэта мінулае, кожны раз ставячыся да яго па-новаму“ (ibid.).

3.4.2 Prostor

Stejně jako děj a čas je i prostor u Bykava po většinu díla velmi omezen, v některých případech na jeden zákop (*Жураўліны крык, Трэцяя ракета*) či na bitevní pole, případně pusté území nikoho (*Яго батальён*). A podobně jako časové určení je i místo děje vymezeno velmi vágně, opět je zdůrazňována jeho typičnost a nevýraznost: „Гэта быў звычайны чыгуначны пераезд, якіх нямала параскідана на сталёвых шляхах зямлі“ (Bykav, 4, 2006: 101). Bykav nikdy nerezignuje na realistický⁴³ popis prostředí, jež sice není detailně zachyceno, ale neztrácí nic ze surovosti a autentičnosti, ani v případě, že je zachyceno velmi minimalisticky: „Вачэй ён амаль не расплюшчваы, ён і без таго ведаў, што навакол шэры снегавы змрок і нічога болей“ (Bykav, 5, 2006: 232–233). Vždy však otevírá možnosti vnímání prostoru jako symbolického místa, předcházejícího či umocňujícího pocity postav, pro něž je jejich okolí „перш за ўсё вобразнае выражэнне трагічнай заблытанасці і ўскладненасці самога быцця“ (Haradnicki, 2010: 256), místa, do něž byli proti své vůli vrženi bez možnosti úniku.⁴⁴

Prostor u Bykava vždy nese určenou funkci, nic se v jeho prózách neobjevuje náhodně. Důležitý je především topos cesty, o němž jsme mluvili v části věnované ději nejen jako o hybateli děje, ale také jako o mnohoznačném symbolu života postav. Tak je tomu i ve vztazích

⁴³ Z realistického popisu prostředí se vymyká pouze *Альпійская балада*, v jejíž části se prostor stává zřetelně idealizovaným, vlastně se proměňuje v romantickou kulisu milostného vzplanutí ústředního páru.

⁴⁴ Specifická symbolická hodnota prostoru vystupuje do popředí zejména tam, kde jsou umístěny přímo v názvu díla: *У тумане, Кар'ер, Сцьяна, Ваўчыня яма*. *Кар'ер* (Lom) se navíc ve stejnojmenném románu nestává jenom symbolem paměti, již je nutno odkrývat po vrstvách a někdy „je lepší ji nechat spát“, ale také téměř jednou z postav románu, zneklidňující svou neustálou přítomností a v závěru „umírající“ (respektive je zatopen).

prostorových: fyzické cesty, po nichž postavy kráčí, se mění v bezcestí, vánice cestu ukrývá, podobně jako mizí jejich předešlý život, a proměňuje krajinu v labyrint, v němž není možné se vyznat (srov. Haradnickí, 2010: 255–256): „Вось толькі здзіўляла, куды прапала дарога, на якой разведчыкі Волаха ўбачылі нямецкія грузавікі, што вазілі боепрыпасы. Яна ішла якраз па касагоры да лесу, і цяпер там на снезе не відаць было і следу“ (Букав, 5, 2006: 165), či „Яны пратупалі ад Нёмана, можа, кіламетраў дзесяць, нідзе не напаткаўшы жылля, і Антон не мог даўмецца, дзе тут магла быць якая-коlechы вёска. Гэты лесавы раён на паваротцы Нёмана ён быццам ведаў някепска, летам выездзіў яго ўдоўж і ўшыркі, але цяпер не пазнаваў нічога — так змяніла яго завая“ (Букав, 6, 2006:135).

Vypravěč se v Bykavově díle stahuje do pozadí a úkol zakoušet a hodnotit je obklopující prostředí tak zůstává na samotných postavách, pro něž je prostor téměř vždy nepřátelský a ohrožující, nakonec však (což postavy snášejí možná nejhůře, neboť to poukazuje na jejich bezmoc) zůstává pouze lhostejný k utrpení postav: „Ніколі яшчэ ён не быў у такой адзіноце, заўжды было на каго абAPERціся, з кім перажыць найгоршае. Тут жа ён быў адзін, як загнаны, падстрэлены воўк у бясконцым марозным полі“ (Букав, 5, 2006: 233).

V opozici k nepřátelským prostorám existují i prostory bezpečné (typicky uzavřené), poskytující postavám úkryt před nepřátelským vnějším světem: ve frontových prázách jde nejčastěji o dno zákopu či kryt, stávající se jakýmsi dočasným domovem: „Пасля мы сядзім у нашым вузенькім абжытым акупчыку і, супакоеныя ды трошкі абрадаваныя зробленай справай, утаймоўваем у грудзях ашалелыя ад натугі і перажытага сэрцы. Некалькі кулямётаў лупяць па нашай пазіцыі, раз за разам збіваючы з бруствера камякі, і пясок сыплецца на нашы галовы“ (Букав, 4, 2006: 327), což se však může ukázat jako iluzorní bezpečí, jak se o tom přesvědčí vojáci kapitána Vološina, kteří se zabarikádují v krytu, kam pustí nepřátelští vojáci plyn. Původně bezpečný úkryt se tak náhle stává smrtící pastí. Tato proměna ve zkratce postihuje i jedno z největších traumat Bělorusů, jejichž národní identita se definuje právě na základě vztahu k rodné zemi,⁴⁵ jež jim na jedné straně mnohokrát poskytovala úkryt před nepřáteli, zároveň však jejich národní identitu poznamenalo právě zničení této země po černobylské katastrofě, kdy se samotný domov stal nebezpečným. Jak se tato proměna odráží ve vztahu postav k okolí, lze dobře ilustrovat na textech, jež byly napsány více než dvacet let po

⁴⁵ Více viz 4. kapitola této práce.

sobě. V novele *Воўчая ззяра* (1974) se partyzán Levčuk ukrývá před Němci v močále⁴⁶, který ho nakonec zachrání: „Ён яшчэ глыбей апусціўся ў ваду, па самыя ўжо плечы, і трохі пахінуўся ўбок, каб лепш прыхавацца за купінай. Яшчэ ён азірнуўся назад - за вялікім прагалам чорнай вады стаяў куст лазняку, дзе, вядома, можна бы схаватца лепш“ (Букав, 5, 2006: 348). Naopak v jedné z posledních Bykavových delších prací *Ваўчыня яма* (1998)⁴⁷ se skrývají dvě hlavní postavy před světem v černobylské zóně, ač dobře vědí, že právě to jim přinese jistou smrt: „На чабаровай прагаліне ён паваліўся ў траву, прагна ўдыхаючы знаёмы гаючы водар, які памятаў яшчэ з дзіцячых гадоў, як на канікулах жыў у бабулі. [...] Але бабулі няма, а праклятая радзяцыя затаілася дзесці паблізу й чакае“ (Букав, 1, 2005: 98). Napětí mezi těmito dvěma body, spolu s rezignací, s níž všechny rány přijímají, ukazují v Bykavově pojetí nejlépe tragický osud běloruského národa, jenž byl výrazně ovlivněn i geografickou polohou jejich země a jenž by mohl být nejlépe popsán jako pocit ztráty domova.

Nakonec ještě zmiňme další základní polohy, jimiž se v uspořádání prostoru v Bykavově próze projevuje jeden z jeho základních kompozičních postupů, a sice kontrast. Ten je, jak ukážeme později, nejnositelji právě ve volbě postav, avšak výrazně se dotýká i prostoru, který je konstruován na základě binárních opozic nahoře – dole, případně uzavřený – otevřený,⁴⁸ jejichž členům jsou přidělovány podle potřeby různé významy. O jednom z možných spojení opozice uzavřený – otevřený s významem bezpečí – nebezpečí jsme se zmínili výše, ovšem kromě dvoupólové škály mohou otevřené a uzavřené prostory odkazovat i ke složitějším duševním stavům postav, stejně jako dobře ilustrovat náboženskou symboliku. Takovou roli hrají kontrastní prostory například i v jednom z Bykavových nejznámějších děl *Сотнікаў*, jehož titulní hrdina, obdařený kristovskými spasitelskými atributy, projde mučením a vězněním ve sklepech policejní stanice, tedy v jakémsi podzemním pekle, prostoru klaustrofobním, izolovaném, což se promítá do nejistoty a pochybností Sotnikova i ostatních postav, a ráno je s ostatními vyveden na popravu, jakousi vlastní Golgotu a zároveň nanebevzetí,⁴⁹ odehrávající se na

⁴⁶ Zároveň však močály jako typická součást běloruské krajiny představují u Bykava zrádné místo, které těm, kdo se k nim uchylují, poskytují ochranu, jež se však může ukázat jako klamná. Plní tak najednou roli prostoru bezpečného i nebezpečného a mohou být chápány také jako symbol nejistého postavení běloruského národa obklopeného nepřáteli.

⁴⁷ Už sám název „Vlčí jáma“, tedy past na vlky, odkazuje metaforicky k typickému bykavovskému postupu, při němž se zdánlivě bezpečný úkryt nenadále mění v past.

⁴⁸ K tomuto dělení podrobněji viz Haradnicki, 2010: 250–251.

⁴⁹ Takto alespoň interpretujeme soucit i uznání obyvatel městečka, zejména malého chlapce.

náměstí, tedy prostoru volném a otevřeném. Ve chvíli, kdy Sotnikov vystoupí pod šibenici a naposledy se rozhlédne po okolí, smíří se se sebou a svým neúspěchem, což je spojeno právě s jistou volností pohledu. Rozsáhlý popis prostředí v tomto případě plní i roli jakési mezihry ve vyprávění před dramatickým koncem: „Ішли апошнія секунды жыцця, і Сотнікаў, прыткнуўшыся на цурбане, прагным апошнім позіркамі міжвольна ўбіраў у сябе несамавітую аздобу звыклай з дзяцінства месчачковай вуліцы з гаротнымі постацямі людзей, хілымі дрэўцамі, паламаным штыкетнікам, гарблячком намёрзлага лёду пад жалезнай калонкай. Праз настылае голле сквера праглядалі аблупленыя сцены недалёкай цэркаўкі з абадраным счарнелым дахам, без крыжоў на двух аблезлых зеленаватых купалах. Некалькі яе вузкіх акенцаў былі нядбайна забіты неакоранымі аполкамі” (Букав, 3, 2005: 502).

Precizní práce s časoprostorovými kategoriemi a pečlivá syžetová výstavba, které jsme se v této části stručně představili, jsou velmi podstatné pro vybudování napětí, jež prostupuje Bykavovy texty, a vytvářejí jeden z typických znaků jeho díla. Zároveň je autorovo zacházení s těmito kategoriemi velmi funkční ve vztahu k postavám, neboť prostor a čas tvoří pozadí jejich dilemat, a také spoluvytvářejí překážky, které jsou postavám kladeny, či se přímo stávají metaforickým vyjádřením jejich stavu.

4. Vnější popis postavy

Již v úvodu k této práci jsme zmínili, že při zkoumání Bykavova díla byla dosud věnována pozornost především obecným filosofickým a ideovým otázkám, což se promítlo i do analýzy práce s postavou, jež se zaměřovala primárně na rozbor vnitřního světa Bykavových hrdinů a hodnotových systémů, kterými se postavy řídí. Není nám známo, že by byl již někdy dříve vnější popis postavy v Bykavových textech podroben souvislému zkoumání. Proto se v této kapitole soustředíme na jméno a vzhled postavy, které představují důležité prostředky identifikace postavy v literárním díle. Chápeme je jako znak či soubor znaků, které ji vymezují vůči postavám druhým a mohou vypovídat o jejich charakteru, případně odrážet též jejich vnitřní svět. Ten se u Bykava projevuje právě skrze vzhled postav. Jejich vnitřní stavy se u Bykava často ukazují skrze pohyby, gesta a mimiku, které doplňují jejich promluvy, nebo mohou tyto promluvy naopak popírat; vždy však zřetelně signalizují, co se v nitru postavy odehrává.

4.1 Jméno

Jméno literární postavy tvoří jednu z určujících složek její identity a je její specifickou příomou charakteristikou, která se navrácí v průběhu celého textu (srov. Hodrová, 2001: 557). Jelikož většinu Bykavovy tvorby tvoří díla psaná v duchu realistické poetiky, nelze v nich výrazně inovativní práci se jmény postav očekávat. V realistickém duchu Bykav svým postavám udílí jména, jež nejsou v kontextu doby a prostředí, v němž se postavy pohybují, ničím nápadná či neobvyklá, což je plně v souladu s jeho záměrem zdůraznit jednak autenticitu vyprávěného, jednak i jménem demonstrovat, že jeho postavy jsou záměrně obyčejnými průměrnými lidmi, jejichž nevýraznost právě výběr jména podtrhuje.⁵⁰ Toto vše ale v literatuře Bykavovy doby (a v realistické literatuře tím spíše) bylo obvyklé (srov. Hodrová, 2001: 604). Od realistické poetiky se Bykav naopak jemně odlišuje například tím, že u něj jméno postavy či postav nikdy nestojí v

⁵⁰ „Тустовост“ své jména si postavy samy v některých případech uvědomují: „Праўда, яна мела пашпарт, нямецкі аўсвайс, але не надта спадзявалася на гэтую тоненькую, з сінімі пячаткамі кніжку, выпісаную на нейкую Адэлаіду Аўгусцевіч. [...] імя той жанчыны дужа падабалася Зосьцы. Ёй бы такое імя. А то Зося Нарэйка. Хаця што ж, кожнаму – сваё“ (Bykav, 6, 2006: 79).

názvu díla.⁵¹ Výjimkou je pouze *Сотнікаў*, jehož konečný název ovšem neurčil autor, kterému se naopak velmi nelíbil, neboť dle něj odporoval záměru díla – v případě, že by měla být novela nazvána jmény hrdinů, byl by vhodnější titul *Sotnikov a Rybak*, jelikož obě hlavní postavy mají v kompozici díla stejnou roli.⁵² Dalšího významového rysu jméno nabývá u postav Bělorusů, u nichž je jedním z hlavních signálů jejich národnosti (Hlečyk, Ivan Těreška, Vasiljevič, Zmitrok Barejka, Stěpanida Bahaťka). Odehrává-li se dílo mimo běloruské území, běloruské postavy většinou nemají výrazně negativní vlastnosti (Gimpelevich, 2011: 281). Pokud jde o záporné postavy, Bykav si byl vědom, že uvádí do sovětské válečné literatury postavy, jež se v ní do té doby objevit nemohly vůbec, nebo pouze sporadicky, a usiloval o to, aby nebudily kontroverze v oblastech, v nichž by byly spory zbytečné. Například kapitán Sachno, hlavního záporný hrdina románu *Мёртвым не балиць*⁵³, představující temné stránky stalinského armádního velení, dostal záměrně jméno, které nemělo konotovat s konkrétní národností, jejíž zástupci by se proti tomu mohli ohradit: „І я не без ваганьня выбраў амаль нейтральнае - Сахно, якое хоць і не сла ў сабе нейкі славянскі элемент, але, на мой погляд, не мела выразнай нацыянальнай прыналежнасьці“ (Bykav, 8, 2009: 195). Přesto proti němu údajně protestovali někteří z ukrajinských čtenářů, kteří Bykava obvinili z dehonestace ukrajinského národa poté, co vyhodnotili příjmení Sachno jako ukrajinské (ibid.). Tento snad trochu kuriózní příklad dobře dokládá, jak je národnostní cítění v běloruském a širěji slovanském myšlení vtahováno samotným autorem do prostoru literárního díla a odráží se i ve výběru jmen jeho postav.

Promyšlený je i výběr jmen postav z kategorie „oni“, tedy „vnějších“ nepřátel nejčastěji z řad Němců. V Bykavově první novele *Журавліны крык* jsou němečtí vojáci, stejně jako v naprosté většině válečné prózy první i druhé (sic!) vlny, bezejmenní: „Немцы сталі ля матацыкла, трымаючыся за аўтаматы, а ён, ледзьве перастаўляючы замлелыя ногі, боязна ішоў да іх. Яны не стралялі, толькі гыркнулі злосна і варожа нешта незразумелае, і адзін,

⁵¹ V sovětské (socialisticko)realistické válečné próze to také není běžné, patrně proto, že jejím záměrem bylo klást důraz na kolektivní kvality, nikoli na jednotlivce. V názvu stál tak buď celý kolektiv (*Молодая гвардия*), nebo apelativum (*Повесть о настоящем человеке*, *Судьба человека*).

⁵² Původní název novely měl znít *Likvidace*, podle kárných akcí (zejména poprav), které uplatňovaly německé ozbrojené složky za okupace na běloruském území proti civilnímu obyvatelstvu. Tento název se ovšem cenzuře nezamlouval a Alexandr Tvardovskij, v jehož časopise *Новый мир* měl vyjít, navrhl nazvat novelu podle hlavní kladné postavy. I přes autorovu nespokojenost novela pod tímto názvem vyšla a získala si pozornost veřejnosti i kritiky (dle Gimpelevich, 2011: 109).

⁵³ *Мёртвым не балиць* bylo hned po svém vydání roku 1965 právě pro postavu Sachna tvrdě napadáno oficiální kritikou za očeňování obrazu sovětského vojáka. Bez zásahů censury román poprvé vyšel až v roce 2014.

той, што заводзіў матацыкл, – белатвары, з абвіслай губой мужчына, – ступіў да яго насустрач“ (Bykav, 4, 2006: 164).

Jak je možné z ukázky vidět, bezejmennost nepřátelských postav nejenom zvyšuje pocit odcizení a nemožnosti dorozumění, ale také dělá nepřítele méně lidským: jestliže přítomnost jména může zvíře či věc antropomorfizovat (Hodrová, 2001: 558), jeho absence naopak dle nás činí z člověka někoho nebo něco jiného; v našem příkladu se Němci na základě své vzájemné nerozlišitelnosti a anonymity mění jakoby ve stroje, pouhé vykonavatele cizí vůle. Tento jednoduchý, ale účinný postup nebyl ve válečné próze ničím neobvyklým, i Bykavův obraz nepřítele začíná získávat plastičtější kontury až tehdy, kdy jim začíná udílet jména. Na pomezí stojí *Третья ракета*, v níž sice raněný Němec, jenž se objeví v ruském zákopu, jméno nemá, ale hlavní postava a vypravěč Ložňak nachází v jeho kombinéze dopis od matky, jenž začíná slovy „Майн лібэр кнабэ!“⁵⁴ (Bykav, 4, 2006: 386). A právě toto vlídné oslovení přinutí Ložňaka podívat se na Němce také jako na člověka. Vrcholem snahy o „polidštění“ a prohloubení obrazu Němce u Bykava představuje *Мёртвым не баліць*, v němž se postava Němce poprvé stává svébytnou individualitou, což je demonstrováno i tím, že disponuje vlastním jménem – Engel.⁵⁵

Specifickým rysem Bykavovy tvorby od jejích počátků je vedle vyprávění, jež by bylo možno vnímat jako tradiční, také přítomnost druhé, alegorické roviny díla, na niž jako první upozornil Ales Adamovič (dle Gimpelevich, 2011: 158). Třebaže mnozí literární vědci a kritici jeho tvrzení odmítli, vývoj Bykavovy tvorby v 80. letech dal Adamovičovi za pravdu, neboť v té době se Bykav přiklonil k žánru alegorie zcela otevřeně. To se, vyjdeme-li z předpokladu Hodrové, dle něhož jedním z typických rysů alegorie vždy bylo, „že hrdina zůstával bezejmenný nebo byl označen apelvativem“ (Hodrová, 2001: 665), přirozeně projevilo i v práci se jmény postav, respektive v jejich postupném mizení. V povídce *Сьцяна* ze stejnojmenného sborníku je k jediné vystupující postavě odkazováno pouze zájmenem „on“, v poslední Bykavově novele *Ваўчыная яма* hlavní postavy samy sebe nazývají pouze apelvativy *салдат* a *бамж*:

Цябе як зваць? - крыху падабрэлым голасам запытаўся рыбак.

⁵⁴ Můj milý chlapče.

⁵⁵ K netypické mírnosti a pokornému chování této postavy odkazuje i její jméno (Engel znamená v němčině anděl).

Ды салдат проста, - падумаўшы, адказаў хлопец. Яму зусім не хацелася называць сябе, а хлусіць таксама ён ня меў вялікай ахвоты.

А я бамж проста, - у тон яму адказаў рыбак і засьмяяўся (Букав, 1, 2005: 73).

Zamlčení jména v tomto případě nesignalizuje potřebu skrýt svou pravou identitu, jako spíše vědomí její nenapravitelné ztráty, která je důsledkem vstupu do zóny. Před smrtí jsou si totiž rovni všichni.

Poslední způsob proměny postavy a jejího jména, jež je třeba zmínit, se objevuje v bajkách a podobenstvích, tvořících úplný závěr Bykavovy tvůrčí dráhy, v nichž vystupují zvířata a hmyz, taktéž označování pouze apelativy, například *Кошка і мышка, Мурашки, Пагібель зайца* a další. Těmito texty se Bykav, byť především s ohledem na zvolený žánr, uchyluje k pojetí postavy jako kolektivu, jemuž se vždy vyhýbal, což se projevuje i v zcela jiném přístupu k pojmenovávání postav.

Přestože Bykavova volba jmen jednotlivých postav se na první pohled zdá být konvenční, umí spisovatel možnosti, které se při udělení jmen postavám nabízejí, vhodně využít. Přesun od vlastního jedinečného jména k apelativnímu označování postav názvem celé skupiny jedinců, případně druhu, upozorňuje na žánrový posun v Bykavově díle, ale také na proměnu jeho vnímání postav, které se mění od plně individualizovaných a svébytných entit v zcela typizované reprezentanty určité myšlenky.

4.2 Vnější popis postavy

4.2.1 Vzhled postavy

Popis vnějšího vzhledu postavy dostává během vývoje Bykavovy tvorby čím dál menší, avšak dle našeho názoru lépe využitý prostor. V raném Bykavově díle se objevují rozsáhlé popisy postav, které nemají pro další vývoj vyprávění žádný význam, pouze sugerují jeho realističnost. Naopak v jeho zralém díle se vnější popis postavy omezuje pouze na nejnutnější

rysy, zejména na ty, které jsou důležité i pro její povahovou charakterizaci, či na ty, jež budou hrát roli i v dalším průběhu vyprávění.

Jako příklad neúčinně rozvleklého popisování vzhledu postavy uvedeme vyličení bezejmenného hrdiny z povídky *Смерць чалавека*: „Чалавек быў моцнага складу, шырокай касці, плячысты і прысадзісты. Акрываўленая вайковая гімнасцёрка з чырвонымі пятліцамі, парваная ў некалькіх мясцінах, адкрывала шматкі белай сарочки і валасатыя грудзі - таксама са слядамі падсохлай крыві. Буйныя выразныя рысы шуднелага твару сведчылі пра адкрытасць і мужнасць характару. Цяпер твар быў парафінава-белы. Белізна гэтая, ненатуральная пад густым чорным шчаціннем, рабіла непазнавальным узрост чалавека“ (Букав, 7, 2009: 18).

Toto zobrazení hrdiny je přetíženo zabíháním do detailů, jež mají ukazovat jednak na jeho kladný charakter, což vypravěč pro jistotu ještě explicitně zdůrazní (адкрытасць і мужнасць), jednak vážnost jeho zranění, která jsou v dané ukázce ovšem opsána poměrně nápaditě pouze skrze krvavé skvrny na jeho oděvu. Některé z nich (валасатыя грудзі, парафінава-белы твар) ovšem působí až směšně a ještě umocňují nefunkčnost popisu.

Ovšem už ve své první novele *Журавліны крык* Букав tento způsob opouští a vybírá ze vzhledu svých postav pouze ty rysy, které je mohou úsporně charakterizovat už při jejich uvedení do děje:

Гэтак жа стрымана паціснуў халодную камбатаву далонь і «вучоны» – у акулерах, высокі баец Фішар; без крыўды, шчыра зірнуў на камандзіра другі няўдака, на якога скардзіўся старшына, – малады, са свежымі сумнымі вачыма радавы Глечык.

– Нічога, чорт не здрадзіць – свіння не з’есць, – бесклапотна пажартаваў пэтэравец Свіст, белабрысы, расшпілены на ўсе кручкі і гузікі, жулікаваты з выгляду хлопец.

Спаважна падаў сваю пухлую далонь непаваротлівы мардаты Пшанічны, і пачціва, прыстукнуўшы бруднымі абцасамі, развітаўся чарнявы, прыгожы Аўсееў (Букав, 4, 2006: 102).

V uvedené ukázce nenajdeme atribut, jenž by byl postavám připsán zbytečně. Všechny naopak ukazují přímo či nepřímo k jejich charakteru, který se blíže projeví později skrze jejich minulost či jednání. Tak brýle Fišera poukazují na minulost studenta a zdůrazňují jeho nepraktičnost a neschopnost orientovat se ve válečných podmínkách, rozepnuté knoflíky Svistovy uniformy upozorňují na jeho bezstarostnou povahu a sklony k překračování pravidel a podobně je tomu i u ostatních postav. Právě tento přístup k vnějšímu popisu postavy se bude uplatňovat i v dalších Bykavových dílech, zejména v 60. a 70. letech: vzhled postavy je uveden při jejím prvním vstupu do vyprávění a omezuje se na vybrané charakterizační rysy, které mohou být v průběhu vyprávění doplňovány. V dílech z 80. let (např. *У тумане, Знак бяды*) už chybí popis vzhledu postav na počátku vyprávění úplně, jejich fyziognomie je zmíněna až v okamžiku, kdy začne být důležitá pro děj. Například v novele *У тумане* se o značné fyzické síle jednoho z protagonistů Sušeni dovídáme až ve chvíli, kdy je nucen nést postřeleného partyzána: „Сушчэня мужчына быў дужы, некалі на станцыі разгружаў вагоны з соллю, і цяпер, напяўшыся, узваліў на сябе цяжкаватае такі цела Бурава, узяў яго вінтоўку, і, абапёршыся на яе, бы на палку, узгробся на ногі“ (Bykav, 2, 2005: 299). V Bykavových alegorických povídkách se vzhled postav nezmiňuje vůbec. Hlavní hrdina povídky *Сьцяна* tak zůstává nejenom beze jména, ale také „bez tváře“.

Alespoň stručné vzhledové charakteristiky se dostává všem epizodním postavám, vystupujícím třeba v jediné scéně, neboť tyto mohou být charakterizovány právě pouze svým vzhledem: „Абодва паліцаі з-за агароджы — адзін белабрысы, пажылы, у картузе і другі малады, плячысты, у нямецкай пілотцы — прыкметна навастрылі вушы, і начальнік паліцыі кінуў у іх бок строгі позірк“ (Bykav, 6, 2006: 377). Tyto stručné popisy se objevují v v ich- i v er-formovém vyprávění a v obou případech mají stejnou funkci: umocňují autenticitu vyprávění, podávaného skrze pohled vybrané postavy, jež své okolí vnímá nikoli celistvě, ale vybírá z prostředí, v němž se pohybuje, pouze zlomky dojmů, které následně prostředkuje čtenáři. Takové výběrové vnímání je člověku vlastní i v reálném světě, proto působí takový popis postav i prostředí přirozeněji než detailní líčení.

Značný důraz při popisu postavy klade Bykav na její oděv, jehož popis je často rozsáhlejší než samotná fyziognomie. Na rozdíl například od výšky patří oděv k těm vzhledovým

rysům, které si může jedinec ve vyprávění do jisté míry určovat sám, a přestože Bykavovy postavy jsou z velké části vojáci, kteří si styl oblékání sami vybírat nemohou, stav jejich uniformy či péče, kterou jí věnují, také často vypovídá o jejich charakteru, případně o okolnostech, v nichž se nacházejí. Neplatí ovšem ustálené spojení, že voják, jenž má čistou a upravenou uniformu, je voják spolehlivý a dobrý. Naopak, ten, kdo svému oděvu věnuje přílišnou péči například na úkor pomoci spolubojovníkům, mimoděk prozrazuje svůj egoismus, který ho nakonec dovádí ke zradě. Tak je nenápadně zpochybňován už od začátku novely *Трэцяя ракета* charakter Zadorožného, na první pohled okouzujícího a zdatného vojáka: „Вядома, Задарожны пэцкацца не будзе. Ён сядзе ў самы кут акупа і пачынае свой любімы занятак – ссоўваць ніжэй на костачкі каляныя кірзавыя халявы сваіх новых ботаў“ (Bykav, 4, 2006: 273).

Jakkoli je vnější popis postavy u Bykava čím dál více redukovan, největší prostor dostává v okamžiku, kdy některá z postav umírá. I pro Bykavovy hrdiny, kteří často žijí v očekávání vlastní smrti, představuje smrt člověka, k němuž je váže silné emocionální pouto, těžko překonatelnou ztrátu. V těchto případech má podrobný popis vzhledu postavy dvojí funkci. Především výrazně zpomaluje vlastní vyprávění; tím je čtenáři zprostředkováván stav vytržení jednotlivých postav coby svědků takovýchto mezních životních situací z okolního prostředí, a to i přesto, že se v něm odehrává boj, tedy situace, jež obvykle implikuje spíše barvitá epická líčení. Za druhé takový popis osvětluje i strach hlavního hrdiny z neznáma smrti, kdy se před ním proměňuje dosud důvěrně známá tvář. Působivé zachycení této proměny založené na srovnání potom nenásilně doplňuje bílá místa způsobená tím, že předtím, tj. zaživa, čtenářům vzhled dané postavy představen nebyl: „Я сядую над ёю, папраўляю на загарэлых каленьках старэнькую яе спадніцу. Тонкі дзявочы твар ужо прыкметна збялеў, пахудзеў... Тая яе апошняя ўсмешка, што нестрыванасцю ўзрушыла нашыя з Крывёнкам сэрцы, паволі знікае, саступаючы месца строгай нежывой нерухомаці. Мяне бянтэжыць і здзіўляе гэтая недарэчная здранцвеласць на заўсёды такім рухавым, жывым і вельмі лагодным Люсіным твары. Здзіўляюць і вочы – яны, аказваецца, зусім не сінія, яны шэрыя, і я не разумею, чаму яны заўсёды здаваліся нам сінімі, як васількі“ (Bykav, 4, 2006: 398).

Okamžik téměř existenciální krize a obav ze smrti jako v citovaném úryvku je u Bykava často spojen se ztrátou milované ženy, zvlášť tehdy, nestihl-li jí hrdina svou lásku vyznat, nebo

nemohla-li tato láska být naplněna. Tragičnost ztráty je umocněna i tím, že smrt ženy je pocíťována jako zbytečná, způsobená selháním muže, jenž ji nedokázal uchránit. I proto bývá její mrtvé tělo popsáno pomocí drastických detailů, podobně jako tomu bývá při líčení smrti dítěte⁵⁶: „I адразу ўбачыў яе. Яе маленькае, бы ў падлетка, цела зьнерухомела на сьлізкіх плітках падлогі якраз на сярэдзіне вэстыбюля, дзе ўчора стаяў круглы столік. З усёй вопраткі на ёй засталася толькі разадраная на грудзях кофточка, кароткія русявыя валасы разматляліся вакол закінутай на падлогу галавы, на востранькім падбародзьзі сьцёк і запёкся струменьчык сукравіцы. Шырока расплюшчаныя вочы невідуща глядзелі ў змрок высокага падстолья“ (Букав, 2, 2005: 512–513).

V obou ukázkách stojí za povšimnutí zvláštní pozornost, která je věnována očím. Nikoli náhodou je právě pohled nevidoucích očí nejvýmluvnějším svědectvím smrti, očím i ústům Bykav totiž věnuje velkou pozornost i u živých postav, u nichž hrají důležitou roli v komunikaci. Všechny Bykavovy postavy se vyznačují málomluvností, v chaotických bojových situacích, do nichž se dostávají, ani nemají na dlouhou konverzaci čas. Kromě románů obsahujících rozsáhlé polemické výměny názorů mezi jednotlivými protagonisty (*Мёртвым не баліць*, *Сотнікаў*, *Знак бяды*, *Кар'ер*) nebývá v Bykavových dílech přímá řeč příliš frekventovaná, případně se omezuje na krátké dialogy. Postavy naopak verbální komunikaci nahrazují gesty, mimikou a pohledy: „Адразу сагнаўшы з цвёрдага, валявога твару ўсмішку, паліцэйскі зірнуў на сваіх памочнікаў, якія цярпліва чакалі каля гародчыка, чуйна прыслухоўваючыся да іх размовы“ (Букав, 6, 2006: 376). Řeč těla a tváře ovšem nemusí plnit pouze komunikační funkci, často slouží také k vyjadřování emocí postav: „Тым не менш Лукашоў загарачыўся, вочы яго заблішчалі, азызлы, з натарапыранай шцеццю твар стаў злосны і нядобры“ (Букав, 5, 2006: 177). Ve většině případů postoj a gestikulace postavy pouze podtrhují její promluvu či jinak explicitně vyjádřenou náladu: „Рабят павесілі, - пагадзіўся Сушчэня і зноў абвяў з выгляду, нагнуўшы галаву долу. Падобна было, ён нават церануў пальцамі вочы, але тут жа, мабыць, перасіліў сябе і выпрастаўся“ (Букав, 2, 2005, 284). Řidčeji, zvláště v případech, kdy je potřeba se dorozumět s Němci, lze pocity a nálady postavy určit pouze na základě jejich pohybů či výrazů: „Мусіць, да Петрака ў іх з'явілася нейкая патрэба, бо афіцэр, расставіўшы ногі, пазіраў на яго ва ўпор“ (Букав, 2, 2005, 59).

⁵⁶ K tomu viz část 5.6.

4.2.2 Tělesnost ve vědomí Bykavových postav a jejich smyslové vnímání

Zvláště pro Bykavovy frontové a partyzánské novely a romány je příznačné vyostřené vědomí, s nímž si postavy uvědomují vlastní tělo. Nebojují pouze s nepřítelem, ale také s tímto tělem, které je zrazuje a často také přemáhá. Zvláště kladné postavy bývají vystaveny zkoušce v podobě těžkého zranění, jež musí překonat. Hlavním nepřítelem se tak stává vlastní tělo, což hrdinové sami vnímají jako slabost, kterou by si „správný voják“ neměl připustit, i když tím ohrožuje úspěch plánované akce. Tak se i Sotnikov ze stejnojmenné novely rozhodne splnit zadaný úkol, třebaže je nemocen, jen proto, že nedokáže porušit svůj smysl pro povinnost: „Па праўдзе кажучы, Сотнікаў адчуваў сябе вельмі кепска: пачынала кружыць галава, часам нават штосьці правальвалася — знікала ў памяці, і тады на кароткі час ён забываўся, дзе ён і куды ідзе. Мусіць, сапраўды трэ было вярнуцца або лепш зусім не патыкацца з лесу, ды ён проста не верыў, што можа захварэць. Яшчэ чаго не хапала на вайне — хварэць!“ (Bykav, 3, 2005: 359).

Citlivé vnímání všech vnějších fyzických i smyslových podnětů je u Bykava nedílnou vlastností každého člověka, jenž žije dlouhou dobu v silném stresu a nepohodlí. I tematicky se podobně jako další autoři druhé vlny válečné prózy orientuje na popis všednodenního života vojáků a partyzánů a ukazuje, že spíše než heroický boj s Němci válka obnáší překonávání mnoha drobných obtíží a komplikací. Mezi ně lze počítat nedostatek jídla a spánku, špatnou výstroj a výzbroj, hádky s nadřízenými i extrémní počasí: „Ад напамінку пра ваду я глытаю сліну, але і сліны ўжо няма. Рот сухі, усярэдзіне таксама ссохла, у галаве тлумна ўсё круціцца“ (Bykav, 4, 2006: 384).

K drobnějším komplikacím se dají počítat i lehčí zranění. V několika Bykavových dílech se dokonce zranění postavy opět objevuje v podobě návratného motivu, který prostupuje celým textem a upomíná na ztížené podmínky, s nimiž se postava musí vyrovnat. Tak je tomu například v románu *Мёртвым не балиць*, v němž hlavní hrdina Vasiljevič utrpí lehké zranění nohy, avšak je nucen utíkat před Němci bez možnosti ošetření, takže jeho stav se postupně zhoršuje: „Нага ў мяне прыкметна цяжэе, штось гарачае, нават востра пякучае разыходзіцца па ступні. У боце хутка макрэ“ (Bykav, 3, 2005: 33). A dále: „Я і сам ледзьве

трываю, нага, мала што баліць, яшчэ і дужа мерзне пад палой шыняля. Толькі як-небудзь трэба датрываць да сяла“ (ibid.: 45). Anebo: „Мерзнуць пальцы. Да самага калена гарыць, ные нага“ (ibid.: 123).

Je příznačné, že prožívání bolesti i jiných fyzických vjemů věnuje Bykav pouze o něco menší prostor než líčení vnitřního světa svých postav. Klade-li větší důraz na boj hrdiny se sebou samým než s nepřítelem, pak boj s vlastními pochybnostmi je roven boji s tělesnou slabostí a intenzivní fyzická bolest také často doprovází hrdinovu vnitřní krizi a umocňuje ji. Na rozdíl od děl první poválečné dekády totiž vlastní tělo není pro Bykavovy postavy pouze nástrojem pro vykonání zadaného úkolu, stejně jako se ony samy nepokládají za pouhou součástku kolektivu. Naopak své tělo vnímají jako konstituující součást své individuality, bez níž by jejich „já“ zaniklo.⁵⁷ Rozsáhlé popisy utrpení smrtelně raněných postav tak nemají sloužit pouze jako výjevy šokující svým naturalismem, ale spíše jako doplněk jejich hlubších obav ze smrti: „Болю ў параненай назе ён чамусьці не чуў — напэўна, там штось адбалела. Затое ў грудзях у яго ўвесь час пякло і паліла, усё там ператварылася ў клубок нестрыванага разбухлага болю. Ён вельмі баяўся, каб зноў не пайшла з горла кроў [...]. Ён ашчаджаў прастрэленыя свае лёгкія, як нешта самае неабходнае, ад чаго цалкам залежалі апошнія гадзіны яго жыцця“ (Bykav, 5, 2006: 230).

Závěrem dodejme, že od autora pohybujícího se po naprostou většinu své tvorby v rámci realistické poetiky, bychom spíše očekávali detailní popis postav, Bykav však takový způsob vnější charakteristiky záhy opustil a, v souladu s celkovým lakonickým stylem vypravování, vybírá pouze ty rysy, které postavu nějak odlišují od ostatních. Každá část vzhledu postavy, jež je v díle zmíněna, má ve vypravování svou roli, a čtenář je tak neustále vybízen k pozornějšímu čtení, aby mu neunikl třeba zdánlivě nepodstatný detail. Domníváme se, že takový přístup přispívá k větší autenticitě textu, zvláště je-li vyprávěn skrze hledisko postavy a má odpovídat jejímu vnímání okolí. Podobným způsobem k autenticitě a čtenářovu ztotožnění s postavou přispívá i zprostředkovávání dění pomocí smyslových vjemů dané postavy.

⁵⁷ To můžeme srovnat například s postavou Meresjeva z *Povesti o настоящем человеке*, kterou jsme představili v první kapitole. Pro něj je ztráta nohou vlastně „pouze“ technickou komplikací, která ho vylučuje z kolektivu a z boje proti nepříteli.

5. Stručná typologie postav v díle Vasila Bykava

V poslední části naší práce se pokusíme o typologické rozdělení postav, jež se napříč Bykavovou tvorbou objevují, do několika skupin. Tato část si klade za cíl ukázat či popřít na konkrétních příkladech naši hypotézu, že Bykavovo rozvrhování typů postav významnou měrou vychází z ustálené typologie postav socialistického realismu; také pojednáme, jak se tento rejstřík u Bykava postupně proměňoval a obohacoval, případně uvedeme případy, v nichž autor normy socialistického realismu úplně popírá. U každého typu postav Bykav socialistickorealistická schémata posouvá jiným způsobem a jinou měrou, proto vybíráme pro daný typ pouze ty aspekty a postavy, které jsou pro postižení Bykavova postupného vzdalování od kánonu sočrealismu stěžejní.

Jestliže jsme se ve třetí kapitole zaměřili na vnější charakteristiku Bykavových postav, tato kapitola bude zaměřena v souladu se svým záměrem více na to, co vytváří a naplňuje jejich vnitřní svět. Při tom se zaměříme pouze na typy postav, které se u Bykava vyskytují nejčastěji a jsou pro hlubší uchopení jeho díla ilustrativní. Z tohoto důvodu nezahrnujeme do naší analýzy například postavy Židů, které se, často ovšem jako kolektivní postava, objevují v Bykavových románech 70. a 80. let, souběžně s rostoucím autorovým zájmem o téma paměti.

K této kapitole je ještě třeba vysvětlit naše dělení postav na „kladné“ a „záporné“, které při analýze Bykava, přijímaného jako autor odmítající zjednodušené vidění světa (u nás např. Zahradka, 1967: 218), může vyhlížet poněkud absurdně. Zvláště když uvážíme, že tato distinkce byla stěžejní (mimo jiné) pro literaturu a kulturu socialistického realismu, a tedy i pro sovětskou válečnou prózu, což koresponduje s naším chápáním totalitní kultury jako bipolární,⁵⁸ tedy takové, jež vymezuje své hodnoty především kontrastem vůči jejich negaci. Také Bykav ve své tvorbě staví na protikladných postavách, ovšem tento postup u něj má už od jeho tvůrčích počátků mnohem diferencovanější podobu, později dokonce i jinou funkci, než tomu bylo v socialistickorealisticke literatuře.

Bykavova díla jsou velmi často stavěna na morálním konfliktu mezi párem či skupinou postav, z nichž každá je nositelem jiného názoru: „Палярызаванасць свету Быкава выяўляецца

⁵⁸ Srov. 1. kapitola.

ў тым, што героі яго аповесцей звычайна з'яўляюцца антаганістамі, вядуць дыялог-спрэчку“ (Haradnicki, 2010: 249). V autorových vrcholných dílech se střídá vyprávění z hlediska hlavních (typicky dvou) účastníků sporu, kteří tak mají možnost před čtenářem své postoje obhajovat a vysvětlovat, především ve vnitřních monologích, a dílo tak v podstatě dostává podobu dramatického střetu mezi kontrastními pohledy na svět, jež bychom mohli také označit za svár mezi dobrem a zlem. Je-li přítomna jen jedna hlavní postava, je nucena takto bojovat sama se sebou.

Bykav zpochybňuje především jednoznačné hranice vedené mezi kategoriemi dobra a zla, jak byly definované v socialistickorealisticke literatuře. Vymezuje se především vůči morálce, jež vyžaduje apriorní soudy a nepřihlíží k důvodům, jež lidi k jejich činům vedou. Avšak existenci kategorií dobra a zla a to, že je možno lidské chování vždy označit jednou z nich, již neproblematickuje. Pouze zdůrazňuje, že při hodnocení lidské bytosti, a zejména při jejím odsuzování, je třeba brát v potaz i okolnosti celého jejího života a neomezovat se na unáhlené rozhodnutí vinen/nevinen. Kritizována je také snaha po dosažení cíle za každou cenu a znevažování hodnoty lidského života. Jednání jeho postav je tak stále umíst'ováno na škále mezi dobrým a zlým, jen se těmito kategoriím dává jiný smysl, než bylo v sovětské literatuře dosud zvykem. Toto hodnocení ovšem u Bykava obvykle nespočívá na vševědoucím vypravěči, jenž je, jak jsme ukázali ve druhé kapitole, výrazně upozad'ován, ale na jednotlivých postavách, z jejichž hlediska je vyprávění vedeno. Avšak dokonce i v případě, že je všem postavám dán stejný prostor a mohou o sobě navzájem vynášet soudy, je zcela jasně patrné,⁵⁹ která z postav reprezentuje dle autorského záměru pozitivní hodnoty a která je nabourává, s důrazem na odhalení „zla“ v člověku a ve společnosti.⁶⁰ V tom se, byť vychází z jiných předpokladů a operuje s odlišnými hodnotami, blíží didaktické funkci socialistickorealisticke literatury, již se snažil vzdálit co možná nejvíc. Proto tedy považujeme tradiční rozdělení postav na kladné a záporné i v Bykavově díle nikoli za zjednodušující řešení, ale za krok zcela odpovídající.

⁵⁹ Byť třeba pouze z kompozice díla.

⁶⁰ To je často ještě umocněno vloženou alegorickou rovinou díla.

5.1 Kladné postavy

Na rozdíl od idealizovaného a typizovaného hrdiny první vlny válečné literatury jsou Bykavovi kladní hrdinové postavami plně individualizovanými, které se sice vyznačují podobnými kvalitami, avšak každý z nich disponuje vlastními slabostmi. Právě selhání a omyly bývají u Bykava velmi exponovány. Do středu vyprávění staví nikoli výjimečného a dokonalého hrdinu, ale naopak obyčejného, malého člověka, kterým navazuje na tradici ruské klasické literatury. Takovou postavu její průměrnost ovšem nijak nesnižuje, pouze umocňuje hrdinství, jež se u ní postupně začíná projevovat. Bykav od heroizace účastníků války neupouští, jen jí dává jiný rozměr, když ukazuje, že hrdinou se může, či dokonce za jistých okolností musí, stát každý a cena tohoto hrdinství pro něj není umenšena konečným neúspěchem lidského snažení.⁶¹ Bykavovy postavy ve zkouškách, jimiž musí projít, obstojí, pokud překonají vlastní nedostatky a „pud sebezáchovy“ a projeví mravní integritu, pojímanou obvykle jako neústupnost při obhajobě všelidských hodnot, třebaže je to stojí život. Na rozdíl od emblematických hrdinů socialistického realismu také necítí při svém usilování oporu v kolektivu, jelikož jsou od něj často izolováni⁶² a veškerá odpovědnost za splnění úkolu leží pouze na nich. I to umocňuje narůstající vědomí vlastní individuality, na niž Bykav u svých postav klade velký důraz. Postavy usilují především o potvrzení své identity, netouží už po tom, aby kolektiv, s nímž se ztotožňují, dosáhl vítězství, ale chtějí, aby byl oceněno a potvrzeno také jejich individuální přispění k tomuto vítězství: „Ён хацеў верыць, што ўсё, зробленае ім у такіх пакутах, павінна недзе адбіцца, у чымсьці выявіцца. Няхай не сёння, не тут, не на гэтай дарозе — можа, у іншым месцы, праз нейкі няпэўны час. Але ж павінна яго пакутлівая смерць, як і тысячы іншых, не меней пакутлівых смерцяў, прывесці да нейкага выніку на гэтай вайне. Інакш як жа гінуць у пустой безнадзейнасці адносна сваёй патрэбы на гэтай зямлі і ў гэтай вайне? Ён жа для чагось нарадзіўся, жыў, столькі змагаўся, цяпеў, праліў сваю гарачую кроў і цяпер у пакутах аддаваў жыццё. Павінен жа ў гэтым быць нейкі, хай не дужа каб значны, але ўсё ж чалавечы сэнс. І ён раптам паверыў, што будзе. Што абавязкова будзе, што ніякія з чалавечых пакутаў не пазбаўлены сэнсу на гэтым свеце, тым больш салдацкія пакуты і

⁶¹ Опět na rozdíl od válečné literatury předchozího období, v níž se selhání postav nepřipouštělo, nebo muselo být vydáváno za záměrné.

⁶² Je pravda, že jde nejčastěji o pouhou vzdálenost v prostoru, ale objevují se i postavy odlišné svým smýšlením, taková je například postava Pšaničného z první Bykavovy novely *Журавліны крык*.

салдацкая кроў, пралітая за гэту непрытульную, мерзлую, але ж такую сваю зямлю“ (Bykav, 5, 2006: 234–235).

Uvedená ukázka zachycuje myšlenky poručíka Ivanovského z *Дажыць да світаньня*, avšak podobné úvahy se týkají většiny postav, jež bychom mohli označit za kladné, dokonce i některých záporných, od kterých se postavy kladné liší právě tím, že dokáží své pochyby překonat – v naší ukázce tento vývoj představuje pasáž počínající slovy *І ён раптам паверыў...*

V úvodu k této kapitole jsme uvedli, že kladné a záporné postavy se definují navzájem, typicky formou sporu. Jelikož záporné postavy plní především kontrastní roli, kladné postavy bývají mnohem pečlivěji vykreslené a jsou mnohem různorodější (Zahrádka, 1983: 119). Objevuje-li se v díle jedna dominující postava, lze ji obvykle řadit právě ke kladným postavám, nezařaditelné postavy se vyskytují především v Bykavově pozdním díle – například Stupak v novele *Афганец* z roku 1998. Stupak, jediná výrazná postava v díle, těžce nese zhoršení své osobní i společenské situace v polovině 90. let. Z obého viní nejmenovaného „vůdce“ národa, jenž nicméně zřetelně představuje Lukašenka, a rozhodně se ho zabít. Když se však Stupak s „vůdcem“ setká osobně, již jako ozbrojený člen jeho ochranky, udělá na něj „vůdce“ svým charismatem takový dojem, že mu naopak zcela propadne. Třebaže Stupak sám před sebou obhajoval svůj původní záměr tím, že je „vůdcova“ smrt potřebná pro celou společnost, není závěrečný obrat v jeho smýšlení hodnocen záporně, ačkoli by se dal pojímat jako specifický případ zrady a preferování vlastních sobeckých potřeb, příznačná pro Bykavovy záporné postavy. Na rozdíl od typických Bykavových děl zde zcela chybí alespoň náznak, kam lze Stupaka na pomyslné hodnotové škále umístit.

Určení toho, co vlastně definuje kladné postavy, není jednoznačně možné, neboť takové postavy se vyskytují, jak bylo řečeno, ve většině Bykavových děl, a jako individuality jsou navzájem dosti odlišné. Jejich kvality se navíc zakládají na velmi vágně vymezeném základě, odkazujícím k ideálům evropského humanismu. Vzhledem k počtu postav, které se v Bykavově díle k těmto hodnotám hlásí, není únosné jednotlivé postavy vyjmenovávat a charakterizovat je. Namísto toho poukážeme napříč Bykavovou tvorbou na momenty pro tento okruh postav typické.

Nejvýraznějším znakem již zmiňovaného humanistického smýšlení Bykavových postav je vyzdvihování hodnoty každého lidského života, který již není možné automaticky podřítit a obětovat kolektivním cílům. V takových chvílích kladný hrdina raději nabídne svůj život, než by k podobnému kroku nutil jiného člověka. Takový je Sotnikov (*Сотнікаў*), učitel Moroz (*Абеліск*), poručík Ivanovski (*Дажыць да світаньня*) a mnozí další. Právě touto, byť třeba jen potenciální, připraveností k vlastní oběti se tyto postavy liší od postav záporných.

S oceněním a uznáním jiného člověka souvisí i nechuť ho nějak zneužívat kvůli vlastnímu prospěchu. Tak hned na počátku novely *Сотнікаў* dojde k odstínění charakterů Sotnikova a Rybaka pomocí krátkého dialogu:

Каб захаваць рэшткі цяпла, ён глыбей насунуў на вушы пілотку і шчыльней захінуўся ў шынелак.

— Што ты шапкі якой не дастаў? Хіба сагрэе гэта аблавушка? — з папрокам сказаў Рыбак.

— Шапкі ж не растуць у лесе.

— Затое ў вёсцы ў кожнага мужыка шапка.

Сотнікаў адказаў не адразу.

— Што ж, з мужыка здзіраць?

— Абавязкова здзіраць? Можна і яшчэ як.

— Ладна, пайшли! — абарваў размову Сотнікаў (Bykav, 3, 2005: 358).

Krátce po této scéně dojde ovšem k převrácení očekávaných rolí postav, když Sotnikov žádá popravu starosty podezřelého z kolaborace s Němci, ale právě Rybak ho nechá žít a vývoj událostí mu dá za pravdu, neboť starosta se ničeho špatného nedopustil. Oba momenty nepřímo ukazují na Sotnikovův charakter, vyznačující se sice soucitem, avšak také přílišným mravním maximalismem, od něhož ustoupí teprve při svém předsmrtném pokání: „«Выкруціўся,

сволач!» — нядобра падумаў Сотнікаў, нібы з зайздасцю, і на момант сумеўся: ці трэба так? Цяпер, у апошнія імгненні свайго жыцця, ён нечакана ўсумніўся ў сваім заўсёдным праве — нароўні з сабой патрабаваць ад іншых. Сапраўды, як было ў такі момант чакаць чагось высакароднага ад гэтае затузанай жыццём цёткі? Зноў жа — і Рыбак“ (ibid.: 501).

V partyzánském prostředí se mohou neformální jednání a pomoc druhému jevit jako zcela přirozené, jejich nedostatek je mnohem problematičtější přímo v armádě. Kritiku sovětských velitelů, kteří neustále kladli na své vojáky nereálné a nesplnitelné požadavky, Bykav často provádí pomocí kontrastu k chování důstojníků, již chápou své svěřence jako sobě rovné a odmítají je zbytečně trápit. Tak je následující ukázka postavena na zcela opozitním přístupu Ivanovského a Lukašova k unavenému vojákovì. Jejich jednání je uváděno paralelně, což dojem kontrastu ještě posiluje:

Лукашову, відаць, не трэба было загадваць двойчы, ён ступіў да байца і вырваў са снегу палку.

— Чуў? Устаць!

Півавараў расслаблена заварушыўся, пачаў уставаць, нібы аб чымсь разважаючы і ледзьве перамагаючы ў сабе знямогу. І Лукашоў ускіпеў:

— Канчай прыдурвацца! Устаць!

Дужым рыўком за каўнер сяржант паспрабаваў паставіць байца на ногі, але Півавараў толькі заваліўся на спіну, ускінуўшы нагу з лыжай. Лукашоў ірвануў яшчэ — баец шэрым бяссільным комам скурчыўся ў паднятай ім снежнай віхуры.

Не адолеўшы ў сабе дзіўнага, не ў лад з ягоным жаданнем пачуцця, лейтэнант рэзка перакінуў на разварот здаровую з лыжай нагу.

— Адставіць, Лукашоў!

— Што там адставіць! Нянькацца з ім... бач, прыкідваецца!

— Так, ціха! Ён не прыкідваецца (Букав, 5, 2006: 143–144).

Demaskování zločinů, které sovětská armáda páchala na vlastních vojácích, když je posílala na jistou smrt, bylo vždy jedním z klíčových motivů Bykavovy tvorby. V jeho dílech se odehrává na několika úrovních: v případě citované novely *Дажыць да світаньня* jednak tvoří významnou část syžetu, zachycující Ivanovského nesmyslný spor s armádním velením, které ho podezírá po návratu z obklíčení ze zrady, jednak se vyjevuje v zdánlivě marginálních scénách, jako ta, již jsme uvedli. Aby Bykav všechny tyto přehmaty lépe ukázal, uvádí do díla kladného hrdinu, který svým jednáním zpochybňuje to, co bylo v sovětské realitě i literatuře považováno za normu.

Bykavovy kladné postavy tvoří natolik různorodou skupinu, že je nelze rozdělit na menší podskupiny. Nabízí se pouze dělení na postavy mladé a nezkušené, a na postavy starší a disponující bohatými životními zkušenostmi, přičemž větší pozornost se ve vyprávění vždy soustředí na postavu mladíka, který pod vedením svého velitele vyzrává ve zkušeného vojáka, případně i lepšího člověka, a po „učitelově“ smrti je schopen ho plně nahradit. Již v první kapitole naší práce jsme na tento výrazný relikt socialistického realismu v podobě iniciačního rituálu u Bykava upozornili, a pokud je nám známo, kromě nás ho v Bykavově díle alespoň v náznaku zaznamenal zatím pouze Miroslav Zahrádka (Zahrádka, 1983: 118–119).

V rané povídce *Стрэма* vojín Matuzka dostává jako první bojový úkol bránit přístupovou cestu před Němci jenom se starším spolubojovníkem Galkinem. Přestože má z Němců obavy, ještě více se Matuzka snaží udělat na obdivovaného vojáka dojem a zbavit se pocitu méněcennosti: „Размаўляць жа ім давялося толькі першы раз, таму малады баец хацеў бліжэй пазнаёміцца са сваім часовым начальнікам. Але Галкін маўчаў, і гэтая маўклівасць усё больш не падабалася Матузку. Ён пачаў здагадацца, што кулямётчык сваёй негаварлівасцю хоча трымаць яго воддаль, маўкліва напамінаючы маладому салдату, што не час яшчэ ім раўняцца“ (Bykav, 7, 2009: 37). V boji se Matuzka po Galkinových radách skutečně osvědčí, sám Galkin ale umírá. V závěru povídky potom Matuzka, který stále touží se svému bývalému vzoru připodobnit, přejímá jeho roli nejen symbolicky, ale i fyzicky: „Толькі калі падалі каманду строіцца і байцы выйшлі на дарогу, Матузка падняўся апошні і, падумаўшы крыху, стаў у галаву калоны, дзе ўчора крочыў Галкін і дзе звычайна станавіліся ручныя кулямётчыкі“ (ibid.: 47).

Takové absolutní vystřídání rolí, představující vlastně úplné přijetí cizí identity, ještě vyžadovalo málo individualizované pojetí postavy, blížíci se dokonce pojetí postavy kolektivní. V novele *Журавліны крык* si už je nováček Глечык vědom nenahraditelnosti padlých spolubojovníků, kteří ho zasvětili do běžného vojenského života i do boje, a když v závěru zůstává proti německému útoku v zákopu sám, pouze pokračuje v jejich úsilí, aby osvědčil svou oddanost, ale netouží se jimi přímo stát. Proto také prožívá mnohem silnější pocity ztráty a osamocení než Matuzka: „Пачуццё і розум не маглі пагадзіцца, што няма ўжо і Свіста, што нерухома яго постаць, выбухам адкінутая ў травяністую мокрую забалаць, ніколі ўжо не ўстане, не загамоніць, нават не паварухнецца. Але самае страшнае было ў пакутным бяссілли заўжды ўладарнага, руплівага старшыны, без якога Глечык адчуў сябе зусім маленькім, слабым і разгубленым. [...] Гэтая нечаканая радасць узбадзёрыла хлопца, і тое, што гэты суровы, паважаны камандзір меў патрэбу цяпер у яго дапамозе, натхнёнай самаадданасцю запаліла Глечыка“ (Букав, 4, 2006: 186–187). Popisovaný stav mladého vojáka nepředstavuje pouze úzkost a nejistotu, kterou leze očekávat po ztrátě velitele, ale spíše připomíná prudký afekt dítěte po ztrátě otce (Глечык адчуў сябе зусім маленькім, слабым і разгубленым).

Táž situace z opačného pohledu, tedy z hlediska velitele, který přijímá podřízeného, jenž osvědčil své schopnosti, za sobě rovného, se u Bykava objevuje velmi zřídka. Nejvíce je rozvinuta v novele *Дажыць да світання*, v níž postupné sbližování poručíka Ivanovského a vojína Pivovarova prostupuje celou hlavní dějovou linií: „Півавараў толькі цепнуў плячом, ён не ведаў, што гэта, як не ведаў таго і лейтэнант, які цяпер звяртаўся да яго, як да роўнага. Калі б было ў яго пяць або дзесяць байцоў, Іваноўскі нізашто б не дазволіў сабе такога ў адносінах да іх панібрацтва, але цяпер для яго гэты Півавараў быў больш чым баец. Ён быў першы яго памочнік, ягоны намеснік, галоўны яго дарадца — іншага тут узяць не было дзе“ (Букав, 5, 2006: 188). O Pivovarovově vztahu ke kapitánovi se nic nedozvíme, avšak přijme dobrovolně za svého zraněného velitele smrt, když se místo něj znovu vypraví na místo obsazené silnou německou posádkou.

Dodejme ještě, že v pozměněné podobě se tento vzorec iniciačního rituálu opakuje i v novele *Ваўчыня яма* z konce 90. let, v níž *бомж* v černobylské zóně zasvěcuje *салдата* nikoli do boje, ale do nutnosti přijmout pomalou smrt.

Když se tedy nezkušený nováček „vypracuje“ na samostatně jednající postavu, jež se nebojí řídit svými vlastními názory a uplatňovat postupy, jež považuje za správné, dostává se jí i pravomoci vynášet soud nad antagonistickými postavami zrádců, svár s nimiž je v některých dílech součástí procesu jeho iniciace (*Круглянскі мост, Паўсці не вярнуцца, částečně Журавліны крык*). Ale na rozdíl od v mnohém přelomové novely Michaila Šolochova *Судьба человека*, v níž hlavní hrdina Sokolov také zavraždí zrádce, nejednají Bykavovy postavy po pečlivém uvážení, ale pouze v prudkém afektu, typicky v reakci na záměrnou provokaci: „Ён замахваецца на мяне сваёй натрэніраванай нагой футбаліста, але я, без памяці ад гневу, нават не адскокваю, – я ўскідваю ракетніцу і агнявым выбухам б’ю ў яго ненавісны твар“ (Bykav, 4, 2006: 403). V případě Vasiljeviče z *Мёртвым не баліць* pocit křivdy převládne i po letech a dožene ho k pomstě na jiné postavě (ovšem též záporné): „Мае кулакі раптам робяцца важкімі. У вачах зноў туман, і ў тумане не Гарбацюк — Сахно. Ззаду патрабавальны суровы крык, якога я ўжо не слухаю. Нехта падскоквае збоку, каб ухапіць мяне за руку. Але я апярэджваю і, паддаўшы ўсім корпусам, б’ю яго ў сквіцу“ (Bykav, 3, 2005: 197–198).

Za typické kladné postavy lze tedy v Bykavově díle označit právě ty, které kladou stálý důraz na úctu k druhému člověku, k jeho životu a jeho svobodě volby, za předpokladu, že nepřekročí jisté meze, kterými by lidské konání mělo být i za válečných podmínek vymežováno. Úkolem kladných hrdinů je tyto hranice hlídat a potrestat toho, kdo je překročí, i kdyby to byl spolubojovník, bývalý vzor či blízký přítel. I když se k násilí uchylují jen neradi a v nejnutnějších případech, kdy nelze ustoupit: „Не падыходзь, кажу! — амаль з распачнай лютасцю папярэдзіў Сцёпка і скінуў з пляча аўтамат. Ад шалёнасці і хвалявання ён цяжка, задышліва дыхаў, заходзячыся ў крыўдзе, што іх двое на яго аднаго“ (Bykav, 5, 2006: 96).

5.2 Záporné postavy

Pokud v Bykavově díle tvoří postavy často názorově protikladné dvojice, „negativní“ pól je reprezentován nikoli postavou z druhé strany fronty, ale nepřítelem z vlastních řad.⁶³ To je příznačné i pro typickou literaturu socialistického realismu, v níž se například ve 20. letech objevovali vnitřní nepřátelé⁶⁴ mnohem častěji než ti vnější (Clarková, 2015: 261). V próze věnované Velké vlastenecké válce tomu však bylo během prvního poválečného desetiletí přesně naopak: sovětská a německá armáda byly zejména v románech prezentovány v podstatě jako dvě kolektivní postavy, respektive jako dva zcela homogenní celky, v nichž jednotlivci nenesli výrazné individuální charakteristiky. Tematizace zrady, zbabělosti či zajetí při charakteristice sovětského vojáka byla navíc považována za urážku sovětské armády a kultu „nového“ člověka⁶⁵ zoceleného válkou. Zmiňovat činnost bezpečnostních orgánů, zvláštních soudů a přílišnou krutost vlastních velitelů by žádného spisovatele v tomto období pravděpodobně ani nenapadlo, to samé platilo i pro spory mezi jednotlivými partyzánskými oddíly v podzemním hnutí. Význam Bykava spočívá mimo jiné i v tom, že se stal v 60. letech jedním z prvních spisovatelů, kteří tato témata otevřeně uvedli do válečné literatury a znatelně tak obohatili dosud používaný rejstřík postav: „Быков был первым писателем, который заявил о чертах глубокого шодства в поведении полиции и партизан и о нравственной убогости как одних, так и других“ (Gimpelevich, 2011: 217).

Výskyt nových typů vnitřních nepřátel si také vyžádal změnu samotného statusu nepřítele ve vyprávění. Jestliže v socialistickorealisticke literatuře nepřátelské postavy sloužily především k tomu, aby ve srovnání s nimi vynikly kvality uvědomělého kladného hrdiny, Bykav usiluje právě o pečlivé vykreslení pohnutek záporných postav a snaží se dobrat příčin, které je ke zradě dovedly. Nakonec však u těchto postav převládají motivy čistě utilitární, samotná zrada „состоит из элементов вполне простых, банальныхи очень легко препарируемых, если смотреть на них незамутненным человеческим взором“ (Gimpelevich, 2011: 170). Málokdy je vede „vyšší cíl“; snad bychom za takovou postavu mohli považovat policistu Huže z románu

⁶³ Jestliže v díle taková postava chybí či v něm vystupuje pouze jedna postava, koncentruje se toto kontrastní napětí do nitra postavy.

⁶⁴ V budovatelském románu nejčastěji záškodníci a sabotéři.

⁶⁵ Podrobněji o tomto tématu pojednává 1. kapitola.

Знак бяды, který se chce zpětně vesničanům pomstít za rozkulačení své rodiny v době kolektivizace.

Postavy zrádců a zbabělců od sebe nelze u Bykava oddělit, protože jednání obou typů je vedeno především pudem sebezáchovy, a právě přílišná touha po životě je nevyhnutelně dovádí ke zradě svých spolubojovníků. Přitom samotný strach ze smrti není u Bykava nijak odsuzován, naopak se jedná o jednu z prvních děl sovětské válečné literatury, kde je takový strach popisován jako zcela přirozený; jde vlastně o trvalého souputníka vojáka či partyzána ve vypjatých situacích, a proto nelze ty, kdo mu podlehnou, apriorně soudit: „Камбат ужо ведаў з жыцця і з свае камандзірскае практыкі, што людзі ёсць людзі і патрабаваць ад іх таго, на што яны менш за ўсё здольны, недарэчна па меншай меры. Мусіць, трэба прымаць іх такімі, як іх стварыла жыццё, скарыстоўваючы для справы тыя з іх дзелавых якасцей, якія толькі і можна выкарыстаць“ (Bykav, 5, 2006: 416). Zároveň však je smrtelné ohrožení onou mezní situací, která rozděluje postavy na ty, jež ob stojí a osvědčí jisté morální kvality, a na ty, které selžou, tedy utečou z boje nebo se přidají na stranu nepřítele, a zařadí se tak do kategorie záporných postav, třebaže za jiných okolností působí příznivým dojmem a rozhodně se nejedná o charakterově pochybené lidi. Takovými postavami jsou například Ljoška Zadorožnyj (*Трэцяя ракета*) a Rybak (*Сотнікаў*), s jistými výhradami by sem spadali i Avsejev a Pšaničnyj (*Журавліны крык*), na nichž se ovšem negativně podepsala v prvním případě výchova, ve druhém jednání ze strany společnosti, takže zrada je v jejich případě poměrně očekávatelná.

Pozoruhodnou a v mnohém netypickou postavu zrádce pro nás představuje Rybak z novely *Сотнікаў*. Podobně jako třeba Anton Holubin z *Пайсці і не вярнуцца* dostává od vypravěče dostatek prostoru obhájit své jednání, ovšem na rozdíl od Holubina nejsou jeho úvahy tak jednoznačné, třebaže se i v nich projevuje především obava o vlastní život a sobecké přání zachránit se na úkor jiných, které je typické pro všechny Bykavovy postavy zrádců.

Pro výstavbu novely je zajímavé, že se Rybak od počátku nechová jako možný zrádce, naopak je představován jako schopný a aktivní partyzán, mnohem sympatičtější než jeho mlčenlivý a přísný protějšek Sotnikov (srov. i Gimpelevich, 2011: 111). Ve vyprávění jsou rozmístěny jen nepatrné náznaky signalizující slabiny jeho charakteru, jako například spor se

Sotnikovem o jeho čepici, uvedený v části 5.1.⁶⁶ Zlom nastává až ve chvíli, kdy jsou oba dopadeni Němci. Zatímco Sotnikov s nimi spolupracovat i po těžkém mučení odmítá, Rybak ze strachu ze smrti přijme nabídku vstoupit k policii a za cenu zrady se tak zachrání. Své selhání obhajuje jednak tím, že vinu za jejich zatčení svaluje na nemocného Sotnikava, jednak tím, že chce pokračovat v boji, jen co získá příležitost od policie zběhnout. Až když uvidí, že se mu dostane jen opovžení místních obyvatel a návrat k partyzánům je nemožný, probudí se v něm pod tlakem okolností kromě sebelítosti i svědomí: „Ды і сапраўды, у чым быў вінаваты ён сам? Хіба ён выбраў сабе такі лёс? Хіба ён не змагаўся да самага канца? Болей і напружаней, чым нават гэты разумнік Сотнікаў? Зрэшты, з усіх у ягоным няшчасці найболей быў вінаваты Сотнікаў. Калі б ён не захварэў, не падлез пад кулю, не вымусіў столькі валэндацца з сабой, Рыбак, мусіць, даўно быў бы ўжо ў лесе. А цяпер вось таму дык усё роўна ў вяроўцы на браме, а яму як, жывому?. [...] Усё ўвачавідкі рушылася, гінула, здабытае цаной такіх намаганняў у барацьбе за самае дарагое — жыццё. І на чорта яму цяпер тое жыццё? Каб служыць немцам? У бязладным цягучым одуме, ад якога блыталася, цьмела свядомасць“ (Букав, 3, 2005: 508).

Od ostatních Bykavových zrádců tedy Rybaka odlišuje právě jeho (i když pozdě objevená) schopnost sebereflexe a pokání. Třebaže je pořád podmíněna především sebelítostí, přivede Rybaka nakonec k jedinému čestnému činu, který mu ještě zbývá – k pokusu o sebevraždu, kterou chce svoji zradu vykoupit. Na rozdíl od postav zrádců, nad nimiž vykonává soud hlavní hrdina, najde Rybak sílu potrestat se sám, ale ani sebevražda se mu nezdaří – jeho trestem tak paradoxně zůstává život, který si tolik přál zachránit: „Рыбак сцяўся ў абсалютнай бездапаможнасці — не было нават магчымасці выканаць сваю апошнюю волю. Хоць ты рынься галавой уніз. Неадольная распач ахапіла яго, і ён аж застагнаў ад нясцерпнасці, гатовы заплакаць“ (ibid.: 509).

Kromě Rybaka, jenž se přidal k okupantské policii pod tlakem okolností, se objevují u Bykava také policisté, kteří se k ní přidali dobrovolně, nejčastěji s vidinou vlastního prospěchu. Takovými postavami jsou například Stas a Portnov (*Сотнікаў*) či Dražděnko (*Кар'ер*), jedná se však o jednoznačně negativní typy bez jakékoli hlubší charakteristiky, jež se blíží postavě jako pouhé funkci – jejich funkcí je vystavovat hlavní postavy zkoušce; také se vyznačují

⁶⁶ Ukázka je analyzována na straně xxx.

sadistickými sklony. Jedinou pečlivěji prokreslenou postavou tohoto okruhu je již zmiňovaný Huž (*Знак бяды*), plně individualizovaná postava, vybavená vlastní historií, s dobře motivovaným, byť neospravedlnitelným, jednáním, jež se však přesto chová schematicky, v mezích zcela předvídatelných postav svého typu.

Zmínili jsme postavy zbabělců i zrádců nedobrovolných i dobrovolných. Poslední a zdaleka nejkontroverznější⁶⁷ typ záporných postav v Bykavově díle tvoří postavy sovětských důstojníků, kteří posílají své vojáky do předem ztraceného boje nebo je zbytečně trestají za domnělou zbabělost či jiný prohřešek. Jejich motivací jsou buď přílišné ambice, nebo strach z velení. Tím je pronásledován Markin (*Яго батальён*), ambiciózní, ale nepříliš schopný ani odvážný důstojník, jenž se dostane k velení poté, co je předchozí velitel odvolán proto, že z obavy ze ztrát zrušil útok: „Значыць, Маркін ужо распачаў дзейнічаць. Увогуле начальнік штаба чалавек старанны, даручыўшы яму што-небудзь, можна быць упэўненым, што валыніць не будзе. Праўда, дзейнасць яго звычайна прасціралася строга ў межах загаду. Калі ж здаралася, што трэба нешта ўзяць на сваю адказнасць (тым болей рызыку) або праявіць ініцыятыву, таксама, як правіла, звязаную з рызыкай, тут ужо ад Маркіна не варта чакаць многага — будзе роўна столькі, колькі адмерана распараджэннем начальства“ (Bykav, 5, 2006: 416). Partyzán Britvin (*Круглянскі мост*) sice disponuje odvahou, ale zároveň také bezohledností, přesvědčením, že účel světí prostředky, a krutostí: „Знаю я гэтага Брытвіна, — кажа ён.— Занудлівы, не дай бог. Вунь зімой Маланчука ў Падасінавіках застрэліў. Нібыта за парушэнне дысцыпліны. Нягоднік ён” (Bykav, 5, 2006: 98).

Příznačné je, že žádná z těchto postav není vyprávěčem fokalizována, čtenáři se tedy nedostávají jejich postoje a možné motivace jejich jednání přímo, nýbrž je mu předkládáno pouze to, co o těchto postavách soudí ostatní jednající postavy, případně vyprávěč, jak by mělo být patrné i z ukázek, které jsme k jejich charakteristice uvedli. Vyhodnocení postavy jako záporné je tak v těchto případech (na rozdíl třeba od Rybaka) obsaženo v díle explicitně, čtenář ho může rovnou přijmout, případně ho srovnat s tím, jak se hodnocené postavy chovají. Skutečnost, že obé spolu u Bykava vždy koresponduje, poukazuje na vysokou spolehlivost vyprávěče. Tento přístup však zároveň oslabuje vnitřní prokreslení postavy a staví je tak

⁶⁷ Tato kontroverznost platila samozřejmě v době, kdy jednotlivá díla vznikala.

potenciálně do méně výhodné situace, jelikož oproti jiným postavám či postavě nemají možnost své jednání před čtenářem „obhájit“, respektive vysvětlit. Ve srovnání s postavami zrádce, které tuto možnost většinou mají, tak tyto postavy působí více schematicky a připomínají spíše statické nepřátelské postavy z děl socialistického realismu, představující pouhou manifestaci „špatného“ světového názoru. Toto zjištění v podstatě odpovídá Zahradkovu tvrzení o přílišné jednostrannosti Bykavových záporných postav, které jsme uvedli v části 5.1. V tomto bodě se Zahradkou v zásadě souhlasíme, ovšem s výhradou, že podle nás nejde v případě tohoto typu postav o autorské selhání, nýbrž o záměr, kterým je předvedení problémů sovětské společnosti pomocí modelových postav.

To lze dobře vidět na nejvýraznějším příkladu tohoto typu, kapitánu osobního oddělení Sachnovi z románu *Мёртвым не балиць*,⁶⁸ pronásledujícím i během bojů domněle provokatéry. Na první pohled ho lze identifikovat jako tezovitou postavu, která plní ve vyprávění pouze úlohu reprezentace odvrácené strany sovětské armády. Je to ovšem i postava, o níž se až do konce vyprávění nic nedozvíme, jelikož se projevuje pouze skrze úsečné příkazy. Tato neproniknutelnost a enigmatičnost ještě více oslabuje možnost vnímat ho jako skutečnou postavu, a umocňuje jeho vyznění jako „pouhé“ manifestace určitého postoje.

Jeho jednáním jsou zpočátku zmateny i ostatní postavy, které neví, jak se k jeho chování, které svou přehnanou důsledností a strohostí sklouzává zpočátku na hranu parodie, postavit: „І адкуль яго прыгнала на нашыя галовы? У абарону, глядзі ты, не пайшоў, а зноў ужо нешта раследуе. Некага падазрае ўжо і абвінавачвае. Таксама ваюе...” (Bykav, 3, 2005: 152).

V průběhu vyprávění Sachno ovšem stále více šokuje ostatní svou narůstající krutostí, s níž vynáší bez ohledu na své podřízené absurdní, ideologicky podmíněné rozkazy a vyžaduje pod pohrůžkou smrti jejich plnění. Z postavy téměř komické se tak proměňuje v postavu až démonickou:

⁶⁸ V podstatě je takovým modelovým příkladem také druhá záporná postava tohoto románu, Gorbaťuk, „который, впрочем, самостоятельного интереса не представляет - это чересчур уж зеркально точное отражение Сахно, в сущности, его абсолютный двойник, такое полное совпадение, диктуемое полемическими задачами, делает образ плоским, художественно малоцветным“ (Gimpelevich, 2011: 189). K tomu dodáváme, že Gorbaťukův obraz je podle nás tak plochý ze stejného důvodu jako Sachnův, jenž se také nevyznačuje přílišnou plasticitou. Navíc je Gorbaťuk pouze jakýmsi Sachnovým stínem, který slouží pouze k tomu, aby měl po letech Vasiljevič s kým vést polemiku o minulosti. Na rozdíl od Sachna se Gorbaťuk alespoň může a chce hájit, ale jeho odpovědi zůstávají natolik šablonovité, že se jím zde zabývat nebudeme.

– Так... Пойдзем праз міннае поле! – аб’яўляе ён і па чарзе, нібы выпрабоўваючы, з-пад ілба аглядвае нас. Каця ўскідвае голаў.

– Вы што? Ці ў сваім розуме?

– Не ваша справа. Я з вамі не жартую. Я загадваю, – уставіўшыся ў дарогу, змрочна аб’яўляе Сахно. – Зрэшты, калі хто не згодны, гаварыце адразу. Для таго я знайду іншае выйсце.

Хвіліну мы ўсе маўчым. Я таксама не зусім разумею яго. Калі б ён выпраўляў нас адных, дык усё было б проста. Але ж, відаць, па мінным полі прыйдзеца ісці самому. Гэта ўжо бянтэжыць (ibid.: 199).

Sachno tak po většinu románu vystupuje jako postava zcela nepředvídatelná a, kvůli způsobu, jakým zneužívá svou moc, pro své podřízené děsivá, ale zároveň u nich jeho nekompromisní jednání kromě odporu vzbuzuje jakousi úctu. Považují totiž Sachna za fanatika, ale také za člověka, jež musí z podstaty své funkce být odvážný. U personálního vypravěče Vasiljeviče, který vystupuje jako hlavní Sachnův antagonist a také zprostředkovává a hodnotí jeho jednání, se vztah k Sachnovi posouvá od povinné úcty k důstojníkoví k nenávisti a opovržení. K jednoznačnému odhalení Sachnoví pravé podstaty ovšem dojde až v závěru, kdy je spolu s Vasiljevičem zajat Němci, a aby si zachránil život, začne s nimi spolupracovat. Tato konečná zrada jej snižuje nejen v očích Vasiljeviče, ale vzhledem k tomu, že Sachno je postavou veskrze symbolickou, lze jeho konečné odsouzení považovat za poměrně nezastřený útok na kult osobnosti, který je ještě umocněn Vasiljevičovou reflexí z časového odstupu: „Трэба было мець незвычайную па тым часе здольнасць пранікаць у людскія характары, каб западозрыць у Сахно патэнцыяльнага здрадніка. Я, у кожным разе, такім нават не мог яго і сасніць. Здавалася, гэта жалезны ў сваіх пераконаннях фанатык, бязлітасны не толькі да іншых, а і да сябе ў імя той справы, якой ён служыў [...]А на справе, ён заўсёды меў падвойнае дно. Ён не набыў яго ў той адвячорак у трубе або пасля пад уплывам якіх-небудзь асаблівых абставін. Цяпер я разумею: ён такім быў праз усё жыццё. Ён зусім не быў крэменем, якім

стараўся здавацца, таму што быў беспрынцыповы і гнуткі. Што ён ні рабіў, ён перш думаў пра сябе — аб сваёй кар’еры і сваёй выгодзе. Астатняе яго не турбавала” (ibid.: 224).

Toto odsouzení směřuje nejen ke konkrétnímu typu postav, ale i k poměrům v sovětské společnosti a jejím (bývalým) vůdcům. Odnímá jim masku dogmatického revolucionáře, jež by, jak Bykov implicitně naznačuje, přece jen zasloužila jisté ospravedlnění, a prezentuje je jako zbabělce, kteří se schovávali za oběti jiných. Jak jsme naznačili výše, odkazuje tento monolog především ke Stalinovi.

Na rozdíl od Bykovovy typické kladné postavy, která se z malého člověka stává skutečným hrdinou, je obraz Sachna z démonické, svým způsobem i hrdinské, postavy snižen právě na úroveň stejného malého člověka, kterým se ukáží být i ostatní Bykovovy postavy zrádců. Krajní póly v Bykovově přístupu k zobrazení těchto záporných postav představují Sachno a Rybak, jejichž odlišnosti jsme se pokusili ukázat. A zatímco schématicčnost a přílišná přímočarost Sachnovy postavy byla podmíněna tím, že tato postava byla napsána primárně jako nástroj skryté společenské kritiky, Rybak a jemu podobné postavy nabízejí mnohem složitější a umělecky zvládnutější obraz.

5.3 Postavy Němců

Jakkoli kladl Bykov ve svých dílech hlavní důraz na nepřítele, kterého si každý jedinec nosí sám v sobě, případně na nebezpečí přicházející z nečekané strany, nejčastěji od lidí, jež jeho hrdinové považují za přátele a spolubojovníky, válečná, a zejména frontová, próza si vyžaduje také postavy vojáků nepřátelské armády. U Bykova jde až na výjimky vždy o Němce, kteří přirozeně představují vůbec nejtypičtější postavy vnějších nepřátel v sovětské (po)válečné literatuře, protože se dostali i do názvu této kapitoly. Navíc se stereotypní způsob jejich zobrazení jako sadistických, zvířatům či strojům podobných postav měnil jen velice pomalu. I v některých Bykovových dílech dostává Němec tuto podobu, zejména tam, kde se s ním postavy nesetkávají přímo. Nejvýslovněji se k takovému pojetí Němce hlásí už svým názvem novela *Воўчая зграя*, v níž jsou v paralelních obrazech přirovnávání Němci ke smečce divokých vlků a při pronásledování hlavního hrdiny se jimi nakonec v podstatě stávají. Bykov ovšem pomocí

zvířecích metafor necharakterizuje Němce často, obvykle stejně jako u jiných záporných postav usiloval i v tomto případě o posun k postavě více realistické a mnohoznačné.

Zejména pro nezkušené vojáky, které čeká první boj, Němec reprezentuje sice smrtelně nebezpečného nepřítele, zároveň v nich však srážka s ním vzbuzuje zvědavost a jistá očekávání, jelikož se jedná o setkání s „jiným“, téměř s démonickou bytostí: „Гэтая экскурсія нават спадабалася Глечыку, і ён усё перажываў захапленне сваімі сябрамі, якія ўчынілі такі вялікі разгром. Цяжка было нават уявіць сабе, што тыя звычайныя, простыя людзі гэтак удала панішчылі магутную германскую тэхніку, пабілі на дарозе тых самых немцаў, якія заваявалі Еўропу і якіх ад самай граніцы не маглі спыніць нашы дывізіі“ (Букав, 4, 2006: 177). Jestliže Hlečyk na základě vlastní zkušenosti usoudí, že Němci jsou v podstatě obyčejní lidé, pro jiné postavy, které žádné velké předsudky zpočátku neměly, může ovšem setkání s Němci překonat i nejhorší představy. Například Ložňaka, hlavního hrdinu novely *Трецяя ракета*, ovládne nenávist vůči Němcům a touha po pomstě poté, co je svědkem vyvraždění běloruské vesnice: „Апоўдні немцы і паліцыі пачалі выганяць жыхароў вёскі на гэтую дарогу. Выганялі ўсіх – дарослых і малых, жанчын і дзяцей. На ўскраіне ўсіх строілі ў дзве доўгія, нібы чэргі, калоны. Затым пачалі класці ў каляіны. Над дарогай усчаўся лямант, забухалі стрэлы. Людзі нехаця, адчуваючы нешта страшнае, клаліся ў грязь і ваду. На тым канцы вёскі пад’язджалі і спыняліся машыны, бронетраспарцёры і ўсюдыходы. Праз гадзіну пачалося жахлівае. Калона машын рушыла па дарозе. Па тых самых каляінах, дзе ляжалі людзі...” (Букав, 4, 2006: 303).

Tuto epizodu uvádíme také proto, že přes svou zhuštěnost připomíná ladění děl tzv. školy nenávisti, tedy literární produkce vznikající především v průběhu války, která si kladla za cíl podrobným a často šokujícím způsobem líčení německých zločinů probudit v čtenářích nenávist vůči okupantům. Uvedená epizoda se od děl tohoto typu odlišuje jednak záměrně neemotivním a stručným vyprávěním,⁶⁹ jednak tím, že v kompozici novely plní jinou funkci, než by tomu bylo u školy nenávisti, jelikož má ve druhé polovině textu svůj protipól ve scéně, v níž se objevuje Němec sám v roli oběti, a to v postavě zraněného německého tankisty: „Немец узнімае твар, і мы з Люсяй жахаемся. Твар яго, як і рукі, скрозь у чырвона-белых апёках, ля вуха крывяністая маса; павекі на вачах зліпліся, запалі і не адплюшчваюцца. [...] Камбінезон

⁶⁹ Jež ovšem celkový emocionální dopad líčeného ještě více umocňuje.

яго скрозь у прапалінах, ад немца нясе смуродам паленай тканіны, месцамі з вопраткі яшчэ курьца дым“ (ibid.: 385). Ovšem nikoli jeho utrpení, ale nalezený dopis od matky, jež jsme již zmínili v části 4.1, přinutí i zahořklého Ložňaka, aby se nečekaně zamyslel nad tím, že i Němci jsou jenom lidé, a jako takoví mají se Sověty jisté všelidské věci společné: „Простая реч, але я ніколі не думаў, што ў майго ворага раптам акажацца маці, звычайная спакутаваная, не дужа маладая жанчына, якая гэтак нечакана стане між намі. [...] Гэтаксама, як і мая, як і Люсіна, як і Папова, Лук’янава і мільёны мацярэў на зямлі“ (ibid.: 387).

Третья ракета tak uvádí Bykavovu první postavu Němce, která se alespoň trochu vymyká typizované postavě nepřítele. Jeho vůbec nejpropracovanější postava tohoto typu se objevuje v rozporuplně přijatém⁷⁰ románu *Мёртвым не баліць* v podobě německého zajatce Engela. Přestože sovětská kritika dílo jako celek odsoudila, zobrazení Engela hodnotila velice pozitivně se slovy, že „такой сложности и глубины образа немецкого солдата наша литература еще не видела“ (Gimpelevich, 2011: 190). Nejedná se přirozeně o zcela kladnou postavu, přestože v románu vystavěném na kontrastech představuje jeden z protějšků záporné postavy Sachna. Posun lze spatřovat spíše v tom, že nejde o fanatického Hitlerova obdivovatele usilujícího o vyvraždění podřadných ras, ale o obyčejného „malého“ člověka, jehož vina tkví v tom, že je schopen se přizpůsobit komukoli: stejně dobře se pravděpodobně cítí mezi „svými“ i mezi Sověty.

Zároveň se mění také to, jak je Němec hodnocen ze strany kladných postav či vypravěče, v tomto případě ze strany Vasiljeviče, hrdiny i vypravěče v jedné osobě. Ten, což je i v kontextu Bykavovy tvorby velmi netypické, chová vůči Engelovi prostou lidskou sympatií, jeho původně nepříznivý vztah k nepříteli tak už nemusí být mírněn pouze soucitem, což byl dlouho jediný pozitivní cit, jež bylo postavám válečné prózy dovoleno vůči Němcům projevat: „Немец няспешна настройвае гітару. Мы ўсе з затоенай цікаўнасцю глядзім на яго — усё ж не часта бачыш, як фашыст упраўляецца з музыкай. Цікава, што ў яго атрымаецца! У сяржанта на вузкалобым твары ўжо не хцівая ўсмешка, а прытоеная да часу пагроза. Мне здаецца, калі немец у чымсь не дагодзіць, то яму ўжо не спусцяць — прыйдзецца тады бараніць. [...] Чамусьці я пачынаю хацець, каб немец сапраўды сыграў што няблага. Міжвольна мне ўжо карціць на спачуванне да яго ў гэтай хаціне. Усё ж ён «мой» немец“ (Bykav, 3, 2005: 56–57).

⁷⁰ Viz bod 5.2.

Napříč celým románem budovaný pozitivní obraz německého zajatce, který šel na frontu podle všeho nedobrovolně a poslušně a ochotně vypomáhá svým přemožitelům, je však negován v závěru, kdy je naopak Vasiljevič spolu s Engelem zajat Němci a Engel, jenž je „svými“ bez problémů přijat zpět, dostane příkaz raněného Vasiljeviče dorazit. Ten v té chvíli věří, že Engel, maje tu možnost, ho ušetří: „Я ж яго не забіў. Я яго бараніў. Няўжо ён не ўспомніць таго?“ (ibid.: 238). Dovolává se tak u Němce empatie, což by bylo ve válečné literatuře první vlny těžko myslitelné, podobně jako to činí Pšaničny v první Bykavově novele *Журавліны крык*. A podobně jako Pšaničny, jenž se dobrovolně vzdal do zajetí v očekávání dobré vůle Němců, a je jimi zastřelen, zklamává se ve své naději i Vasiljevič, neboť Engel, jemuž několikrát zachránil život, po něm skutečně vystřelí a neusmrtí ho jenom náhodou. Postava Němce tak zůstává u Bykava rozporuplná; na jednu stranu se mu podařilo vymanit postavu vnějšího nepřítele z přísně ohraničené kategorie „oni“, zároveň však ve svém úsilí zůstal napůl cesty. Německé postavy u něj sice mohou dostat poměrně pečlivě prokreslenou vnitřní charakteristiku, ale stále jsou jim upřeny morální kvality dané kladným Bykavovským hrdinům, jejichž výběr zůstává omezen na okruh sovětských vojáků.

5.4 Postavy Bělorusů

Bykav vždy kladl jako spisovatel, občan i veřejný činitel velký důraz na nutnost běloruského národního uvědomění. Problematikou běloruské identity se zabýval i teoreticky a alespoň jedna postava běloruského původu se vyskytuje téměř v každém jeho díle. Pokud se děj odehrává na běloruském území, není národnost postav zpravidla tematizována,⁷¹ odehrává-li se kdekoli jinde, jsou Bělorusové, jak jsme uvedli v části věnované jménu, typicky hlavními⁷² kladnými postavami, které „демонстрируют бескомпромиссную нравственную силу, стойко переносят тяготы службы, тоскуют по родине, но самое главное - им отведена роль не молчаливых свидетелей, а правдивых рассказчиков“ (Gimpelevich, 2011: 81).

⁷¹ Mluvíme-li v této části o Bělorusech či běloruských postavách, máme proto na mysli postavy z děl odehrávajících se mimo běloruské území.

⁷² Že jde o hlavní postavu, nemusí být jasné hned od počátku příběhu, naopak může taková postava stát zpočátku stranou a v průběhu vyprávění vystoupit do popředí (tak je tomu s postavou Hlečyka v novele *Журавліны крык*).

Stěžejní otázkou při analýze běloruských postav u Bykava zůstává, na jakém základě je jejich národnost definována a jak se k ní postavy samy vztahují. V běloruské literární vědě je dodnes velmi rozšířené⁷³ vydělování běloruských postav v Bykavově díle na základě vlastností, údajně pro Bělorusy typických. Pouze pro zajímavost uvádíme plný výčet: „В одном из психологических трактатов о белорусском характере специфические черты белоруса разделены на две группы: в одной собраны типично положительные, в другой - типично отрицательные характеристики. Первая группа включает терпимость, исключительную работоспособность, дружелюбие, миролюбие, семейственность, любовь к родине. Вторая группа является, по мнению авторов статьи, последствием российского и польского владычества. Это: неуверенность, недоверие, консерватизм и национальный нигилизм“ (Gimpelevich, 2011: 280).

Na takovém přístupu se nám jeví jako velmi problematická především skutečnost, že přímá charakteristika postav se objevuje pouze u jejich vzhledu, o kvalitách jejich charakteru se vypravěč sám nevyslovuje,⁷⁴ ale nechává takové soudy vyslovovat ostatní postavy, nehledě na to, že uvedené vlastnosti lze velmi těžko přesně definovat a u jednotlivých recipientů konkrétních děl by při stanovování míry té či oné vlastnosti u vybrané postavy hypoteticky nemuselo dojít ke shodě na tom, které z postav lze za Bělorusy považovat. Tato představa je přirozeně pouze hypotetická, neboť Bělorusové se ke své národnosti výslovně hlásí, především jsou-li tázáni: „Ты скульп, Глечык? - запытаўся карпенка, стоячы над траншэяй. - Я? З Беларусі. Бешанковіцкага раёна, калі чулі“ (Bykav, 4, 2006: 124). I přesto však prezentované určování běloruských postav považujeme za příliš popisné, nevhodné pro širší aplikaci a neodpovídající příliš tomu, jak se národnostní identita bělorukých postav v Bykavově díle projevuje.

Daleko vhodnějším se nám zdá přihlížet k nejtypičtějšímu způsobu, jímž sami Bělorusové vymezují svou národní identitu, zmíněnému již ve druhé kapitole, a sice k pocitu sounáležitosti s rodnou zemí: „Белорусové ani dnes nemají svou vlast (ajčyna), ale jen rodnou zem (backauščyna). To znamená, že je spojuje jen společný prostor, ale žádná konsolidující idea“ (Akudovič, 2005: 123). „Белорускост“ se tak neurčuje na základě etnicity, jazyka či

⁷³ Oblibu tohoto vydělování nám při osobní konzultaci v Minsku potvrdila prof. Ljudmila Siňkovová (4. 9. 2015).

⁷⁴ Samozřejmě za předpokladu, že nejde o vyprávění v ich-formě.

сoubору jakkoli predefinovaných vlastností, ale pouze skrze prostorové vazby:⁷⁵ „i dnes vnímají Bělorusové Bělorusko jako konsolidovaný celek pouze (a jedině) skrze instinkt teritoria, a ne skrz ideu kolektivního „já“. Mimo jiné právě odtud pochází svérázné běloruské „etnonymum“ tutejšy (zdejší)⁷⁶, pomocí kterého vymezoval náš člověk svou existenci pouze v prostorových souřadnicích“ (Akudovič, 2005: 115).

A právě podle vzpomínek na prostor rodného Běloruska lze kromě jejich explicitního prohlášení nejvýrazněji rozpoznat běloruské postavy v Bykavových dílech. Ty se necítí být součástí nějakého nadosobního kolektivu či nositeli jednotící myšlenky,⁷⁷ ale vnímají samy sebe pouze jako jednotlivce vytržené ze svého domovského prostoru. Do konkrétního prostoru také svůj ztracený domov umisťují: „Там, далёка на поўначы, збоч адрогаў Карпат, што сіняватай смугою выступаюць на гарызонце ў ясны сонечны дзень, – там ляжыць недзе мой край, мая зняволеная, знявечаная Беларусь“ (Bykav, 4, 2006: 280).

Abstraktní otázky národní samostatnosti, či dokonce zpochybnění vlastní národní identity Bykavovým běloruským postavám na mysl nepřicházejí, svůj původ chápou jako danou část svého já, kterou nevyzdvihují, ale ani se jí nezříkají. Bělorusko se často objevuje v podobě návratného motivu, jenž se vynořuje ve vnitřních monologích i dialozích a opět ulpívá na popisu prostoru: „Не. Гор няма. У нас болей лясы. Пушчы. Рэкі і азёры. Азёры самыя прыгожыя [...] Мая вёска Цярэшкі якраз ля двух азёр. Калі ў ціхі надвячорак зірнеш – не шалохнецца. Бы люстэрка. І лес вісіць уніз вяршалінамі. Як намалёваны. Адно – рыба плешчацца. Шчупакі – во! Што там горы!“ (Bykav, 4, 2006: 507).

Velmi podobný obraz jezírka⁷⁸ se objevuje i na počátku Bykavových pamětí, které nikoli náhodou nesou název *Доўгая дарога дадому*. Právě hledání cesty zpět k bezpečí domova, kde nečekají žádné zkoušky, stojí v pozadí úsilí všech Bykavových postav, nejenom těch

⁷⁵ К takovému pojetí se hlásil i sám Bykav, byť později důrazně prosazoval také jazykovou sebeidentifikaci: „Самое рождение уже и означает национальную принадлежность“ (Gimpelevich, 2011: 80).

⁷⁶ Význam slova tutejšy lze také parafrázovat „ani Rus, ani Polák“.

⁷⁷ Byť z této definice vypadává Bělorus poručík Ivanovski z *Дажыць да світання*, jenž se před smrtí utěšuje právě tím, že ho pomstí jiní spolubojovníci. Případně také Zmitrok Varejka (*Пакахай мяне, салдацік*): „Так хацелася сустрэць родную душу, хоць бы адкуль-небудзь з блізкага ці далёкага раёну, успомніць, пагаманіць пра даваеннае. А можа, і дазнацца што пра сучаснае з родных мясьцінаў, ад якіх я быў адарваны з пачатку вайны“ (Bykav, 2, 2005: 459–460).

⁷⁸ Сапраўды неўміручае і нават нязьменнае мілае маё азярка, якое я буду любіць да скону дзён“ (Bykav, 8, 2005: 8).

běloruských. Ovšem právě Bělorusy nejvíce pronásleduje vědomí, že jejich domov, tj. jejich domovská země, byla zničena a návrat není možný. Idylické obrazy minulosti se vždy střetávají s rozvrácenou přítomností a podtrhují její tragičnost. Každá z běloruských postav u Bykava je tak více či méně explicitně stavěna do pozice *бомже*, jenž se v poslední Bykavově novele ocitl ve „vlčí jámě“: „Але дзе ягоны куток? Кутка ў бамжа даўно не было, а можа, не было й ніколі. Ён свой куток прафукаў, прапіў, той растаяў у прывідным алкагольным тумане. А цяпер бы ён так спатрэбыўся“ (Bykav, 1, 2005: 125).

5.5 Ženské postavy

V předchozích částech jsme se snažili průběžně poukazovat na to, kdy a jak Bykav ve své tvorbě začal problematizovat kanonickou typologii postav charakteristickou pro „klasický“ socialistický realismus. Zobrazení ženských postav se oproti tomu u Bykava, snad poněkud překvapivě, drželo zavedených schémat sovětské kultury nejdéle; hlouběji prokreslené ženské postavy se začínají objevovat až v dílech z druhé poloviny 70. let.

Sicho Maeda ve své studii zabývající se obrazem žen v sovětském umění s válečnou tematikou konstatuje, že ženě byla v oficiálním diskurzu vyhrazena především symbolická role strážkyně života v podobě matky či manželky, udržující kontinuum paměti o padlých mužích. Podobně symbolická byla také postava sanitářky nebo zdravotní sestry představující vlastně strážného anděla. Naopak úloha žen jako „rovnocenných“ účastníků války byla dlouho zamlčována: „Женские образы в военных сюжетах мифологизируются в мужской символической системе в течение многих лет после войны“ (Maeda 2015: 185–186).

Také u Bykava se zprvu objevují převážně silně idealizované ženské postavy. Například v jeho druhé novele *Трэцяя ракета* vystupuje Ljusja, sanitářka, jež se přátelsky a laskavě obrací ke všem svěřeným vojákům a v závěru se sama zapojí do boje, v němž umírá. Pro ostatní postavy představuje Ljusja jediný světlý bod v jejich neradostné situaci, jakýsi ženský a lidský ideál: „Эх, Люся, Люся! Калі я прыйшоў у полк, яна яшчэ была ў гэтай батарэі санітарным інструктарам. Нямала я бачыў дзяўчат-санінструктараў і ў іншых часцях, – яны неяк з гонарам ставіліся да нашага брата, болей гарнуліся да афіцэраў, але гэта і адштурхоўвала

нас ад іх. Люся ж была надзіва таварыская, простая і ў той жа час вельмі прыгожая дзяўчына“ (Быкав, 4, 2006: 283). Každý Ljusjin vstup do děje je vypravěčem a hrdinou v hlavní osobě líčen téměř jako zjevení andělské bytosti, což je dáno i tím, že je do ní beznadějně zamilován. A třebaže takové city k ní chová i většina ostatních postav, Ljusja jedná se všemi stejně vlídně a odmítá i dvoření pohledného Zadorožného, jenž se ji usilovně snaží svést. Tato ctnost ještě umocňuje její idealizovanost a také ji odlišuje od dalších ženských protagonistek z Bykavových frontových a partyzánských děl, které vždy navazují vztah s některým z vojáků, nejčastěji s důstojníkem. Podobným skandalizovaným poměrem projde i Kát'a, jakýsi korektiv až nevěrohodně laskavé Ljusji, z románu *Мёртвым не балиць*. I Kát'a se sice pečlivě stará o raněné a v jejich zájmu se neváhá postavit i armádním velitelům, avšak na rozdíl od Ljusji se projevuje přirozeněji, v napjatých situacích dává najevo nervozitu i podráždění:

— Ён выжыве, га? Выжыве, Каця? — пытаюся я.

— А я што — Бог? — з незразумелаю злосцю крычыць у адказ Каця. — Я не Бог табе! (Быкав, 3, 2005: 108).

Častý motiv vztahu mezi důstojníkem a sanitářkou či sestrou by se dal chápat také jako pokus o poodhalení poměrů panujících za války v sovětské armádě, v níž se ve vztahu k ženám proklamovaná socialistická morálka a rovnost příliš neuplatňovala: „Одних насильовали, прымушдалі к сексуальным адношенням, другіе сходились с наиболее сильным офицером, чтобы защитить себя от других мужчин“ (Maeda 2015: 190). Bykav ovšem ukazuje poměry mezi vojáky a zdravotnicemi příliš idealizovaně, než aby se mohly stát nástrojem společenské kritiky; vždy se u něj jedná o „přirozené“ milostné vzplanutí. Tak je prezentována i láska radistky Klávy a kapitána Platonova z partyzánské novely *Воўчая зрая*: „Яшчэ тады, як ён прывёз яе з Кіраўскай, ён з першага позірку між новай радысткай і іхнім начштаба зразумеў, што так у іх не абыдзецца — дужа ўжо яны былі здатныя адно для аднаго: абое ладныя, прыгожыя і маладыя“ (Быкав, 5, 2006: 284). Příznačné ovšem je, že ani tento vztah, založený na oboustranné náklonnosti, neujde odsouzení hlavního hrdiny Levčuka, jenž má za úkol po Platonovově smrti již těhotnou Klávu dopravit do bezpečí. Nejen že to pokládá za zbytečnou komplikaci, ale vůbec všechny důsledky tohoto válečného románu klade dle dobových zvyklostí za vinu výhradně ženě: „Яна нечакана заплакала, ціха і жаласна, а ён сядзеў побач, працягнуўшы да сонца счырванелыя ступні, і маўчаў. Ён не сучышаў яе,

бо не ўмеў суцяшаць нікога, да таго ж ён лічыў, што ў тым, што з ёй здарылася, Клава была вінавата сама“ (ibid.: 278).

Ve většině Bykavových děl se však žena objevuje pouze v retrospektivních pasážích jako připomínka idylické minulosti, bezpečí a domova, a to přesto, že taková vzpomínka nebývá ani tak útěchou jako spíše dalším trápením: „Дзіўна, але тое страшнае расстанне з дзяўчынай ён перажываў куды даўжэй і пакутней, чым, па ўсёй верагоднасці, на вечную разлуку з бацькам. Праўда, пасля, у баях [...] часта забываўся пра яе, каб зусім нечакана дзе-небудзь у часе начлегу, у ціхую хвіліну, перад самотнай невядомасцю бою раптам прыпомніць да пранізлівага болю ў сэрцы” (Bykav, 5, 2006: 202–203). V těchto pasážích nebývají záporné vlastnosti žen ani naznačeny.

První výraznější ženskou postavou, která dostává téměř stejný prostor jako hlavní mužský hrdina, je italská komunistka Julia z novely *Альпійская балада*. Pro potřeby romantického syžetu vypravujícího o nečekaném milostném vzplanutí mezi dvěma uprchlíky z fašistického lágru vytvořil Bykav v Julii stereotypní postavu „dámy v nesnázích“, jež si ochotně nechává pomáhat od svého běloruského společníka Ivana a je ve svém konání veskrze pasivní. Nadto je Julia zapálenou komunistkou, která místy jako by spíše než z červené knihovny vystoupila z některého z komunistických agitačních děl a na jakoukoli kritiku Sovětského svazu reaguje velmi podrážděně.⁷⁹ Pro ilustraci uvádíme její reakci na Ivanovo vyprávění o průběhu kolektivizace v Bělorusku:

Джулія пакутна закусіла вусны.

– Нон правда! – раптам крыкнула яна і нібы ўдарыла яго позіркам – столькі ў яе вачах было болю, крыўды і самае непрыкрытай варожасці.

– Нон правда! Нон! Иван – Влясов!

Яна раптам голасна хліпнула, затуліла далонямі твар (Bykav, 4, 2006: 542).

⁷⁹ Clarková ostatně upozorňuje, že sorealistická literatura byla v některých ohledech blízká triviální literatuře, tedy tzv. červené knihovně (Clarková, 2015).

Postava Julie je zcela vzdálena ambivalentním postavám se složitým a pečlivě vykresleným vnitřním životem,⁸⁰ jež jsou pro zralé Bykavovo dílo charakteristické a jež dopomohly k autorově popularitě. Bohužel, jak jsme již ukázali výše, zobrazení ženských charakterů u Bykava dlouho zůstává povrchní a ne zcela přesvědčivé, jak přiznává i Gimpelevich: „Да образ Джулии действительно неудачен, он, увы, не одинок у Быкова; целый ряд девушек и молодых женщин в его произведениях продолжали выглядеть порой как куклы, сошедшие с конвейера одной игрушечной фабрики“ (Gimpelevich, 2011: 104).

Domníváme se, že tato schematičnost ženských postav do značné míry vychází i z toho, že jsou definovány téměř výhradně skrze svůj vztah k mužům, kteří je sice přijímají, mohou je (jako Ljusju) i obdivovat, ale především je vidí „pouze“ jako oporu a útěchu, jež by se neměla ve válce objevit. Bykav až do konce své tvorby bude lpět na tradičním genderovém rozdělení rolí, dle něhož má muž ochraňovat ženu, jež symbolizuje domov a rodinné zázemí, přesto se v jeho díle okrajově najdou i ženské postavy, jež se ukáží být silnější než muži. První takovou postavou je Zosja Narejkinová z románu *Пайсці у не вярнуцца*. Mimo jiné jde o první Bykavovu ženskou postavu, která je vypravěčem fokalizována, a nutno říci, že ženskou sensualitu a citlivost v tomto případě vystihl autor velmi věrohodně.

Zosja je zpočátku představována jako naivní dívka, jež je vyslána na svou první partyzánskou misi. Nečekaně se k ní přidá také zkušený partyzán Anton Holubin, pro něhož má shodou okolností již delší dobu slabost. Ten s ní má ovšem své záměry, což Zosja netuší, ve všem se mu podřizuje a přes jisté výčitky svědomí se jím nechává i svést: „Ён, аднак, ужо не адказваў, і яна з выразнаю безнадзейнасцю зразумела ўсю няўхільнасць яго ўладарнай сілы. [...] Яна толькі адчувала, што так не трэба, што яна робіць кепска, затуманенай свядомасцю яна добра зразумела, што гіне, але ў гэтай пагібелі была магутная зваблівасць, а галоўнае, было ўсведамленне, што гінула яна разам з ім“ (Bykav, 6, 2006: 148). Teprve ve chvíli, kdy Zosja zjistí, že se Anton chystá přeběhnout k Němcům, je nucena se od něj citově odpoutat a přijmout zodpovědnost sama za sebe; dokonce je i schopna se Antonovi postavit a polemizovat s ním, aniž by tento přerod v sebevědomou a odhodlanou ženu působil násilně.

⁸⁰ Tím se u Bykava vyznačují ve valné většině postavy mužské.

Jejím hlavním charakterovým rysem však nadále zůstává soucit k druhým, čímž se přibližuje typickým Bykavovým kladným hrdinům, které jsme představili v první části této kapitoly: „Яна ўжо шкадавала, што заступілася за Антона, напэўна, цяпер без яго было б тут лягчэй, напэўна, ён заслугоўваў таго, каб яго расстралялі. Але ў суддзі яму яна не гадзілася, яна наогул нікому не гадзілася ў суддзі, таму што сама адчувала сябе вінаватай“ (ibid.: 209).

Podobně nezávislé a silné ženské postavy představují také Fráňa (*Пакахай мяне, салдацік*) a Marie (*Кар'ер*). Zejména Marie, jejíž jméno samo je zřetelnou biblickou aluzí, představuje jakýsi střed vyprávění a přejímá iniciativu za nejistého a rozkolísaného hlavního hrdinu Agejeva.

Třebaže k tomu tradiční symbolika nejen válečné literatury, usilující vložit skrze dítě do jinak pesimistického vyprávění alespoň trochu naděje, přímo vybízí, nejsou postavy matek u Bykava příliš frekventované. Kromě již zmiňované Klávy, která je ovšem záhy po narození svého dítěte Němci zabita, je jako matka představena zejména Děmčicha (*Сотнікаў*). I ona je brzo po svém vstupu do děje od svých dětí násilně odtržena. Když Němci odhalí, že ve své chalupě, byť ne zcela dobrovolně, ukryla partyzány, odvedou ji do města a popraví. Zoufalství a hysterie, které Děmčichu ovládnou při zatýkání i před popravou, kdy se pokouší dokonce udávat své známé, aby si zachránila život, přitom nejsou prezentovány pouze jako neovladatelný strach před smrtí či projev její „ženské“ slabosti, ale také jako bolest matky, jež už nikdy neuvidí své děti a nebude je moci v nebezpečné době ochraňovat: „Звяры! Фашысты! Куды вы мяне везаць? Там дзеці! Дзетачкі мае родненькія, залаценькія мае! Гэлочка мая, як жа ты будзеш...“ (Bykav, 3, 2005: 435). Právě na této zbytečné popravě matky malých dětí zde Bykav ukazuje krutost okupantů, kteří se nezastaví ani před posvátnými rodinnými svazky.

Pozoruhodné, ač v námi pojednávaném kontextu netypické, jsou postavy odkazující k archetypální představě ženy – strážkyně domu jakožto svébytného kosmu, jehož řád se snaží udržet, přestože je v okolním světě zpochybněn. Tato role je u Bykava vyhrazena starým ženám a spojuje se s jejich pamětí na staré časy a s životní moudrostí. Taková je vdova Baranovská z románu *Кар'ер*, jež přijme do svého domu raněného důstojníka Rudé armády Agejeva a skrývá ho před policií. I po jejím zmizení pro něj zůstává její dům bezpečným útočištěm, vlastně posledním záchranným bodem, než je v něm zatčen policií. Ještě důsledněji ochraňuje svůj dům Stěpanida v románu *Знак бяды*, avšak její úsilí uchránit příbytek před rozvratem poté, co jsou v

něm ubytování němečtí vojáci, nutně selhává. Zánik po léta vytvářeného a zdánlivě neměnného domova je předznamenáván odkazy na tradiční slovanskou symboliku, kupříkladu skrze smrt rodinné krávy (o tom více viz Wielg, 2002: 50). V závěru Stěpanida dům raději zapálí a sama v něm uhoří, aby nepadla do rukou policii: její smrt se tak stává i koncem jejího domu, a tím přeneseně i jejího rodu.

Ženské postavy sice v Bykavově díle nejsou tak různorodé a mnohoznačné jako jejich mužské protějšky, o to více je však posílen jejich pevný alegorický význam. U Bykava nenajdeme žádnou zápornou ženskou postavu, všechny naopak reprezentují a uchovávají pozitivní hodnoty, například empatii, soucit a laskavost. V méně skryté podobě tak stále naplňují tradiční roli ochránkyně života, již jsme zmínili v úvodu, a představují ideál návratu k společenskému řádu rozvrácenému válkou.

5.6 Dětské postavy

Postavy dětí se u Bykava objevují jen zřídka, pokud mezi ně ovšem nepočítáme mladé chlapce nucené na frontě nebo mezi partyzány urychleně dospět v muže, které představují např. Hlečyk (*Журавліны крык*) či Sťopka Tolkač (*Круглянскі мост*),⁸¹ a jejich vstup do děje obvykle vnáší metaforickou rovínu.

Většina dětí v Bykavově díle umírá, navíc zbytečně a nesmyslně; právě smrt dítěte symbolizujícího nový život představuje napříč Bykavovou tvorbou hrůzu války v koncentrované podobě. Takový příklad ukazuje zvláště názorně konec syna partyzánského vozky Gribojedova z novely *Воўчая зграя*, smrtelně poraněného Němci, když se s otcem chce vrátit do trosek rodného domu: „Валодзька ляжаў на баку і абедзвюма рукамі заціскаў на жываце полы армячка. Бацька адарваў яго здранцвелья рукі, расхінуў армячок і жахнуўся. З акрываўленай раны, нібы жывыя, палезлі, хутка пахнучы ў ягоных руках, тоненькія дзіцячыя кішкі. Ціхенька якочучы, хлопчык машынальна падбіраў іх пад скрываўленую зрэбную сарочку і плакаў ад болю і бяды, якой ужо не было рады...” (Bykav, 5, 2006: 294).

⁸¹ Do této skupiny by mohli být zařazeni i starší studenti učitele Moroza z novely *Абеліск*, kteří se bez jeho vědomí rozhodnou zničit strategicky důležitý most, ale jsou chyceni a popraveni.

Vztah k dětskému utrpení tak představuje jakýsi prubířský kámen mravnosti ostatních postav, které mohou být v takových situacích postaveny do zcela nečekaného světla. V jedné z Bykavových partyzánských novel *Круглянскі мост* vypukne spor mezi začínajícím partyzánem Sťopkou a jím obdivovaným velitelem Britvinem poté, co Britvin neváhá kvůli splnění zadaného úkolu poslat na smrt desetiletého chlapce Mít'u, jenž jim důvěřivě nabídl pomoc, neboť se styděl za svého otce ve službách Němců. V novele *Сотнікаў* osud židovské dívky Basji, jež jako jediná přežila likvidaci ghetta a skrývala se měsíce ve chlévě, než ji chytili a odsoudili k smrti, ještě více zdůrazní rozdíly mezi Sotnikovem a Rybakem. Slabost Rybakova charakteru spočívající mimo jiné v neschopnosti cítit lítost k nikomu jinému kromě sebe, se projeví i v lhostejnosti, kterou vůči dítěti projevuje: „Зрэшты, Рыбак ужо не чакаў яе адказу, ён раптам згубіў усякую цікавасць да гэтай дзяўчынкі, устрывожаны іншым: чаму яе сюды прывялі? У склепе ж былі, напэўна, і яшчэ месцы, недзе паблізу сядзелі жанчыны — навошта дзяўчынку падсадзілі ў мужчынскую камеру?” (Bykav, 3, 2005: 470).

Dítě však může v Bykavově díle plnit i radostnější úlohu, když nepředstavuje život zmařený, ale naopak symbolizuje naději v budoucnost, jež přijde po válce, a dává tak postavám vojáků příslib, že jejich utrpení není zbytečné. Když se v závěru *Мёртвым не балиць* zestárlý hrdina Vasiljevič ptá sám sebe, jaký byl smysl války, nachází odpověď v podobě těhotné ženy a jejího manžela, kteří představují obrodu a pokračování světa, umožněné právě Vasiljevičem a jeho padlými druhy. Největší prostor dostává dítě⁸² v tomto významu v novele *Воўчая зграя*, v níž hlavní hrdina Levčuk zachrání před Němci novorozeně své padlé spolubojovnice Klávy, ale navštívit ho se odhodlá až po třiceti letech. Novela ovšem končí ve chvíli, kdy Levčuk vstupuje do dveří svého bývalého chráněnce. Minulost a budoucnost tak nemohou splynout, odpověď na to, jak vypadá budoucnost v případě konkrétního jedince, jehož záchrana byla pro Levčuka vrcholem jeho životního usilování, leží mimo představivost vypravěče a je záměrně ponechána na čtenáři. Sám Levčuk pochopil už za války pouze to, že uchování života dítěte není jenom vkladem do budoucnosti, ale také příslibem, že bude zachována paměť o těch, kteří tuto budoucnost pomáhali vytvořit: „Але менавіта ці не з гэтай прычыны ён стаў патрэбны яму, бо нейкім чынам звязваў яго з усімі, каго не стала — Клавай, Грыбаедам, Ціханавым і нават Платонавым; ён даваў Леўчуку нейкае абгрунтаванне ягоных пакут, як і апраўданне

⁸² Jelikož se jedná o kojence, jenž samostatně jednat nemůže, bylo by možná vhodnější mluvit o motivu dítěte. Zde se nám to však zdá zbytečně komplikované.

ягоных памылак. У гэтай малечы заключаўся для яго нейкі, хоць і не асэнсаваны яшчэ ім, сэнс, якім ён не мог пагарджаць, пакуль яшчэ быў жывы і заставаўся чалавекам” (Быкав, 5, 2006: 345).

Nakonec tedy hrdinové Bykavových děl nalézají minimálně jedno společenství, jehož se cítí být nepochybnou součástí – uskupení svých (třeba i padlých) spolubojovníků, s nimiž je pojí stejný nezáviděníhodný osud. Poté, co se rozpadly tradiční rodinné vazby, se začleňují do kolektivu, jenž je sice svým způsobem uměle zformován, neboť vznikl pod tlakem vnějších okolností, ale i tak působí přirozeným dojmem konkrétní lidské pospolitosti, na rozdíl od abstraktní představy všelidského společenství, v jehož rámci šli na frontu hrdinové socialistickorealisticke válečné literatury. Bykavovy postavy se vůbec vyznačují vědomím své jedinečnosti a snaží se tuto individualitu definovat. Takové příčiny mohou být názorové, národnostní, případně tkví v traumatech z minulosti. Obecně lze říci, že typická „bykavovská“ postava představuje jedinečnou individualitu, která promýšlí své jednání, především s ohledem na vlastní integritu.

6. Závěr

Hlavním záměrem předkládané bakalářské práce byla charakteristika způsobů, pomocí nichž je zobrazována postava v Bykavově díle. Usilovali jsme též o postižení Bykavovy návaznosti na literaturu socialistického realismu, což úzce souvisí s prvním okruhem (našeho záměru).

Východiskem práce se stalo vymezení hlavních proměn v sovětské válečné próze od druhé poloviny 50. let 20. století, a to na základě jejího porovnání s válečnou literaturou předchozí dekády. Tyto změny se odehrávaly na rovině tematické (důraz na etické otázky, deheroizace postav, zájem o každodenní život vojáků, zobrazení širšího spektra jejich emocí včetně strachu, postupný rozvoj tématu paměti⁸³) i v uplatňování rozmanitějších narativních postupů (ústup vševědoucího vypravěče, střídání několika časových rovin, odklon od lineární výstavby syžetu). Spisovatelé, kteří uvedené postupy využívali ve svých dílech, jsou v českém prostředí souhrně označováni jako tzv. druhá vlna válečné prózy, a významné místo mezi nimi zaujímá i Vasil Bykav.

To vyplývá i z rozboru narativních kategorií napříč jeho tvorbou, kterému jsme věnovali následující kapitolu. Představili jsme širokou škálu použitých vyprávěcích způsobů, umožňujících hlubší prokreslení vnitřních stavů jeho postav, promyšlenou výstavbu syžetu a autorovo využití proměn časoprostoru, který přestává plnit pouze roli ukotvení příběhu v jistých souřadnicích, a naopak se stává významotvorným prvkem vyprávění, jenž postavy znejistňuje a ohrožuje, často je klame, ale také jim poskytuje iluzi bezpečí. Střídání několika časových rovin Bykavovi umožnilo tematizovat nemožnost oprostít se od válečného traumatu, jež některé z jeho postav pronásleduje. Ukázali jsme však rovněž, že pro jiné postavy znamenala válka nejvýznamnější dny života, neboť ukázala jejich skutečné lidské kvality. Přímým pojmenováváním skutečnosti a realistickým způsobem zobrazení světa tak postava přestává být středem příběhu pouze jakožto alegorie či symbol a stává se jím naopak pro svou jedinečnost; právě takto (tedy svou individualitou) na sebe přirozeně strhává recipientovu pozornost a stává

⁸³ Ač zájem o roli paměti nebyl podmíněn jen změnou paradigmatu, ale také generační obměnou a narůstajícím odstupem od válečných událostí.

se osou významové výstavby textu, protože jsou její modulaci podřízeny i ostatní narativní kategorie.

Filosofický podtext Bykavova díla jsme pro obsáhlou literaturu, která se tomuto tématu věnuje, záměrně vypustili a zaměřili jsme se na vnější reprezentaci postavy v prozaikových textech. Ta je omezena na prvky nezbytné pro vytvoření a představení charakteru postavy, vyprávěč u Bykava nikdy neulpívá na samoúčelných detailech. Jména jeho postav, ač se zdají být vybrána náhodně, zdůrazňují jejich „obyčejnost“ či národnostní identitu, v pozdní fázi jeho tvorby i žánrové zařazení. U postavy Němce Engela jsme našli i jméno mluvící. Také při popisu vzhledu postavy jsou záměrně vybírány rysy a detaily, které se stávají pro vývoj vyprávění nezbytnými. Ostatek si musí čtenář doplnit na základě odvozování fakt z reálného světa.

Bykavův přístup k zobrazení postavy i k využití dalších narativních kategorií resumujeme v tvrzení, že všechny složky díla jsou redukovány na prvky, které mají v textu pevnou významotvornou či konstrukční funkci, čímž autor dosahuje rychlého „vyklenutí dramatického oblouku vyprávění“ na co nejmenší ploše. Právě vyprávění vystavěné s promyšlenou úspěšností, jehož napětí vychází z konfliktů a dilemat jednajících postav, se postupně stalo charakteristickým Bykavovým znakem, odlišujícím ho od ostatních autorů druhé válečné vlny. Ostatně autorské individuality se v této generaci vydělovaly ještě dlouho po svém vstupu do literatury. Bykavovi k nalezení jeho vlastního stylu dopomohla nejen dlouholetý zájem o umělecké výboje západních literatur či trvalá vůle promýšlet obecné otázky, ale i odhodlání zkoušet nové narativní postupy, které v jednotlivých textech opakoval, dokud nedosáhl co nejlépe vyváženého tvaru díla: „[O]н пристально искал собственный путь, собственную проблематику, стилистику и форму выражения“ (Gimpelevich, 2011: 24). V poslední etapě své tvorby neváhal dokonce změnit dosavadní žánr a s ním spojené postupy a přiklonil se k alegorii a bajkám.⁸⁴ Proto snad můžeme souhrnně konstatovat, že pokud jde o uchopení postav, při jejich vnější modelaci ani při prokreslování jejich vnitřního světa Bykav nikdy nepřistoupil k radikálním experimentům, ale od postupů socialistického realismu se výrazně vzdálil. Totéž platí i pro práci s ostatními narativními kategoriemi.

⁸⁴ Byť jistě náznaky byly, jak jsme ukázali, v jeho tvorbě přítomny neustále.

Ukázali jsme ovšem, že u typů postav, které se v Bykavově tvorbě vyskytují, je tomu poněkud jinak. Zatímco mnohé z jeho postav jsou plasticky vylíčené a plně individualizované, najdeme v jeho dílech i postavy schematické a odpovídající konvenčním vzorcům charakterů konvenční sovětské literatury (nejen té válečné). Jelikož dělení novátorsky a schematicky pojednaných postav se často shoduje s hranicemi skupin postav, které nesou společné rysy, vyčlenili jsme několik základních a široce definovaných skupin, které jsme porovnali s typickým rejstříkem postav socialistického realismu. Analýzou textů se ukázalo, že Bykavova a socrealistická typologie postav mají mnoho společných rysů, více než se běžně v literatuře věnované Bykavovi uvádí. Ne u všech typů však autor přejímal vzorce oficiální kultury ve stejném rozsahu. Jestliže v případě „kladných“ a „záporných“ postav vytvořil svébytný literární typ, jež můžeme považovat za specifikum jeho tvorby, postavy nepřátel a částečně také ženské postavy zůstávají socialistickorealistickým kánonem omezeny mnohem výrazněji.

Na rozdíl od například sovětské postmoderny nezískává samozřejmě využívání socrealistických schémat ráz travestie, ale není ani pouhým ústupkem režimním nárokům na literaturu. Také se domníváme, že vazby na kanonické postavy socialistického realismu byly u Bykava spíše nezáměrné, způsobené většinou literaturou, jež ho obklopovala. Přejaté prvky ovšem nepřejímá do svých děl pasivně, nýbrž je během tvůrčího vývoje modifikuje v souladu se svým záměrem. Hlavní charakteristikou jeho „kladných“ postav už není rozhodnost a tvrdost, ale pochybnosti a soucit s ostatními, záporné postavy naopak často zosobňují hesla, která socialistický realismus propagoval. I tradiční iniciační rituál se postupně stává součástí Bykavova záměru ukazovat člověka v mezních situacích a získává nový dramatický náboj, neboť namísto popisu prostého symbolického aktu, při němž „žák“ přebírá roli svého „učitele“, se zaměřuje na pocity ztráty a osamělosti, které smrt učitele u jeho nástupce vzbuzuje.

Bykavova návaznost na socialistický realismus tedy v oblasti narativu ustupuje, zatímco u typologie postav je mnohem zřetelnější, ale u nejprominetnějších (rozuměj hlavních) typů postav se také pozvolna uvolňuje. Pro pregnantnější začlenění Bykavovy tvorby do námi vybraného kontextu by bylo třeba porovnat jeho narativní postupy a typy postav s dalšími autory druhé vlny válečné prózy, aby tak bylo explicitně možno poukázat na jednotlivé odlišnosti a

styčné body, i pokud jde o návaznost na socialistický realismus⁸⁵. Dle nás by byla podnětná zejména komparace s dílem Jurije Bondareva a Grigorije Baklanova, kteří se stali začínajícímu Bykavovi velkou inspirací a vážil si jich i tehdy, kdy se jeho tvorba vydala poněkud jiným směrem (Gimpelevich, 2011: 373).⁸⁶

Námi naznačené paralely bohužel z důvodu rozsahu práce zůstaly na obecné úrovni nebo ulpěly na povrchu, byť by snad mohly ještě hlouběji osvětlit, proč se stal Bykav jedním z nejvýraznějších a nejoblíbenějších prozaiků píšících o Velké vlastenecké válce. Problematika literární postavy tady tvoří pouze jeden z možných okruhů zkoumání.

⁸⁵ Bykavovy inspirační zdroje ze západních literatur byly už mnohokrát tematizovány. Stejně jako shody Bykavovy tvorby s díly tzv. ztracené generace, tvořící po první světové válce.

⁸⁶ Podobně se otevírá prostor pro zdůrazňování analogií Bykavovy tvorby s díly dalších sovětských spisovatelů, kteří nepoutali pozornost žádnými radikálními uměleckými výboji, ale jemně rozrušovali socialistický realismus formováním svébytného autorského stylu a skrytým nastolováním problematických otázek. Pokud jde o uvádění dosud „zakázaných“ témat do sovětské literatury, jistě bychom našli zjevné i skryté paralely mezi tvorbou Bykava a V. Rasputina či L. Leonova, Č. Ajtmatovovi a jiným spisovatelům tohoto směru se pro změnu podobal důrazem na nutnost národnostního a etnického uvědomění v nuceně homogenním sovětském prostoru.

Seznam literatury

Primární literatura:

БЫКАЎ, Васіль (2005–2009). *Поўны збор твораў у чатырнаццаці тамах*. Том 1–8. Мінск: Саюз беларускіх пісьменнікаў; Масква: ТАА Выдавецтва Врэмя. (т. 1, 2005; т. 2, 2005; т. 3, 2005; т. 4, 2006; т. 5, 2006; т. 6, 2006; т. 7, 2009; т. 8, 2009).

Sekundární literatura:

АДАМОВИЧ, Алесь (1986). *Васіль Быкаў = Василь Быков*. Мінск: Беларусь.

АДАМОВИЧ, Алесь (1981). *О современной военной прозе*. Москва: Советский писатель, 1981.

AKUDOVIČ, Valancin (2005). *My a Rusko*. In ANCIPIENKA, Aleš; AKUDOVIČ, Valantin (eds.). *Neznámé Bělorusko*. Praha: Dokořán, s. 113–127.

BÍLEK, Petr A. (2003). *Hledání jazyka interpretace (k modernímu prozaickému textu)*. Brno: Host.

БУРАН, Василий (1976). *Васіль Быкаў. Нарыс творчасці*. Мінск: Мастацкая літаратура.

CLARKOVÁ, Katherine (2015). *Sovětský román: dějiny jako rituál*. Praha: Academia.

ДЕДКОВ, Игорь (1980). *Василь Быков. Очерк творчества*. Москва: Советский писатель.

ENGELKING, Leszek (2007). *Laleczki na sprzedaż. Zabawa w Holokaust i handel Holokaustem*. In HOLÝ, Jiří (ed.). *Holokaust v české, slovenské a polské literatuře*. Praha: Nakladatelství Karolinum, str. 79–94.

FOŘT, Bohumil (2008). *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Theoretiva & historica.

ГАРАДНІЦКІ, Яўген (2010). *Паэтыка беларускай літаратуры XX стагоддзя*. Мінск: Беларуская навука.

ГИМПЕЛЕВИЧ, Зина (2011). *Василь Быков: Книги и судьба*. Москва: Новое литературное обозрение.

GIMPELEVICH, Zina (2005). *Vasil Bykau: His Life and Works*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

HODROVÁ, Daniela (2001). *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.

KRATOCHVIL, Alexander (2014). Uvědomit si vzpomínky, to vyžaduje příběhy, In *Host*, roč. 30, č. 2, s. 43–45.

ЛАЗАРЕВ, Лазарь (1979). *Василь Быков. Очерк творчества*. Москва: Художественная литература.

KUBÍČEK, Tomáš (2007). *Vypraveč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host.

МАЭДА, Сихо (2015): Нарратив и репрезентация женщины на войне. Миф о войне и публицистика С. Алексиевич У войны не женское лицо. Ин Гречко, Валерий; Ким, Су Кван; Нонака, Сусуму (едс.): *Далний Восток, близкая Россия: Эволюция русской культуры — взгляд из Восточной Азии*. Белград: Логос, с. 184–198.

MIŁOSZ, Czesław (1992). *Svědectví poezie: šest přednášek o neduzích našeho věku*. Přel. Václav Burian. Praha: Mladá fronta.

PEŠKOVÁ, Michaela (2012). *Idea „nového člověka“ v ruské literatuře 20. a 30. let 20. století*. Plzeň: Západočeská univerzita.

ПЛОТКИН, Лев (1967). *Литература и война: Великая Отечественная война в русской советской прозе*. Москва; Ленинград: Советский писатель.

POSPÍŠIL, Ivo (2001). Literární postava jako „zašité nůžky“ literární vědy. In *Slavica Litteraria. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, roč. 50, č 4, s. 51–57.

POSPÍŠIL, Ivo (1988). Morálka Mezi životem a smrtí. In BYKAV, Vasil. *Kruhlijanský most; Jeho prapor*. Praha: Odeon, s. 273–278.

ТЕРЦ, Абрам (1998). Что такое социалистический реализм. Ин *Путешествие на черную речку*. Москва: Захаров.

ШАПРАН, Сяргей (2009). *Васіль Быкаў: Гісторыя жыцця ў дакументах, публікацыях, успамінах, лістах. У 2 ч.* Мінск: Бібліятэка Бацькаўшчыны; Гародня: Гарадзенская бібліятэка.

WIELG, Tomasz (2002). *Poetyka prozy Wasila Bykawa*. Opole: Uniwersytet Opolski.

ZÁBRANA, Jan (1962). Poznámka překladatele. In BAKLANOV, Grigorij. *...neb mrtvi jsouce hanby nedojdeme*. Praha: Československý spisovatel, s. 97–101.

ZADRAŽIL, Ladislav (1987). Závazky k mrtvým. In: PLATONOV, Andrej. *Nesmrtelní*. Praha: Naše vojsko, s. 235–242.

ZAHRÁDKA, Miroslav (1967). Autor dějové a psychologické dynamiky. In BYKAV, Vasil. *Mrtvé to nebolí*. Praha: Svět sovětů, s. 216–219.

ZAHRÁDKA, Miroslav (1980). *Literatura a válka*. Praha: Naše vojsko.

ZAHRÁDKA, Miroslav (1983). O válečných novelách Vasila Bykava. In BYKAV, Vasil. *Vlčí smečka*. Praha: Naše vojsko, s. 115–124.

ŽIDLICKÝ, Václav (1976). Mozaika války a celistvost charakterů. In BYKAV, Vasil. *Žít do svítání*. Praha: Svoboda, s. 230–236.

ŽIDLICKÝ, Václav (1972). *Stručný nástin dějin běloruské literatury: metodicko-informativní studie*. Praha: Státní knihovna ČSR-Ústř. vědecko-met. kabinet knihovnictví.

ŽIDLICKÝ, Václav (1977). Bykav, Vasil. In *Slovník spisovatelů. Sovětský svaz I [A–K]*. Praha: Odeon.

