

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií



Diplomová práce

Bc. Jan Chalupník

Spiritualita v tvorbě Viktora Pelevina a Borise Grebenščikova

Spirituality in the works of Viktor Pelevin and Boris Grebenshchikov

Mé poděkování patří především vedoucímu práce doc. PhDr. Hanuši Nyklovi, Ph.D za trpělivost a vstřícný přístup při psaní práce. Dále bych chtěl poděkovat za podporu své rodině a přátelům.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. V Praze, dne

..... Jan Chalupník

Abstrakt (česky)

Práce si klade za cíl zmapovat motivy, které se shodně objevují v románové tvorbě Viktora Pelevina a písňových textech Borise Grebenščikova. Důraz bude kladen zejména na náboženské a mytologické prvky obsažené v díle obou autorů. V práci bude poukázáno na to, z jakých námětů oba spisovatelé vycházejí, v čem v dané oblasti můžeme mezi jejich tvorbou nalézt paralely a v čem naopak rozdíl. Vycházet se bude především z Pelevinových románů *Generation P* a *Čapajev a prázdnota* a z písňových textů Borise Grebenščikova.

Klíčová slova:

Viktor Pelevin; *Generation P*; *Čapajev a prázdnota*; Boris Grebenščikov; písňové texty; *Aquarium*; náboženství; mytologie.

Abstract

The aim of this theses is to describe motives, which appear in novels by Viktor Pelevin and in lyrics written by Boris Grebenshchikov. The focus will be placed especially on the religious and mythological elements contained in the works of both authors. The thesis will point out what themes both writers draw on, in what areas we can find parallels between their works and in what ways they differ. It will be based mainly on Pelevin's novels *Generation P* and *Chapayev and the Void* and on Boris Grebenshchikov's song lyrics.

Key words:

Viktor Pelevin; *Chapayev and the Void*; *Generation P*; Boris Grebenshchikov; lyrics; *Aquarium*; religion; mythology.

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Stručná biografie a charakteristika tvorby obou autorů.....	10
2.1	Boris Grebenščikov	10
2.2	Viktor Pelevin.....	13
3	Pelevinovy reflexe buddhismu – Čapajev a Prázdnota	16
4	Pelevinova mytologie současnosti – Generation P.....	33
5	Babylon Borise Grebenščikova	45
6	Grebenščikovova práce s buddhismem a dalšími náboženstvími.....	52
7	Závěr.....	63
8	Bibliografie.....	67

1 Úvod

Tato diplomová práce si klade za cíl zmapovat prvky náboženství a mytologie, obsažené v díle dvou současných ruských autorů Borise Grebenščikova a Viktora Pelevina. Protože oba autoři pracují s širokou paletou motivů z této oblasti, zaměří se práce především na buddhismus a mezopotámskou mytologii. Ačkoli autoři pracují se stejnou látkou, liší se u nich samotný způsob jejího užívání a především výsledná interpretace v rámci konkrétního díla (zde konkrétně románů či souboru písňových textů).

K volbě právě dvou výše zmíněných autorů vedl fakt, že Viktor Pelevin a Boris Grebenščikov užívají ve svých dílech totožné motivy a rovněž na sebe v rámci své tvorby odkazují; Grebenščikov vystupuje v obou Pelevinových románech, které jsou v této práci předmětem analýzy, a naopak mnohé Pelevinovy aluze a pasáže z knih jsou doslovně nebo téměř doslovně používány v textech Grebenščikovových písní.

Z Pelevinova díla jsem se pro potřeby práce rozhodl pracovat se dvěma romány z devadesátých let minulého století. Jde o díla *Čapajev a Prázdnota* a *Generation P*. Tyto texty byly vybrány z několika důvodů. V případě románu *Čapajev a Prázdnota* jde o první obsáhlé představení Pelevinova vnímání světa prizmatem buddhismu, které pak coby podstatný prvek poetiky nalezneme ve více či méně zjevné podobě napříč celou jeho tvorbou (zmiňme romány *Svatá kniha vlkodlaka*, *iPhuck 10* nebo již výše uvedenou knihu *Generation P*). *Generation P* zase představuje zřejmě nejpopulárnější Pelevinovo dílo, které v sobě navíc spojuje jak práci s náboženstvím, tak i s mytologií, v tomto konkrétním případě jde o starověké a biblické podoby mýtu Babylonu a sumersko-akkadský mytologický systém jako celek. V obou románech je navíc příznačně přítomna i sama postava Borise Grebenščikova.

Jsem si vědom toho, že podobné náboženské a mytologické motivy nalezneme napříč celou tvorbou Viktora Pelevina, stejně tak těmito dvěma díly zdaleka nekončí spisovatelovy přímé zmínky o Borisi Grebenščikovovi a jeho textech. Naopak, pravděpodobně nejsilnějším odkazem na Grebenščikova je Pelevinova povídka *Жёлтая стрела*, jejíž děj celý vychází z textu Grebenščikovovy písně *Поезд в огне*. Přesto jsem se rozhodl pro dva výše zmíněné romány, které dle mého názoru představují nejlepší zdroje pro demonstraci autorovy práce s metafyzickými náměty, zároveň nejsou ochuzeny o symbolickou Grebenščikovovu přítomnost a nakonec je můžeme považovat i za díla pro Pelevina typická svou poetikou.

V případě textů Borise Grebenščikova lze opět pracovat s několikanásobně větším množstvím ilustrativních příkladů, nicméně mojí snahou je opět vybrat ty nejpříznačnější z nich

tak, aby byla zachována co největší koherentnost práce a její co možná největší výpovědní hodnota. S ohledem na to, že Grebenščikov neustále velmi ochotně čerpá inspiraci z nejrůznějších světových kultur a jeho paleta motivů se tak v čase poměrně dynamicky vyvíjí, většina zde uvedených textů písní byla vydána během posledního desetiletí, kdy byla k datu napsání této práce Grebenščikovem používaná symbolika nejširší a především nejucelenější.

Práce se bude snažit o určení a interpretaci jednotlivých míst v dílech obou autorů, která jsou dle mého názoru inspirována náboženstvím či mytologií. Tématem bude zejména buddhismus, okrajově také hinduismus a taoismus na jedné straně, na straně druhé pak mýty spojené s Babylonem, vycházející jednak ze starozákonního podání a sumersko-akkadské mytologie a jednak z náboženského směru rastafariánství. Následně se pokusím vyvodit z této interpretace shrnující popis práce každého z obou autorů s danou látkou a cestou komparace těchto dvou přístupů určit hlavní rozdíly mezi nimi.

K dosažení tohoto cíle jsem použil několik typů zdrojů. Ze zdrojů primárních jde o texty písní Borise Grebenščikova a romány *Čapajev a prázdnota*¹ a *Generation P²* Viktora Pelevina. Ze sekundární literatury pak budou použity monografie ruské filosofky a buddholožky Viktorie Lysenko *Ранний буддизм: религия и философия*³, která mapuje vývoj buddhistického náboženství, jeho zásady a aspekty, kniha Johna Snellinga *Buddhismus*⁴ představující přehled základní termínů buddhismu a jeho škol a práce Alana Wattse *Cesta Zen*⁵, která se již zabývá specificky zenovým buddhismem, tedy zejména v Číně a Japonsku populární škole mahájánového buddhismu. Watts se zde zabývá jak vznikem a kořeny zenu, tak i jeho strukturou, povahu a praktikováním včetně výuky v zenových kláštorech. Dalším pramenem je kniha Reginalda Blytha *Zlatý věk zenu*⁶, kde tento anglický spisovatel a obdivovatel japonské kultury předkládá sbírku záznamů dialogů mezi mnichy v kláštorech, jejichž prostřednictvím je zen vyučován. Téma mezopotámské mytologie ve zdrojích zastupují práce Henrietty McCallové *Mezopotámské mýty*⁷ a kolektivní monografie *Mýty staré Mezopotámie: sumerská, akkadská a chetitská literatura na klínopisných tabulkách*⁸. K tématu rastafariánství bude

¹ ПЕЛЕВИН, В., *Чапаяев и пустота*, Москва, Вагриус, 1996.

² ПЕЛЕВИН, В., *Generation «П»*, Москва, Вагриус, 1999.

³ ЛЫСЕНКО, В. Г., *Ранний буддизм: Религия и философия*, Москва, Институт философии РАН, 2003.

⁴ SNELLING, J., *Buddhismus*, Praha, Ikar, 2000.

⁵ WATTS, A., *Cesta Zen*, 1975, dostupné z: <https://doczz.cz/doc/127030/cesta-zen---karel-makoň>, získáno 21.3.2023, z originálu *The Way of Zen*, New York, Panthem Books Inc., 1957 přeložil Karel Makoň.

⁶ БЛАЙС, Р. Х., *Золотой век дзен*, Санкт-Петербург, Евразия, 1998.

⁷ MCCALL, H., *Mezopotámské mýty*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

⁸ HRUŠKA, B.; MATOUŠ, L.; PROSECKÝ, J.; SOUČKOVÁ, J.; SKLENÁŘ, Z., *Mýty staré Mezopotámie: sumerská, akkadská a chetitská literatura na klínopisných tabulkách*, Praha, Odeon, 1977.

čerpáno z práce *Rastafari*⁹ Oty Halamy, která opět mapuje vznik a vývoj tohoto náboženského směru a kniha Saši Neumana *Reggae*¹⁰, věnující se již především z rastafariánství vzešlému hudebnímu stylu. V práci budou dále použity monografie *Современная русская литература. 1950-1990-е годы*¹¹, *Поэтика мифа*¹² a kniha *Пелевин и поколение пустоты*¹³, poskytující především biografické informace o Viktoru Pelevinovi.

Biografický úvod práce bude sestaven z informací, pocházejících z kromě již výše zmíněné knihy také z vybraných publicistických článků a dokumentárního filmu *Писатель «П». Попытка идентификации*.¹⁴

Nakonec bude pro práci použita i řada odborných článků, ve kterých jsou již některé dílčí aspekty týkající se daného tématu rozpracovány a poskytují řadu zajímavých poznatků, které jsou přínosné pro další výzkum.

⁹ HALAMA, O., *Rastafari*, Praha, Volvox Globator, 2008.

¹⁰ NEUMAN, S., *Reggae*, Praha, Torst, 2005.

¹¹ ЛЕЙДЕРМАН, Н. Л., ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н., *Современная русская литература. 1950-1990-е годы. Том 2*, Москва, Академия, 2003.

¹² МЕЛЕТИНСКИЙ, Е. М., *Поэтика мифа*, Москва, Азбука, 2017.

¹³ КОЗАК, Р.; ПОЛОТОВСКИЙ, С., *Пелевин и поколение пустоты*, Москва, Манн, Иванов и Фербер, 2012, dostupné z: <https://ratelib.com/books/171530-pelevin-i-pokolenie-pustoty/read>.

¹⁴ КАРАДЖЕВ, Б.; РЯБУШЕВ, Г., *Писатель «П». Попытка идентификации*, Ruská federace, KLIIO Studio, 2013, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zjgTvPZkcyw>.

2 Stručná biografie a charakteristika tvorby obou autorů

2.1 Boris Grebenščikov

Boris Borisovič Grebenščikov se narodil 27. listopadu 1953 v tehdejší Leningradu. Se západní rockovou hudbou se poprvé seznámil během studií, kdy se rovněž začal věnovat hře na kytaru. Jeho prvními vzory v té době byly dnes již pro rock kanonické postavy a uskupení jako *The Beatles*, Bob Dylan, Iggy Pop nebo Bob Marley.¹⁵ V roce 1972, rok po přijetí na Leningradskou státní univerzitu, zakládá Grebenščikov skupinu *Aquarium*. O rok později také poprvé vystupuje sólově před publikem, když reprodukuje vybrané písně Cata Stevens.¹⁶ V roce 1974 již *Aquarium* vydává své první album, *Искушение святого Аквариума*¹⁷, které kritika později označila za „první pokus o vytvoření konceptuální hudby v SSSR.“¹⁸

Grebenščikov, v té době doktorand instituce známé pod názvem Vědecko-výzkumný ústav komplexních sociálních studií (*Научно-исследовательский институт комплексных социальных исследований*),¹⁹ se rychle stal jedním z vůdčích představitelů rockového hnutí v Sovětském svazu a jedním z těch, kteří pomohli otevřít dveře příchodu hlavní vlny rockových kapel osmdesátých let, mezi nimiž byly legendární skupiny jako *Alisa*, *Kino*, *DDT* a mnohé další. Jedním ze zásadních kroků k popularizaci rockové hudby byl i hudební festival v Tbilisi roku 1980, kde *Aquarium* účinkovalo. Koncert na jedné straně vyvolal nevoli u úřadů a vládnoucí nomenklatury, což mělo za následek zákaz další činnosti hudební skupiny (sám Grebenščikov v návaznosti na něj přišel o zaměstnání a byl zbaven členství v Komsomolu), která nadále mohla svou tvorbu šířit pouze formou samizdatu a neoficiálních vystoupení, na straně druhé ale právě tento koncert znamenal začátek strmého růstu popularity skupiny *Aquarium*, povědomí o její existenci se začalo dostávat ke stále širšímu spektru posluchačů²⁰.

Samotný pobyt skupiny v ilegalitě nakonec netrval dlouho, už o rok později byli její členové přijati do leningradského rockového klubu (*Рок-клуб*),²¹ který vznikl pod hlavičkou místního Komsomolu jednak s cílem umožnit kapelám oficiální koncertní činnost a vymanění

¹⁵ [Autor neuveden] *Борис Гребенщиков*, dostupné z: <https://uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-boris-grebenschikov.html>, získáno 27.2.2022.

¹⁶ [Autor neuveden] *Биография Бориса Гребенщикова*, 2013, dostupné z: <https://ria.ru/20131127/979824397.html>, získáno 27.2.2022.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ [Autor neuveden] *Борис Гребенщиков*, dostupné z: <https://24smi.org/celebrity/771-boris-grebenschikov.html>, získáno 27.2.2022.

¹⁹ *Биография Бориса Гребенщикова*, op. cit.

²⁰ Tamtéž.

²¹ Tamtéž.

jejich tvorby z illegality, zároveň však i jako nástroj stranického aparátu k lepší kontrole nad potenciálně závadnou hudbou „západního střihu“.

Aquarium se v té době začíná stále aktivněji projevovat, roku 1981 nahrává ve studiu Andreje Tropilla svůj *Синий альбом*²². Počínaje následujícím rokem již Grebenščikov, který se od tbiliského festivalu musel živit jako domovní hlídač,²³ se svou skupinou pod záštitou výše zmíněného rockového klubu vystupuje před publikem,²⁴ a to včetně každoročního rockového festivalu, nově pořádaného právě v Leningradu.

Díky skutečnosti, že Leningrad se se svou možností svobodného vystupování a života muzikantů téměř bez obav z represí ze strany státního aparátu začal rychle stávat jakýmsi hlavním městem sovětské rockové scény, dostal i Grebenščikov možnost ovlivnit mnoho interpretů, či se dokonce podílet na jejich tvorbě. Tak například roku 1982 pomáhá Viktoru Cojovi a jeho skupině *Kino* s vydáním prvního alba *45*.²⁵ I tato příslušnost ke skupině nejslavnějších hudebníků své doby spolu se statutem tuzemského průkopníka a popularizátora žánru postupně pomáhaly s vytvořením mýtu kolem postavy Borise Grebenščikova-umělce, který sám Grebenščikov více či méně aktivně buduje celý svůj umělecky aktivní život.

Za původní inspiraci pro tvorbu Borise Grebenščikova můžeme označit především čtyři západní hudební styly, a to sice blues, rock, reggae a ska, jejichž vliv je jak v Grebenščikovových skladatelských postupech, tak i v tematice jeho textů patrný především v písních osmdesátých let minulého století. Devadesátá léta pak po textové stránce skladeb přináší jistý přesun směrem k folklorní a křesťanské tematice, pohanské mytologické látce a hrdinským eposům. V přibližně stejné době je rovněž v textech stále patrnější příklon k buddhismu, taoismu a obecně orientálním nábožensko-filozofickým a literárním zdrojům. Tato skutečnost vypovídá o celoevropské krizi racionalismu poslední čtvrtiny dvacátého století, která celkově vedla k hledání nových cest, směrů a způsobů duchovního i uměleckého vyjádření, přičemž pozornost západní civilizace se opět obrátila k exotickým kulturám.²⁶

Posledním neodmyslitelným zdrojem inspirace textů Grebenščikova, který je třeba zmínit, je vědecko-fantastická a fantasy literatura. Motivy z knih Julese Vernea, J. R. R. Tolkiena, C. C. Lewise a řady dalších autorů.²⁷

²² Борис Гребенщиков, dostupné z: <https://uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-boris-grebenschikov.html>, op. cit.

²³ Борис Гребенщиков, dostupné z: <https://24smi.org/celebrity/771-boris-grebenschikov.html>, op. cit.

²⁴ Биография Бориса Гребенщикова, op. cit.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Нугманова, Г. Ш., *Миф и антимиф о Бг*, in: Русская рок-поэзия: текст и контекст № 3, 2000, с. 1-2.

²⁷ Тамtéž, s. 1.

V současné době Grebenščikov představuje ve své tvorbě spojení všech výše zmíněných vlivů, které i přes svůj vzdálený původ spolu v jeho textech velmi dobře korespondují. Grebenščikov se dle vlastních slov považuje za pravoslavného, ale nijak neupozaduje ani další religiózní směry, zejména ty východní.²⁸ Podobně jako u Pelevina je jeho tvorba koláží nejrůznějších náboženských a mytologických motivů, které se Grebenščikov snaží oživit s pomocí nových asociací a obrazů.²⁹ Jde o svého druhu duchovní osvětu a snahu o vedení k lepšímu životu skrze textovou stránku písň. ³⁰ Tento přístup k posluchači se u Grebenščikova nejpravděpodobněji vygeneroval po jeho kontaktu s buddhismem, v jehož některých směrech je velký důraz kladen na postavu bódhisattvy (viz kapitola 3), za kterého můžeme označit celou řadu lyrických hrdinů písni *Aquaria*,³¹ jak bude ukázáno na vybraných textech níže.

Že Grebenščikov chápe svět spolu se všemi jeho kulturami a myšlenkovými proudy jako spojené nádoby, je dobře patrné z jeho umělecké činnosti a pole zájmů. Tíhnutí k buddhismu z přelomu dvacátého a jednadvacátého století dobře dokládá vznik alba *Прибежище* z roku 2005, které je souborem tibetských manter, nebo album *Песни рыбака*, vydané o dva roky dříve a kompletně nahrávané v Indii.³² Dále v roce 2007 odehrála skupina *Aquarium* koncert v londýnské Royal Albert Hall za podpory indicko-amerického myslitele, duchovního učitele a hudebníka Šrí Činmoje a o rok později skupina zrealizovala projekt *Aquarium International*, spočívající v přítomnosti co nejvíce hudebníků z co nejvíce zemí na pódiu během jednoho koncertu.³³ Grebenščikov se také považuje za učedníka indického náboženského guru Sái Baby a dánského lámy Ole Nydahla.³⁴ V roce 2012 zase Grebenščikov ve spolupráci s Andrejem Mikitou složili oratorium *Семь песен о Боге*. Křesťanskou symboliku a odkazy na starozákonní texty nalezneme i v jedné z nejslavnějších písni skupiny *Aquarium*, *Город золотой*, která mimo jiné zazněla rovněž v kultovním sovětském snímku osmdesátých let *ASSA*.³⁵

Jak můžeme vidět, v Grebenščikovově tvorbě vedle sebe koexistuje hned několik světových náboženství spolu s dalšími filozofickými proudy (taoismus a jiné), paletu jejichž

²⁸ Ерёмин, Е. М., *Библейские рецепции в русской рок-поэзии: случай Бориса Гребенщикова*, in: Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика, № 2, 2013, с. 2-3.

²⁹ Тамtéž, с. 5.

³⁰ Лещак, О. В.; Лещак, С. А., *Афористический потенциал песенных текстов Бориса Гребенщикова (II): Анализ материала*, in: Ученые записки Новгородского государственного университета, № 6, 2020, с. 1.

³¹ Кожевникова, Т. С., *«Аквариум»: сорокалетнее путешествие из Вавилона в Архангельск*, in: Русская рок-поэзия: текст и контекст, № 14, 2013, с. 3.

³² *Биография Бориса Гребенщикова*, op. cit.

³³ Тамtéž.

³⁴ Тамtéž.

³⁵ Тамtéž.

motivů umělec uplatňuje ve své tvorbě od osmdesátých let až do současnosti. Částečným vysvětlením tohoto přístupu je, že Grebenščikov spíše, než by se hlásil k nějakému konkrétnímu náboženství, s jejich pomocí propaguje univerzální morální a humanistické hodnoty. Tuto „občanskou“ motivaci jeho uměleckého vyjadřování lze ostatně doložit faktem, že Grebenščikov sám se otevřeně hlásí k pacifismu, byl vždy kritikem autoritářských režimů včetně toho sovětského, účastní se akcí *Amnesty International* a v posledních letech vystoupil například na podporu ukrajinského Majdanu či ve zcela nedávné době i na podporu protivládních protestů v Bělorusku.³⁶ Po vpádu ruských jednotek na Ukrajinu v únoru 2022 Grebenščikov emigroval a v zahraničí vystoupil na řadě protiválečných akcí.³⁷

Výše popsané čerpání z různých náboženství a myšlenek můžeme zároveň považovat za určitý odkaz Grebenščikova ke kořenům, ze kterých jeho hudba vzešla, tedy k západnímu rocku, se kterým je v době, kdy začal poprvé masověji pronikat do Sovětského svazu, spojeno hnutí hippies, které stejně jako Grebenščikov stavělo do centra pozornosti lásku, krásu, dobro a pacifismus jako skutečné hodnoty.³⁸ Texty *Aquaria* se snaží vést posluchače především k životu v harmonii s přírodou, vesmírem, okolním světem a v neposlední řadě i se sebou samým³⁹ a právě prizmatem těchto myšlenek Grebenščikov stírá rozdíly mezi jednotlivými náboženstvími, která jsou pro něj pouze různou verzí téhož, propagací stále stejných univerzálních hodnot.

2.2 Viktor Pelevin

Viktor Olegovič Pelevin se narodil 22. listopadu 1962 v Moskvě do poměrně zajištěné rodiny armádního důstojníka Olega Anatoljeviče Pelevina, přednášejícího na Moskevském Baumanově vysokém učení technickém (*Московское высшее техническое училище имени Баумана*). Viktor Pelevin sám pak studoval na moskevské škole č. 31, která byla tehdy považována za jednu z prestižních, a tak zde kromě budoucího spisovatele bylo možné najít i děti prominentních herců, úředníků a členů komunistické strany. Poté Pelevin nastoupil na Moskevský energetický institut (*Московский энергетический институт*), jehož doktorandem se stal v roce 1987 a byl jím až do roku 1989, kdy studií zanechal, aniž by školu dokončil. V téže době zřejmě začal konkrétnějších obrysů nabývat jeho záměr stát se profesionálním spisovatelem, protože právě v roce 1989 nastoupil na krátkou dobu do Gorkého

³⁶ Борис Гребенщиков, dostupné z: <https://24smi.org/celebrity/771-boris-grebenshchikov.html>, op. cit.

³⁷ Viz např. jeho účast na berlínském koncertě Sound of Peace, záznam dostupný na adrese <https://www.youtube.com/watch?v=9xqfgM-4ykE>, získáno 5.6.2023.

³⁸ Кожевникова, Т. С., «Аквариум»: сорокалетнее путешествие из Вавилона в Архангельск, op. cit., s. 4.

³⁹ Tamtéž, s. 2-3.

literárního institutu (*Литерарный институт имени Горького*), který ovšem také nedostudoval a jehož přínos pro svou spisovatelskou dráhu později hodnotil jako „přínejmenším sporný“.⁴⁰

Výše uvedené informace z Pelevinova života byly ve značné míře čerpány v podstatě z jediného zdroje, a to sice z krátkého životopisu, který zaslal Svazu ruských novinářů spolu s žádostí o přijetí do této organizace. Autenticitu daných údajů pak potvrzují vzpomínky pedagogů a spolužáků ze škol, které Pelevin navštěvoval,⁴¹ nicméně po prvních úspěšně vydaných publikacích se stává téměř nemožným vystopovat cokoli ze spisovatelova osobního života. Pelevin, již během svých studií nadšený konzument mystické a okultní literatury, stejně tak jako východních nábožensko-filozofických směrů,⁴² je mystifikátorem a tvůrcem iluzorních světů nejen ve svých románech, ale i v případě mytizace své vlastní osoby. Dnes s jistotou nedokážeme říct, kde Pelevin žije ani čím se zabývá, tedy kromě jeho spisovatelské činnosti, díky níž jsou čtenáři s téměř naprostou pravidelností zásobováni každý rok novým románem. Není pak divu, že vznikají i teorie, podle nichž Viktor Pelevin ve skutečnosti neexistuje a jde pouze o pseudonym skupiny autorů nebo dokonce písíciho počítačového algoritmu.⁴³ Na tyto dohady jsou ovšem důkazy o existenci Pelevina příliš zřejmé a musíme je tedy považovat za čistě konspirační, nicméně zjevně naprosto vyhovující spisovateli záměru, kdy tajemnou grotesknost jeho knih, které jsou kombinací dekonstrukčních postupů postmodernismu, ezoterické literární tradice a absurdního a satirického sci-fi,⁴⁴ zpravidla zejména v pozdější tvorbě velmi trefně hyperbolizujícího současné společenské trendy, dokresluje i nejistota čtenáře ohledně samotné autorovy osoby.

Ačkoli Pelevin stále hojně tvoří a stejnou měrou je i čten, hlavní těžiště jeho úspěchu leží v tvorbě devadesátých let dvacátého století. Viktor Olegovič v té době dokázal nejprve zaujmout pozornost publika svým románem *Čarajev a Prázdnota*, který je po jeho prvotinách – ve sbornících a časopisech vydávaných povídkách a první obsáhlejší próze *Omon Ra* – často považován za autorův skuteční literární debut.⁴⁵ Za *Čarajevem a Prázdnotou* pak následovalo dílo potvrzující spisovatelovy kvality, román *Generation P*, nezřídka pokládán za vrchol

⁴⁰ [Autor neuveden] *Настоящий Пелевин*, dostupné z: https://www.ng.ru/style/2001-08-29/8_pelevin.html, získáno 20.2.2022.

⁴¹ Караджев, Б.; Рябушев, Г., *Писатель «П». Попытка идентификации*, Ruská federace, KLIO Studio, 2013, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zjgTvPZkcyw>.

⁴² Tamtéž.

⁴³ *Настоящий Пелевин*, op. cit.

⁴⁴ [Autor neuveden] *Виктор Олегович Пелевин. Биографическая справка*, РИА Новости, 20.10.2009, dostupné z: <https://ria.ru/20091020/189750870.html>, získáno 20.2.2022.

⁴⁵ Козак, Р.; Полотовский, С., *Пелевин и поколение пустоты*, Москва, Манн, Иванов и Фербер, 2012, dostupné z: <https://ratelib.com/books/171530-pelevin-i-pokolenie-pustoty/read>, s. 42-43.

Pelevinovy tvorby. Pelevin zde dokázal poprvé nabídnout čtenáři model postsovětského hrdiny, člověka vycíleného v socialistickém státě a následně vrženého do světa kapitalismu a konzumních hodnot.⁴⁶

Když se Pelevin pokoušel na přelomu osmdesátých a devadesátých let prosadit ve světě literatury, vystřídal pracovní pozice v několika různých nakladatelstvích a redakcích časopisů. V tehdejší nakladatelství *Mif* pracoval mimo jiné na redakci děl mystika Carlose Castanedy,⁴⁷ jehož četba jej již dříve významně ovlivnila. Spolu se zájmem o východní náboženství a bojová umění na jedné straně, kvůli čemuž Pelevin podnikl i cestu po čínských buddhistických kláštorech,⁴⁸ a dosaženým technickým vzděláním na straně druhé měl spisovatel dobré zázemí nejen pro postihnutí ducha a trendů nové postsovětské doby, ale i pro vnesení tajemného, metafyzického přídechu do materialistického kapitalismu.

Rozpad Sovětského svazu a „vítězství“ západního způsobu života znamenal jistě pro část obyvatel největšího státu světa určitou krizi hodnot, pocit vykořeněnosti. Komunistický režim, založený na filozofii marxismu, se po celou dobu své existence snažil potírat všechny duchovní tendence včetně všech náboženství. Chybějící duchovní hodnoty pak nahradil vírou v beztřídní společnost, světovou revoluci, vítězství pracujících atd. Když pak tento režim nakonec ustoupil západnímu kapitalismu, který ale krom tržní ekonomiky nepřišel s žádnými nosnými myšlenkovými koncepty, které by mohly převzít štafetu jak po rozčarování ze socialismu, tak i po násilně přerušené náboženské a kulturní kontinuitě, ocitl se v ovzduší bouřlivých devadesátých let postsovětský člověk bez pevného záchytného bodu – cíle a ideje. Této příležitosti se chopil právě Viktor Pelevin, jehož tvorba devadesátých let se soustředí na dekonstrukci mýtu sovětského a jeho nahrazení fragmenty rozmanitých ideologií, fragmentů mytologických systémů, náboženství a duchovních praktik.

⁴⁶ Козак, Р.; Полотовский, С., *Пелевин и поколение пустоты*, op. cit., s. 22-26.

⁴⁷ *Настоящий Пелевин*, op. cit.

⁴⁸ Караджев, Б.; Рябушев, Г., *Писатель «П»*, op. cit.

3 Pelevinovy reflexe buddhismu – Čapajev a Prázdnota

Je nesporné, že román *Čapajev a Prázdnota* je silně ovlivněn buddhismem. Různí se ovšem názory na to, v jakém klíči Pelevin toto náboženství ve své knize zpracovává. Na jedné straně se tomuto textu dostalo přívlastku „první ruský zenový román“⁴⁹. Na straně druhé například Mark Lipoveckij toto tvrzení odmítá – Pelevin podle něj buddhismus naopak ironizuje, protože jej v díle nepředkládá jako skutečnost či jako řešení problémů lidské existence, ale pouze jako „další z možných iluzí“⁵⁰. Tuto ironii má potvrzovat i celková výstavba díla, kde se téměř všechny odkazy na buddhismus objevují v určitém způsobem snížené, vulgarizované formě. Sovětskou propagandou zprofanovaný rudý velitel Vasilij Čapajev v roli duchovního učitele, neustálé travestie buddhistických tradic i fakt, že román je zčásti i kompilátem anekdot o Čapajevovi z éry Sovětského svazu, to vše slouží jako argumenty pro tvrzení, že *Čapajev a Prázdnota* není románem buddhistickým, ale románem buddhismus parodujícím. Podle Lipoveckého se zde buddhismus stává „ironickou metaforou absence transcendentního vysvětlení a ospravedlnění existence. Petr Prázdnota zjišťuje, že realita a halucinace jsou si rovny, nebo přesněji je nemůže, a nakonec ani nechce rozlišovat. ... Aby tato filozofie nebyla nedejbože přijímána jako učení o pravdě, přetváří Pelevin zcela jasně rozpoznatelného folklorně-kinematografického Čapajeva ve ztělesnění Buddhy a obecně známé anekdoty o Pét'ovi, Ance a Čapajevovi v mikropodobenství shodná se staročínskými koany.“⁵¹ Pokusím se zde na vybraných místech z textu románu demonstrovat, proč je toto tvrzení ne snad nepravdivé, ale spíše zavádějící.

Jak již bylo řečeno výše, Pelevin také do děje zakomponoval i některé anekdoty, které o Čapajevovi v Sovětském svazu hojně vznikaly. Dále pracuje i s ideově zabarveným románem *Čapajev* z dvacátých let dvacátého století, jehož autorem byl skutečně komisař Čapajevovy divize Petr Furmanov (těžko považovat shodu jména s Petrem Prázdnotou za náhodnou, Furmanov sám navíc vystupuje i v Pelevinově románě). Právě Furmanovova kniha spolu s následně natočeným sovětským snímkem přirklá Čapajevovi status ikonického bojovníka za revoluci.

Děj románu se odehrává ve dvou prostorových rovinách, jejichž průsečíkem je hlavní postava Petra Prázdnoty. V prvním případě se jedná o politického komisaře, bojujícího během

⁴⁹ Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н., *Современная русская литература. 1950-1990-е годы. Том 2*, Москва, Академия, 2003, с. 507.

⁵⁰ Тамtéž.

⁵¹ Липовецкий, М. Н., *Постмодернизм в русской литературе: Агрессия симулякров и саморегуляция хаоса*, in: Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты, № 1, 2006, с. 69.

ruské občanské války po boku rudého velitele Vasilije Ivanoviče Čapajeva. Ve druhém je pak Petr pacientem psychiatrické léčebny, kde byl hospitalizován právě kvůli své obsesi, podle níž nežije na přelomu tisíciletí, ale o bezmála sto let dříve, v době ruské revoluce. Lze zde postřehnout určitou paralelu mezi bouřlivými epochami bolševické revoluce a devadesátých let v nově vzniklé Ruské federaci.

Text knihy obsahuje řadu prvků typických pro postmodernu, zejména parodizaci předchozího oficiálního literárního i ideologického kánonu, ať už jde o socialistický realismus coby literární směr nebo oficiální rétoriku komunistické strany. Tyto prvky (jde například o výše zmíněné parafráze na Furmanovův román a přepracované anekdoty) reflektují rysy ruské postmoderny, zde konkrétně pak ztvárnění pádu mýtu komunismu, kdy „devalvace hodnot komunistické utopie... byla ztělesněním krize hodnot rozumu a pokroku“⁵². Ironie se minimálně v postmodernismu devadesátých let, kdy spisovatel nemohl ignorovat literární tradice, ale mohl si přinejmenším vybrat, z jakého úhlu pohledu na ně nahlížet, jevila jako jeden z mála zbývajících nezprofanovaných poetických prostředků. Pelevinův groteskně hravý styl celkově velmi dobře odpovídá typickým postupům postmoderny, spojené se zánikem hegemonie klasické literatury a rozvojem literatury masové.⁵³ O úryvcích a parafrázích, zakomponovaných do textu románu tak lze říci následující: Jedná se o prvky umožňující parodizaci komunistické ideologie. Značná část z nich je zároveň dobře známá a potvrzuje, že postmoderní text „nikdy při operování se známými estetickými jazyky a modely nezakrývá svoji citátovou povahu“⁵⁴. A konečně právě tyto pasáže jsou v Pelevinově knize nejčastějšími nositeli buddhistického významu.

Pro lepší porozumění níže analyzovaným pasážím románu je nutné stručně vymezit pojem buddhismu a především prázdnoty, která zaujímá v některých buddhistických školách zásadní postavení.

Buddhismus je jedním z rozšířených světových náboženství. Sám pojem náboženství můžeme chápat jako „vztah lidí k tomu, co považují za svaté, posvátné, absolutní, duchovní, božské nebo hodné zvláštní úcty. Běžně se také považuje za způsob, jakým se lidé vyrovnávají s konečnými obavami o svůj život a o svůj osud po smrti.“⁵⁵ Samotný buddhismus se pak mezi jinými náboženstvími vyznačuje několika rysy. Především klade velký důraz na lidskou

⁵² Липовецкий, М. Н., *Постмодернизм в русской литературе*, op. cit., s. 53.

⁵³ Мейпин, Я., *Специфика постмодернистской прозы В. Пелевина 1990-х гг. : некоторые наблюдения*, in: *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, № 2, 2018, с. 3-4,

⁵⁴ Липовецкий, М. Н., *Постмодернизм в русской литературе*, op. cit., s. 52.

⁵⁵ Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "religion". *Encyclopædia Britannica*, 4 Jan. 2023, <https://www.britannica.com/topic/religion>. Accessed 22 February 2023.

individualitu, většina jeho škol tak neposkytuje univerzálně platné návody ke správnému životu v souladu s daným vyznáním. Tento fakt je jedním z důvodů, proč bývá buddhismus narozdíl například od křesťanství považován za náboženství „slabé“⁵⁶ ve smyslu vědomí vlastní exkluzivity a nároků kladených na své následovníky.⁵⁷

Cílem buddhistů je dosažení osvícení, tedy „spatření reality takové, jaká je.“⁵⁸ osvícení je prezentováno jako dosažení nirvány, tedy zastavení koloběhu zrození a úmrtí, protože jakákoliv forma reinkarnace vždy přináší jenom další utrpení.⁵⁹ Stejně jako jiná náboženství tedy slibuje svým vyznavačům osvobození od utrpení. Protože je v něm ale cíl akcentován nad prostředky, pojímá buddhismus na celé ploše své existence velmi ochotně i prvky jiných náboženských a filozofických směrů – v Indii do sebe integroval jógu, bráhmanismus a džinismus, v rámci tantrického buddhismu pak i prvky hinduismu a okultismu, v Číně pak pojal prvky konfucianství a především taoismu,⁶⁰ což ve výsledku položilo základy pro vznik větve buddhismu nazývané čínsky čchan a později japonsky zen (čes. meditace, pro kterou se v buddhismu původně užíval výraz dhjána).⁶¹

Zenová větev buddhismu se rozvíjela v Číně od pádu dynastie Čou, kdy bylo toto náboženství, hlásající principy pomíjivosti a strastiplnosti, v destabilizovaném čínském státě pozitivně přijato, protože nabízelo duchovní oporu v časech nejistoty a akceptovatelné vysvětlení živelně probíhajících dějinných událostí.⁶² Zen představuje hlavní klášterní formu mahájánového buddhismu v Číně, Koreji a Vietnamu.⁶³ Mahájána oproti nejstarší theravádové větvi buddhismu, vycházející pouze z údajně původních textů, které po sobě dle Pálijského kánonu zanechal Siddhártha Gautama, čerpá navíc z Mádhamiky (tzv. Střední cesty) neboli Šúnjavády, tedy učení o prázdnotě filozofa Nágárdžuny.⁶⁴ Mahájána (čes. Velký vůz) oproti starším učením již není cestou k osvícení pouze pro mnichy dodržující zásady mnišského života, ale otevírá tuto cestu i lidem světským, kteří si pouze musí uvědomit prázdnotu světa.⁶⁵ Pojem prázdnoty v Nágárdžunově pojetí pak má především pomáhat s překonáním problému dualismů, které představují jednu z hlavních překážek na cestě k osvícení.⁶⁶ Protože jedinou

⁵⁶ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм: Религия и философия*, Москва, Институт философии РАН, 2003, с. 23.

⁵⁷ Tamtéž, s. 9.

⁵⁸ Tamtéž, s. 8.

⁵⁹ Tamtéž, s. 10.

⁶⁰ Watts, A., *Cesta Zen*, 1975, dostupné z: <https://doczz.cz/doc/127030/cesta-zen---karel-makoň>, získáno 21.3.2023, s. 9.

⁶¹ Tamtéž, s. 74.

⁶² Snelling J., *Buddhismus*, Praha, Ikar, 2000, s. 53.

⁶³ Bodiford, William M., "Zen". *Encyclopedia Britannica*, 10 Feb. 2023, <https://www.britannica.com/topic/Zen>. Accessed 22 February 2023.

⁶⁴ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 57.

⁶⁵ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 215.

⁶⁶ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 57.

„skutečnou“ realitou je pro buddhisty stav nirvány, představuje pro ně svět pouhou iluzi, za níž z velké části stojí právě vnímání těchto dualit. V tomto pojetí světa existence každé věci vychází z existence jejího opaku (štěstí – neštěstí, život – smrt).⁶⁷ V základu Mádhjamiky nalezneme tvrzení, že mají-li různé jevy společné pouze to, že jsou na sobě vzájemně závislé a jeden způsobuje druhý, pak se nabízí, že onou vyšší realitou (nirvánou) je jejich absence, tedy prázdnota.⁶⁸ Právě této prázdnotě, tedy „pochopení, že tu není nic k uchopení“⁶⁹ se zen snaží naučit. Samo slovo „naučit“ však není zcela namístě, protože kvůli dualitě světa zen zároveň snahu přiblížení se k něčemu chápe jako vzdalování se od něčeho. Podle učení o prázdnotě je v každém již obsažena podstata buddhy, proto chtít být buddhou znamená odmítat, že už je člověk buddhou.⁷⁰ Tyto vnitřní problémy vlastní filozofické koncepce vedly k několika pro zen typickým jevům - tvrzení, že nirvány může být dosaženo jen neúmyslně⁷¹ a z toho vyplývající důraz na „náhlé probuzení“;⁷² ztotožnění nirvány se sansárou (pokud lze ze světa v němž žijeme – sansáry – uniknout dosažením prázdnoty, tedy překonáním dualit, které ho tvoří, pak je prázdnota pravou podstatou sansáry a tedy i nirvánou),⁷³ a z taoismu vycházející částečný odpor k psaným textům, které jakožto řetězce lineárních znaků nemají kapacitu předat nám informaci o něčem tak komplexním, jako je realita, ale pouze vytvářejí představu o ní.⁷⁴ Prestiž zenu navíc vychází z toho, že „každá generace zenové linie tvrdila, že dosáhla stejného duchovního probuzení jako její předchůdci“;⁷⁵ což umožňovalo vše předávat ústně a neklást zvláštní důraz na texty.

Není náhodou, že knihu, jejíž děj se odehrává na pozadí bouřlivých historických změn, napsal Pelevin zrovna v buddhistickém klíči. Symbolickou paralelu můžeme spatřovat již v přijetí zenu v dobách politické nestability starověké Číny. Právě ve vykořeněnosti a ztrátě kulturního kontextu vidí i Petrův ošetřující lékař důvod pacientovy duševní choroby: „Вы как раз принадлежите к тому поколению, которое было запрограммировано на жизнь в одной социально-культурной парадигме, а оказалось в совершенно другой. ... Таким образом, налицо серьезный внутренний конфликт.“⁷⁶ Z dokumentace Petrova případu se následně dozvídáme toto: „Перестал встречаться с товарищами – что объясняет тем, что они

⁶⁷ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 57.

⁶⁸ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 213.

⁶⁹ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 59.

⁷⁰ Tamtéž, s. 62.

⁷¹ Tamtéž, s. 47.

⁷² Bodiford, William M., "Zen", op. cit.

⁷³ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 214-215.

⁷⁴ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 11-16.

⁷⁵ Bodiford, William M., "Zen", op. cit.

⁷⁶ Пелевин, В. О., *Чапаев и Пустота*, Москва, Вагриус, 1996, с. 46.

дразнят его фамилией «Пустота»“.⁷⁷ Právě toto odmítání vlastní identity spolu se samotným Petrovým jménem není v románu samoučelné, naopak z hlediska buddhismu je velmi důležité.

Podle buddhistů je „prvotní příčinou utrpení sebeklam – naše neschopnost vidět věci takové, jaké jsou... způsobená chtěnou slepotou.“⁷⁸ V případě Petra, který utíká sám před sebou do světa vlastních představ, akcentuje Pelevin onen buddhistický podtext i samotným příjmením Prázdnota. Buddhismus nám říká, že naše já je ve skutečnosti pouze konstrukt a nesmíme k němu přilnout.⁷⁹ Toto uvědomění je pak prvním krokem k úniku z kola sansáry, do něhož je uzavřena naše duše a které nazýváme světem.⁸⁰ Tento svět pak není nic jiného, než naše iluze, proud základních energií, ve kterém my mylně spatřujeme předměty a osoby.⁸¹ Petr se tedy jmenuje Prázdnota velmi návodně – Pelevin tak zdůrazňuje buddhistickou tezi, že osvobození od utrpení života může člověk dosáhnout pouze cestou k sobě samému, nikoli hledáním pravdy ve světě, který je pouze jeho iluzí.

Průvodcem Petra Prázdnoty na jeho cestě za buddhistickým osvícením se v knize stává právě Vasilij Čapajev. Ten představuje archetyp bódhisattvy, chápaného jako „bytosť, oddalující své vlastní osvobození, aby pomohla ostatním“⁸² nebo také jako „někdo, kdo zřeknutím se nirvány náležel do vyšší duchovní úrovně než ten, kdo jí dosáhl a tím se vymanil ze světa zrodu a smrti.“⁸³

Čapajevova snaha o Petrovo prozření v románu silně odkazuje k zenovému buddhismu, jehož základem je přesvědčení, že jelikož je možnost osvícení již obsažena v duši každého člověka, není třeba žádné zvláštní průpravy k tomu, aby jej bylo možné dosáhnout. Důležité bylo, aby k němu člověk došel sám, protože cesta každého jednotlivce se od ostatních různí.⁸⁴ Toto tvrzení vyplývá již z příběhu Buddha Sidharty Gautamy, který postupně opustil všechny své učitele, aby hledal vlastní cestu k úniku z koloběhu života.⁸⁵

Čapajev vede s Petrem na celé ploše románu řadu dialogů, u kterých Lipoveckij správně vidí podobnost se zenovými koany. Koan, což je japonská verze původního čínského názvu kung-an, označuje „problém zenu“ nebo také „veřejný případ“⁸⁶, přičemž jde o určitý systém

⁷⁷ Пелевин, В. О., *Чапаяев и Пустота*, op. cit., s. 128.

⁷⁸ Snelling J., *Buddhismus*, op. cit., s. 69.

⁷⁹ Tamtéž, s. 70.

⁸⁰ Tamtéž, s. 13-14.

⁸¹ Tamtéž, s. 72.

⁸² Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 21.

⁸³ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 55.

⁸⁴ Snelling J., *Buddhismus*, op. cit., s. 18.

⁸⁵ Tamtéž, s. 24-25.

⁸⁶ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 89.

zkoušek, které měly za úkol testovat úroveň chápání žáka.⁸⁷ Koany jsou založené na jedné ze starších učebních metod zenu, nazývaném čínsky wen-ta a japonsky mondo. Tyto krátké útvary, zachycující nejčastěji rozhovor dvou mnichů, měly napomoci náhlému probuzení. Jsou označovány jako „anekdoty zen“.⁸⁸ Důležitým aspektem obou těchto útvarů pak rovněž je, že záměrně poukazují na absenci metaforického významu, který zen odmítá stejně jako užívání symbolů na úkor přímosti sdělení.⁸⁹

Jako příklad takové parafráze monda v románu lze uvést následující fragment rozhovoru Čapajeva s Petrem:

„Кто вы, Чапаев?“
„Не знаю.“
... „Я понимаю, что вы имеете в виду, ... но ведь можно, наверно, ответить и по-другому?“
... „Я отблеск лампы на этой бутылке.“⁹⁰

Nabízí se srovnání s „originálem“, tedy téměř totožným rozhovorem polomytického zakladatele zenu Bodhidharmy s čínským císařem:

„Kdo jsi tedy ty,“ řekl císař, „který se nám vzpíráš?“
„Nevím.“⁹¹

Interpretace rozhovoru prizmatem buddhismu je následující: Čapajev je „odrazem světla na téhle lahvi“, tedy pouhým odrazem čehosi skutečného, který, podobně stínům v Platónově jeskyni, si Petr pouze zvykl vnímat jako realitu. Téměř všechny otázky ohledně existence já, existence vědomí, existence místa a další ústí v románu v odpovědi nikdo, nic, nikde atd., Čímž se stále vracíme k oné mahájánové prázdnotě, kterou sice můžeme nahlížet prizmatem západního myšlení, ale potom se nevyhnutelně dostáváme do vod nihilismu či existenciální úzkosti. Důležité je pohlížet na tyto otázky právě skrze buddhismus, na kterém je celý román vystavěn a ve kterém je cílem dosáhnout zbavení se něčeho, co nazýváme tíže existence, abychom poté mohli žít stejně jako dřív, ale již na tento život nahlížet jinak. Zen ve své podstatě nic jiného nenabízí. Cílem jeho následovníků je „věčné Nyní“, život bez cíle, život soběstačný⁹². I samo osvětlení zen popisuje jako „nic zvláštního“⁹³. Cílem nejen zenu, ale obecně buddhismu je především odpoutat se od tužeb a emocí, jak pozitivních, tak negativních,

⁸⁷ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 89.

⁸⁸ Tamtéž, s. 76.

⁸⁹ Tamtéž, s. 65 a 77.

⁹⁰ Пелевин, В. О., *Чапаев и Пустота*, Москва, Вагриус, 1996, с. 357.

⁹¹ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 75.

⁹² Tamtéž, s. 162.

⁹³ Tamtéž, s. 115.

protože každá z nich podle zákona dualit plodí v životě i svůj opak. Nirvána je pak pouze protikladem všech pocitů.⁹⁴

Jiný rozhovor Čapajeva s Petrem tak vypadá následovně:

„Петька! Позвал из-за двери голос Чапаева, „ты где?“

„Нигде!“ Пробормотал я в ответ.

„Во!“ Неожиданно заорал Чапаев. „Молодец! Завтра благодарность объявлю перед строем. Все ведь понимаешь! Так чего весь вечер дурнем прикидывался?“⁹⁵

Tento příklad odkazuje k zenovým cvičením, vzniklým spojením tvrzení mahájány a taoismu. Možnost osvícení, nirvánu nebo také „podstatu Buddhy“ považuje mahájána za již obsaženou ve všech prvcích, utvářejících jsoucno. Na základě tohoto přístupu spolu s přijímáním existence problému dualit, podle jejichž zásad snaha o něco vytváří automaticky i svůj protipól, nehovoří zen o dosažení nirvány, ale spíše o jejím objevení či pochopení. Pokud nirvána „nemůže být dosažena uchopením, nemůže být řeč o tom, že by mohla být postupně dosahována pomalým procesem hromadění poznání“⁹⁶. Dalším principem, hrajícím roli ve vzniku této typicky zenové praxe, je taoistický pojem wu-wei, představující neprotivení se či bezděčnost, kterou zen předkládá jako ideální cestu k okamžitému osvícení.⁹⁷ Jedním z hlavních cílů zenové praxe je tak naučit člověka spontánnosti a skrze ni nerozumovému pochopení. Kvůli výše zmíněné kritice možnosti popsat cokoli podstatného konvenčními jazykovými jednotkami a pochopit cokoli pro zen podstatného pomocí rozumu, navyklého přemýšlet za použití těchto naučených jednotek působí všechna zenová monda a koany více či méně nesmyslným dojmem, což způsobuje forma jejich podání, které většinou záměrně chybí potřebný kontext a „vhodné“ jazykové prostředky. To má za cíl znemožnit poznání logické či rozumové a ponechávat pouze možnost pochopení na jakési intuitivní, chceme-li, podvědomé úrovni. Jako příklad může posloužit následující popis praxe v zenových kláštrech: „Mistři zenu jo způsobují tento stav často lstivým nápadem, že se vyhnou otázce a pak, když se tázající chystá odejít, zavolají ho jménem. Samozřejmě, že se zavolaný ozve: „Ano?“ a mistr zvolá: „To je ono!“⁹⁸

Stejným způsobem Čapajev ve výše uvedeném úryvku oceňuje především Petrovu spontánnost. Ba co víc, Prázdnotova odpověď správně poukazovala na nejistou skutečnost místa, kde se právě nachází, což by zenovému mistru jistě také udělalo radost. Zde bohužel

⁹⁴ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 118.

⁹⁵ Пелевин, В. О., *Чапаев и Пустота*, Москва, Вагриус, 1996, с. 176.

⁹⁶ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 72.

⁹⁷ Tamtéž, s. 21, 85.

⁹⁸ Tamtéž, s. 148.

k žádné duchovní katarzi nedojde, Petr pouze v opilosti odpověděl jako kdokoli jiný, koho by v tu chvíli daná otázka a přítomnost jiné osoby silně obtěžovala.

Za povšimnutí stojí, jak zenová cesta k onomu „procitnutí“ svým excentrickým přístupem, „výkřiky a štulci, úsečnými odpověďmi“,⁹⁹ skvěle dovoluje Pelevinovi balancovat na hraně vážně myšleného sdělení a parodie. Je sotva možné říci, zda je kniha formou duchovně osvětového románu nebo jen autorské mystifikační hry.

Je vhodné zmínit ještě jeden důvod, kvůli kterému se velká část dialogů v románů stáčí do absurdních rovin. Pro příklad můžeme uvést následující rozmluvu Petra a Čapaeva:

„Красота?“ Переспросил он задумчиво. „А что такое красота?“

„Ну как,“ сказал я. „Как что. Красота – это совершеннейшая объективация воли на высшей ступени ее познаваемости.“

Чапаев еще несколько секунд глядел в небо, а потом перевел взгляд на большую лужу прямо у наших ног и выплюнул в нее окурок. Во вселенной, отраженной и в ровной поверхности воды, произошла настоящая катастрофа – все созвездия содрогнулись и на миг превратились в размытое мерцание.

„Что меня всегда поражало,“ сказал он, „так это звездное небо под ногами и Иммануил Кант внутри нас.“¹⁰⁰

Úryvek je jedním z míst, která dokazují, že to, co je ústy postav románu hlavním a zřejmým předmětem kritiky a ironie, je západní filozofie a celkový způsob uvažování. Mimo to odkazuje k tzv. zbytečným otázkám buddhismu. Jedná se o určitou skupinu témat a dotazů (hlavně filozofické, existenciální a metafyzické povahy, například otázky o nekonečnosti vesmíru a toho, co následuje po smrti), které podle buddhismu mají zůstat bez odpovědi, protože jsou považovány za bezpředmětné a pouze odvádí pozornost od skutečného života a od snahy člověka o dosažení osvícení. V buddhistických textech je častou odpovědí na tyto otázky „vznešené mlčení Buddha.“¹⁰¹

Další z charakteristik zenu, pro které nalézáme přesnou paralelu i v románu, je následující: „(zen je) neverbální učení, porozumění přímo ze srdce učitelova k srdci žákovu „...Šákjamuni prostě zvedl květinu, mnich Kášjapa porozuměl.“¹⁰² Podobný příběh, ovšem s pelevinovsky pozměněným obsahem, nalezneme v románu včetně Šákjamuniho jména: „Просто много тысячелетий назад, задолго до того, как мера пришли будда Дипанкара и будда Шакьямуни, жил будда Анагама. Он не тратил времени на объяснения, а просто

⁹⁹ Snelling J., *Buddhismus*, op. cit., s. 160.

¹⁰⁰ Пелевин, В. О., *Чапаев и Пустота*, Москва, Вагриус, 1996, с. 174-5.

¹⁰¹ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 166-167.

¹⁰² Snelling J., *Buddhismus*, op. cit., s. 176.

указывал на вещи мизинцем своей левой руки, и сразу же после этого проявлялась их истинная природа – короче, кончилось все тем, что он указал мизинцем на себя самого и после этого исчез.“¹⁰³ Tento příběh nás mimo tematiky zenu opět vrací k pojmu prázdnoty. Buddhistické učení Mádhamiky říká, že všechny věci v konvenčním světě na sobě závisí jako kameny stavby – jeden odebereme a všechno se zhroutlí. To nám umožňuje vidět prázdnotu. Stačí pouze změnit vlastní vnímání.¹⁰⁴

Na cestě k osvícení je podle buddhismu zapotřebí překonat duality, jejichž zdánlivá protikladnost utváří náš iluzorní svět. Principy dobra a zla, lásky a nenávisti, světla a tmy, bolesti a slasti, štěstí a utrpení uvádějí do pohybu vznik dalších a dalších iluzí a posouvají vývoj našeho neexistujícího světa předem určeným směrem ke smrti a nezvratnému opakování celého procesu. Tyto duality nutí člověka¹⁰⁵ ke konání v závislosti na jeho pocitech, které vznikají na základě iluzorních podnětů. Protože všechny tyto protichůdné principy existují opět pouze ve vztahu ke světu, který je jen lidskou představou, ve výsledku vidíme, že jsou stejně nereálné jako celý tento svět.

Některé pasáže románu jsou svým průběhem přímo paralelní k fragmentům zenových textů. Pro srovnání uvedeme nejdříve další z rozhovorů z prostředí zenového kláštera:

„Hory a řeky, veliká země – odkud to vše pochází?“
„Z klamných představ?“
„Buďte tak laskav a představte si nyní pro mě plátek zlata.“¹⁰⁶

Tázající se učeň v tomto případě zvítězil nad svým mistrem. Kus zlata skutečně buď existuje nebo neexistuje a to, že si ho budeme představovat, jej nezhmotní. Buddhismus ale zároveň učí, že celý svět je pouze iluzí:

„Zpočátku skutečně neexistuje ani jediná věc. Odtrhnout se od iluzorních věcí – to je Zákon.“¹⁰⁷

Stejný paradox vzniká i ve dvou po sobě jdoucích rozhovorech Čapajeva s Petrem. V prvním z nich chce Čapajev od Petra, aby mu definoval význam pojmu „já“ a kde se ono „já“ nachází. Ve výsledku se ukazuje, že, jelikož představa o sobě se nachází ve vědomí člověka, které dále existuje pouze na místě, jež je obsaženo rovněž ve vědomí člověka, protože „понятие

¹⁰³ Пелевин, В., *Чапаяв и пустота*, Москва, Вагриус, 1996, с. 364.

¹⁰⁴ Snelling J., *Buddhismus*, op. cit., s. 97-99.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 27.

¹⁰⁶ Блайс, Р. Х., *Золотой век дзен*, Санкт-Петербург, Евразия, 1998, с. 123.

¹⁰⁷ Тамtéž, s. 233.

места – и есть одна из категорий сознания“.¹⁰⁸ Z toho vyplývá, že vědomí samo se nenachází nikde, protože jakékoli místo, kde by se vědomí mohlo nacházet, pro něj může existovat pouze v něm samém. Když se ale další den Petr ptá Čapajeva, kde je kuň, kterého právě rozčesává, odvětlí Vasilij Ivanovič pouze nechápavě: „Вот она.“¹⁰⁹ Přes zdánlivou podobnost obou rozhovorů nelze totiž jejich předměty zaměňovat. Vědomí je jediný nástroj, kterým můžeme vnímat okolní svět, jenže kde by se ono vědomí mohlo nacházet, když jím vnímaný svět, jediná kategorie místa, kterou zná, existuje jen a pouze díky tomu, že je vědomím vnímán? Ale na druhou stranu, jakýkoli předmět v onom vnímaném světě ji sice také pouhou představou vědomí, ale představou pevně ukotvenou v zákonitostech daného světa. Existence těchto zákonů, například fyzikálních, je ovšem také podmíněna tím, že existují vědomí, kterými mohou být vnímány. Tento princip částečně Petrovi osvětluje další postava románu, baron Jungern von Sternberg, vzniklý spojením reálné předlohy v podobě jednoho z nejkřutějších bojovníků proti Rudé armádě za občanské války a jakéhosi mystického strážce podsvětí, stojícího na pomezí skandinávské mytologie a hinduismu:

„Мир, где мы живем – просто коллективная визуализация, делать которую нас обучают с рождения. Собственно говоря, это то единственная, что одно поколение передает другому. Когда достаточное количество людей видит эту степь, траву и летний вечер, у нас появляется возможность видеть все это вместе с ними. Но какие бы формы ни были нам предписаны прошлым, на самом деле каждый из нас все равно видит в жизни только отражение своего собственного духа.“¹¹⁰

V celém románu je buddhistická rovina podtržena rovněž právě existencí postavy Petra ve dvou časoprostorech, které jsou vzájemně rovnocenné. Hrdina žije v „cyklickém čase“, kdy je odsouzen točit se v kruhu ne jistě „skutečných“ realit, v nichž žádná nemá převahu nad druhou a vzájemně působí obě stejně snově.¹¹¹ Máme na mysli například místa v knize, kdy psychiatr Timur Timurovič vyžaduje od Petra, aby v rámci terapie mluvil o svých přeludech z občanské války a Čapajev zároveň navrhuje Petrovi, aby si své noční můry, v nichž se stává pacientem blázince, všechny zapisoval.

Na tuto práci s časem a prostorem v románu můžeme aplikovat další aspekt buddhistického vnímání světa. Podle zenového učení je vše kolem nás pouhou pulzací dharm, tedy základních prvků či elementů, jejichž pohyb vytváří iluzi reality, za níž je skryta jediná

¹⁰⁸ Пелевин, В., *Чапаев и пустота*, op. cit., s. 172.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 183.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 156.

¹¹¹ Сейдашова, А. Б., *Пространственно-временной континуум романа В. Пелевина "Generation „п“" как виртуальная реальность*, in: Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева, № 4, 2018, с. 2.

skutečnost – prázdnota.¹¹² Dharmy jsou proměnlivé elementy, které vytvářejí vše kolem nás i nás samotné a jejichž studiu se věnovaly celé buddhistické filozofické školy.¹¹³ díky tomu máme k dispozici například dělení dharm na tři skupiny po šesti elementech, které všechny jsou spojené se smyslovým vnímáním. Dharmy tak nepředstavují bytí, ale spíše „události“, které pouze navzájem zapřičiňují svůj vznik - „po štěstí následuje neštěstí, po narození smrt, po smrti opětovné narození a tak do nekonečna.“ Relativitu formy, ve které dharmy vnímáme, pak lze popsat následujícím způsobem: „Nejde o protiklad „vnitřního“ a „vnějšího“ jako subjektivního a objektivního, ale spíše, pokud to tak lze říci, o „subjektivnosti“ objektivního a „objektivnosti“ subjektivního. objektem je zde přeci ne pouze předmět, ale „viděné“, „slyšené“ a tak dále, tedy předmět „zabarvený“ určitým smyslovým vnímáním. Takový předmět je i charakterizován „subjektivně“ - podle orgánu, který jej vnímá. vědomí je na druhou stranu popisováno „objektivně“ - podle svého objektu. Konečně jednota „vnitřního“ a „vnějšího“ v individuu je zajišťována analogickou „fakturou“ – jak jedno, tak i druhé se skládá z dharm.“¹¹⁴ „Dokud jsou dharmy „v pohybu“, nirvána nenastane, když jejich „pohyb“ ustane, stává se svět sansáry nereálným.“¹¹⁵ Po zastavení „pohybu“ dharm, tedy poté, co je lidská mysl přestane interpretovat pomocí konvenčních prostředků, nastává nirvána, která je tak dle Buddha „nepoznatelná a nepopsatelná v termínech empirické reality. Jinými slovy, nirvána není předmětem debat, ale pouze praxe.“¹¹⁶ Podobné problémy s popisem toho, co si chtějí postavy vzájemně sdělit, nalzáme v románu na mnoha místech. Výsledkem pak většinou bývá jisté velmi abstraktní nebo nepřiléhavé pojmenování na způsob „věčného úletu (вечный кайф)“¹¹⁷ Volodina. Nágárdžuna zde přichází právě s termínem prázdnoty, který má pochopení celého problému usnadnit. Jak již víme, nirvána je z principu nepopsatelná, protože v ní absentují všechny člověku známé vjemy, Šúnjaváda proto vyzdvihuje především její neměřitelnost, neuchopitelnost a hodnotu, spočívající v „pohybech, které umožňuje nebo obsahuje.“¹¹⁸

Z výše uvedeného vyplývající iluzornost tvarů, které v pohybu dharm pozorujeme a za ní skrytá nepopsatelná rovina bytí, nazývaná nirvána či prázdnota zbavuje i postavy románu nutnosti

¹¹² Чебоненко, О. С., *Литературные интерпретации жизненных смыслов дзэн-буддийского Востока в произведениях XX В. (на примере романа В. О. Пелевина «Чапаев и пустота»)*, in: Вестник Бурятского государственного университета. Философия, 2011, с. 5.

¹¹³ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 173, 205.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 180-181.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 207.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 174.

¹¹⁷ Пелевин, В., *Чапаев и пустота*, op. cit., s. 298.

¹¹⁸ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 36, 40.

rozlišovat mezi realitou a snem, protože obojí můžeme z daného úhlu pohledu považovat za stejně nereálné. Jako příklad lze uvést další úryvek Čapajevova rozhovoru s Petrem:

„... знал я одного китайского коммуниста по имени Цзе Чжуан. Ему часто снился один сон-что он красная бабочка, летающая среди травы. И когда он просыпался, он не мог взять в толк, то ли это бабочке приснилось, что она занимается революционной работой, то ли это подпольщик видел сон, в котором он порхал среди цветов. Так вот, когда этого Цзе Чжуана арестовали в Монголии за саботаж, он на допросе так и сказал, что на самом деле он бабочка, которой все это снится. Поскольку допрашивал его сам барон Юнгерн, а он человек с большим пониманием, следующий вопрос был о том, почему эта бабочка за коммунистов. А он сказал, что она вовсе не за коммунистов. Тогда его спросили, почему в таком случае бабочка занимается подрывной деятельностью. А он ответил, что все, чем занимаются люди, настолько безобразно, что нет никакой разницы, на чьей ты стороне.“

„И что с ним случилось?“

„Ничего. Поставили его к стенке и разбудили... дальше полетел, надо полагать.“¹¹⁹

Tento úryvek sám, kromě toho, že je dokladem předchozího tvrzení, dobře ilustruje i Pelevinovu práci s jinými texty a skutečnostmi. Skutečně existuje text čínského taoistického filozofa Čuanga-c', zabývající se snem o motýlovi.¹²⁰ Pelevin však daný příběh upravil pro potřeby díla tak, že z filozofa udělal komunistu a doplnil svérázný způsob jeho „probuzení“. Jak vidíme, Pelevinova hra s jednotlivými aspekty díla bývá často několikavrstvá – dokáže dokládat pravdivost celého vyznění textu pestrou škálou zdrojů, které však zároveň často překrucuje či paroduje. Celý tento postup navíc působí v knize, jejímž tématem je tvrzení, že nic není skutečné, velmi legitimně.

Postava barona Jungerna má v románu rovněž neoddiskutovatelný buddhistický podtext. Předlohou Pelevinovi byl, jak už bylo zmíněno výše, baron Roman Fjodorovič Ungern von Sternberg, šlechtic a carský důstojník, který během občanské války vedl oddíl bílých kozáků, kteří prosluli svou krutostí v boji s bolševiky. Ve spojení Čapajeva a Jungerna, které oba můžeme v románu označit za Petrovy duchovní učitele, lze vidět jak provokativní hru s reálnými událostmi ruských dějin, tak z buddhistického hlediska opět příklad překonávání dualit, antagonismů námi vnímaného světa. Sám Čapajev ostatně na Petrovu otázku, zda je rudý či bílý, odpovídá následovně:

„... Разве оттого, что мы сознаем красных и белых, мы приобретаем цвета? И что этого нас, что может приобрести их?“¹²¹

¹¹⁹ Пелевин, В., *Чапаяев и пустота*, op. cit., s. 248-249.

¹²⁰ Чебоненко, О. С., *Литературные интерпретации жизненных смыслов дзэн-буддийского Востока в произведениях XX В.*, op. cit., s. 5.

¹²¹ Пелевин, В., *Чапаяев и пустота*, op. cit., s. 170-171.

Baron Jungern v románu vystupuje jako strážce prostoru na způsob Valhaly, mýtického místa, kam ve skandinávské mytologii odcházeli padlí bojovníci. V buddhistické terminologii můžeme najít obdobu skandinávské představy o posmrtném životě – jde o bardo, tedy přechodný stav vědomí mezi smrtí a opětovným zrozením. Duše při procházení tímto stavem potkává duchy, démony, ale může spatřit i záblesky ráje.¹²² K buddhismu či obecně orientálním náboženstvím nás baron sám odkazuje při průchodu tímto světem hned dvakrát. Poprvé, když odtud vyžene dva náhodně zavražděné mafiány a osvětluje Petrovi jejich další osud slovy:

„Похоже, будут быками на мясокомбинате. Сейчас такое послабление часто бывает.“¹²³

Nelze se zde ubránit asociaci s karmou ovlivněným znovuzrozením, což je neodmyslitelný aspekt buddhistické víry. Na dalším místě rozhovoru Jungern poodkrývá jinou možnost vzhledu prostoru, kde se s Petrem nacházejí, jenž nápadně připomíná právě buddhistické bardo:

„Еще хорошо, что вы агностик. А то знаете, сколько в этой темноте шастало бы всяких богов и чертей.“¹²⁴

V onom Jungernově světě potkává Petr se svým průvodcem skupinu osob, o nichž se dozvídáme, že se tam dostaly „omylem“, načež je baron velmi efektně pomocí ručního granátu odešle „zpět“ do reality. Na pozdějších stránkách knihy zjišťujeme, že jednou z těchto osob je Volodin, rovněž pacient psychiatrie, který s Petrem podstupuje terapeutická sezení.

Volodin, bývalý podnikatel-mafián a jeden z pelevinovských prototypů „Nového Rusa“, se do léčebny dostal po konzumaci psychotropních hub, která proběhla v lese za Moskvou. Volodin se zde svým společníkům snaží objasnit podstatu „maximálního úletu“, ve kterém poznáváme buddhistickou nirvánu, tedy konečný cíl, kam se má naše duše cestou osvícení dostat. I on spatřuje cestu k ní v oproštění se od světa i své vlastní osoby, jak také Petrovi vysvětluje Čapajev:

„Все эти построения нужны только для того, чтобы избавиться от них навсегда. Где бы ты ни оказался, живи по законам того мира, в который ты попал, и используй сами эти законы, чтобы освободиться от них.“¹²⁵

Pasáž s Volodinem nám také dobře demonstruje další výrazný aspekt Pelevinovy tvorby – psychoaktivní látky a jejich význam coby způsobu, jak nahlédnout za hranice světa, v němž člověk žije. Pelevin sám se o drogy zajímal, podle některých zdrojů i experimentoval s jejich

¹²² Snelling J., *Buddhismus*, op. cit., s. 78.

¹²³ Пелевин, В., *Чапаяев и пустота*, op. cit., s. 261.

¹²⁴ Tamtéž, s. 283.

¹²⁵ Тамtéž, s. 324-325.

užíváním.¹²⁶ V jeho poetickém světě pak především halucinogeny představují prostředek k alespoň krátkodobému úniku z reality,¹²⁷ ovšem ne jako pouhá náhražka, ale spíše jako jedna z možných cest, které nás posouvají k pochopení iluzornosti námi vnímaného světa. Drogy jsou ostatně jedním z aspektů, který se spolu s buddhismem jako prostředkem pro objasnění reality a na hraně parodie balancující mytologizací materiální západní společnosti plně rozvine v dalším Pelevinově románu *Generation P*.

Dalším ve své podstatě velmi buddhistickým místem v románu je ta část, kdy Petr rozmlouvá s kozáky z Jungernova pluku, který zde plní funkci společenství zenového mistra a jeho žáků. Petr se zde ptá kozáka Ignata, který podle všeho již „pochopil“, tedy dosáhl osvícení, důkazem čehož bylo, že správně odpověděl na baronovu otázku:

„Что же ты сказал барону?“

„А что сказал я, то тебе не поможет,“ ответил Игнат. „Тут не изо рта надо отвечать. И не из головы.“¹²⁸

Buddhismus vždy klade důraz na samostatnost člověka při jeho cestě za spasením.¹²⁹ Postuluje, že již z podstaty toho, že každý člověk i jím viděný svět je jedinečný, je i každá cesta k osvícení jedinečnou a nepřenositelnou zkušeností. Proto se buddhismus odmítá stát náboženskou doktrínou, protože by pak nevedl k osvobození, ale vzdaloval by se své pravé podstatě.¹³⁰ Odtud se bere jeho důraz na individualismus, jehož nároky jsou kladeny i na postavy románu *Čapajev a Prázdnota*.

Román *Čapajev a Prázdnota* bezpochyby, jak bylo ukázáno na příkladech výše, myšlenkově vychází ze zenového buddhismu. Pelevin nás však, stejně jako ve většině svých děl, přivádí na hranici mezi vážně podaným hledáním metafyzická v každodenní lidské existenci a zdařilou parodií této snahy. Vezměme si jen postavy dalších dvou pacientů psychiatrie – Maria a Semjona Serďuka – a ideu „sňatku“ Ruska s Východem či se Západem, známou v Rusku již z díla Vladimira Solovjova. Je Rusku bližší ikona západní pop-kultury Arnold Schwarzenegger z Mariových představ nebo Serďukova japonská firma, ne náhodou nesoucí jméno jednoho z historicky významných japonských klanů?¹³¹ Pelevin zde záměrně syntetizuje jednu z důležitých otázek ruského filozofického myšlení s populárními motivy,

¹²⁶ Караджев, Б.; Рябушев, Г., *Писатель «П»*, op. cit.

¹²⁷ Чебоненко, О. С., *Литературные интерпретации жизненных смыслов дзэн-буддийского Востока в произведениях XX В.*, op. cit., s. 4.

¹²⁸ Пелевин, В., *Чапаев и пустота*, op. cit., s. 278.

¹²⁹ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 123.

¹³⁰ Тамtéž, s. 215.

¹³¹ Чебоненко, О. С., *Литературные интерпретации жизненных смыслов дзэн-буддийского Востока в произведениях XX В.*, op. cit., s. 6.

známými i běžnému ruskému čtenáři, ať už jde o postavu hollywoodského akčního herce či jména skutečných japonských rodů, vládců a umělců, která ovšem v jeho světě nosí firmy a jejich manažeři. Jde o úmyslné snížení vysokého tématu, které ale stále může být chápáno i jako parodizace, i jako popularizace dané myšlenky právě skrze její demonstrace na čtenáři dobře známých reáliích. Část, v níž Serďuk předkládá svůj „japonský“ příběh, je navíc také motivována zenem a jeho silnou pozicí v japonské kultuře, kde jak verše haiku, které Semjon se svým novým zaměstnavatelem skládá, tak i samurajský kodex cti bušidó, podle něhož oba nakonec páchají rituální sebevraždu, mají své kořeny právě ve z Číny importovaném zenu.¹³²

Přese všechny výše uvedené příklady jednoznačně dílo interpretovat jako buddhistické nebo jako buddhismus parodující není možné z několika důvodů. Prvním z nich je samotný závěr románu. Při propuštění z psychiatrické léčebny zde dostane Petr k vyplnění dotazník o všeobecném kulturním přehledu, kde mimo jiné nalézá otázku:

„Кто создал Вселенную?

a) Бог

б) Комитет солдатских матерей

в) Я

д) Котовский“¹³³

Poslední zmínka o postavě Kotovského, která v časoprostoru občanské války odjíždí od Čapajevovy divize do Paříže a stejně jako Petr měla dosáhnout pod vedením Vasilije Ivanoviče osvícení, padne právě z Čapajevových úst při rozhovoru v závěru románu.

„Уверю тебя, что Котовский, точно так же, как ты и я, в силах создать свою собственную вселенную.“

„А мы в ней будем присутствовать?“

... „Возможно, что и будем, но в каком качестве – не берусь судить. Откуда мне знать, какой мир создаст Котовский в своем Париже. Или, правильнее сказать, какой Париж создаст Котовский в своем мире.“¹³⁴

Závěr knihy nás tedy nutí připustit si, že Petr žije právě ve světě, který si Kotovskij v oné Paříži vytvořil, nebo dokonce že v tomto světě žil spolu s Čapajevem a všemi ostatními po celou dobu. Opakování situace v kabaretu Hudební tabatěrka, která se odehraje po Petrově propuštění v Moskvě stejně jako na začátku románu, jen s tím rozdílem, že nejde o dvacátá, ale o devadesátá léta, interpretaci celého textu ještě více komplikuje. Demonstruje nám tak autor cyklický pohyb kola života, sansáry, z níž není úniku jinak než skrze nirvánu, ke které však

¹³² Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 90-91.

¹³³ Пелевин, В., *Чапаяев и пустота*, op. cit., s. 381.

¹³⁴ Tamtéž, s. 366-367.

neznáme cestu, nebo byl celý Čapajev skutečně jen výplodem psychicky nemocného jedince, který pak jednu ze svých fiktivních příhod díky shodě stejného místa a stejně bouřlivé doby dokázal zrealizovat? Protože nirvána a sansára podle zenu představují jeden a tentýž svět, nahlížený jinýma očima, lze ovšem stejně tak tvrdit, že Petr scénu pouze bezděčně zopakoval podle zenových zásad, které člověku ukládají „postupovat přímo bez váhání“ za „nedostatku účelnosti“.¹³⁵

Můžeme uvést i další argumenty, hovořící jak pro Petrovo osvícení, tak proti němu. Buddhismus na jedné straně tvrdí, že chtíč, vášně a city pohánějí koloběh znovuzrození, proto je pro dosažení nirvány nutné je potlačit.¹³⁶ Petrovy emoce se však na ploše románu nijak nemění, což můžeme ilustrovat na jeho vztahu k Ance. Na straně druhé zen, který považujeme za onu pro román zásadní školu buddhismu, naopak tvrdí, že dokonalé probuzení je možné jen během všedních záležitostí života a lze ho dosáhnout i bez vyloučení vášně.¹³⁷

Podívejme se nicméně ještě jednou na základ zenu, který stále považujeme za kostru celého románu. Toto odvětví buddhismu stojí na výsměchu nad světem a vším lidským snažením v něm,¹³⁸ protože „to, čemu říkáme nejvyšší moudrost, znamená vědomí, že ve skutečnosti neexistuje nic, čeho by mělo být dosaženo.“¹³⁹ Pelevin se tedy jistě vysmívá, směje se čtenáři a jeho očekáváním, směje se filozofii i kulturním vzorům a směje se i samotnému zenu. Tím ale právě zároveň nejvíce podtrhuje buddhistický aspekt celého díla, když nám ukazuje, jak snadné je vytvořit a vzápětí i opět dekonstruovat libovolnou iluzorní realitu, která může být považována za skutečnost.

Lipoveckij píše o románu Čapajev a Prázdnota jako o zprávě o „absenci a principiální nemožnosti existence „pravdivého“ učení“¹⁴⁰. Pelevinovu tvorbu dále charakterizuje jako „obsáhlé kázání o absenci univerzálních pravd a o pravdivosti iluzí, jako nábožensko-filozofická utopie prázdnoty, jako ideální model nabytí svobody, který není možné reprodukovat, jelikož se jedná o model výsostně individuální“¹⁴¹. Používá tak pro své tvrzení, že buddhismus je jen dalším předmětem Pelevinovy ironizace, nanejvýš buddhistické postuláty, které již jsou uvedeny v kapitole výše. Buddhismus – a zen především – vycházejí z myšlenky zcela individuálního a nepřenosného modelu osobní svobody a prázdnota je utopií především

¹³⁵ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 150.

¹³⁶ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 11.

¹³⁷ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 71.

¹³⁸ Чебоненко, О. С., *Литературные интерпретации жизненных смыслов дзэн-буддийского Востока в произведениях XX В.*, op. cit., s. 5.

¹³⁹ Snelling J., *Buddhismus*, op. cit., s. 160.

¹⁴⁰ Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н., *Современная русская литература*, op. cit., s. 507.

¹⁴¹ Тамtéž, s. 509-10.

pro západní myšlení, které za tímto slovem vidí nebezpečí nihilismu a morální dekadence. Pro buddhismus jde ovšem jen o arbitrární pojem, zvolený jednoduše proto, že je v daném jazykovém systému nejvhodnějším řešením. Nirvána je podle mahájány jednoduše absencí všeho, co známe a dokážeme popsat slovy, tedy je svého druhu prázdnotou, ovšem ne pustou, nýbrž nepopsatelnou. Slovy Nágárdžuny:

„Nemůžeme to jmenovat ani prázdné, ani neprázdné,
nebo obojím nebo něčím z obou;
abychom to však mohli jasně označit,
jmenujeme to „prázdné“.¹⁴²

Za touto protichůdností výše uvedených tvrzení, kdy se z argumentů proti stávají i argumenty pro, můžeme zčásti vidět i další skutečnost, a totiž paralelu mezi buddhismem a samou postmodernou, které si všímají buddhologové zejména u buddhismu tantrického, s nímž zen sdílí mnoho společných rysů. Postmoderna i buddhismus tantrický, tedy v období odpovídajícímu evropskému středověku vzniklé buddhistické školy, má řadu paralel – tantrismus je velmi pluralitní, integruje do sebe řadu dalších náboženství, myšlenkových směrů atd., detabuizuje zejména sexualitu i jiné stránky lidského života a přikládá velkou míru autonomie používání symbolů, které jsou svou hodnotou postaveny naroveň tomu, co označují.¹⁴³ Tantrismus zároveň uznává za potenciálně funkční všechny cesty a nástroje k sebezdokonalování, protože je samy o sobě považuje za prázdné a je na každém člověku, zda dokáže danou cestu nějakým významem naplnit.¹⁴⁴ Snad i tato skutečnost způsobuje, že buddhismus a Pelevinův text pevně srůstají v jeden amalgám, při pokusu o jehož rozdělení jakýmkoli nástroji se tyto v konečném důsledku naopak stávají jeho novým pojivem.

Konečně, Petr sám neví, čemu konkrétně se od Čapajeva učí, stejně tak jako v románu nedeklaruje, že se něčemu učit chce. Jeho hlavní motivací, kterou mu podsouvá i sám Čapajev – a kterou zmiňuje i Lipoveckij – je „nechat se propustit z blázince“, tedy podle Lipoveckého uvědomovat si rovnost všech „realit“ jako stejně iluzorních.¹⁴⁵ Tím v podstatě naplňuje i hlavní cíl buddhismu, jímž „není svoboda pro člověka v nejvyšším nábožensko-filosofickém smyslu, ale svoboda od stavu člověka jako takového.“¹⁴⁶

¹⁴² Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 57.

¹⁴³ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 223, 230-232.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 235.

¹⁴⁵ Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н., *Современная русская литература*, op. cit., s. 505.

¹⁴⁶ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 161.

4 Pelevinova mytologie současnosti – Generation P

Pelevinovu tvorbu lze charakterizovat jako „potvrzující pravdivost sporného a lživost reálného.“¹⁴⁷ Za pomoci kulis současného světa nám Pelevin takto dovoluje spatřit za každodenní realitou cosi metafyzického, což je cesta, kterou se vydává ve většině svých děl.

Generation P je opět příběhem „postsovětského“ člověka – neúspěšného spisovatele Vavilena Tatarského, vrženého po rozpadu SSSR do světa bouřlivě se etablujícího kapitalismu. Vavilen se, stejně jako v předchozí knize Petr, zprvu nedokáže na nové poměry dobře adaptovat, nicméně postupně se díky známostem i své literární průpravě vypracuje z prodejce cigaret na tvůrce scénářů televizních reklamních spotů. Jak postupně stoupá vzhůru po kariérním žebříčku reklamního průmyslu, zjišťuje, že celé marketingové odvětví je pokračovatelem starověké sekty sumerské bohyně Ištar a že jeho cílem je s pomocí všech dostupných prostředků udržovat lidstvo v nevědomosti, pramenící z touhy po materiálním bohatství.

Jak vidíme již z tohoto krátkého nastínění děje, v románu bude velkou roli hrát mytologie a práce s ní. Jde zejména o mýty staré Mezopotámie a sumersko-akkadské civilizace, nicméně stejně důležitá je i práce s mýty podstatně novějšími.

Termín mýtus disponuje širokou škálou významů, pro potřeby této kapitoly nás budou zajímat následující:

Mýtus ve své „původní“ podobě, tedy „symbolické vyprávění obvykle neznámého původu a alespoň částečně tradované, které se zdánlivě vztahuje ke skutečným událostem a které je spojeno zejména s náboženskou vírou. Mýty jsou specifická vyprávění o bozích nebo lidských bytostech, které se podílejí na mimořádných událostech nebo okolnostech v blíže neurčené době, která je však chápána jako existující mimo běžnou lidskou zkušenost.“¹⁴⁸ Půjde tedy o mýty převážně metafyzické a náboženské povahy, kam můžeme zařadit zmiňované starověké mytologické systémy.

Využití slova mýtus pro označení jevů pozdějších a nábožensky nemotivovaných pak závisí zejména na tom, zda daný jev disponuje určitými pro mýtus typickými vlastnostmi. Jedná

¹⁴⁷ ред. Фролов, И. Т., *Философский словарь*, Москва, Республика, 2001, с. 25.

¹⁴⁸ Buxton, Richard G.A., Smith, Jonathan Z. and Bolle, Kees W., "myth". *Encyclopedia Britannica*, 11 Nov. 2022, <https://www.britannica.com/topic/myth>. Accessed 22 February 2023.

se především o autoritativní narrativ mýtu¹⁴⁹ – daný jev, tvrzení či vyprávění je pouze prezentováno, aniž by vznikala poptávka po důkazech o jeho pravdivosti či po ospravedlnění jeho existence. Naopak, mýtus sám je často ospravedlněním existence nejrůznějších jevů, v současné době především sociálních. Nejblíže mýtům náboženským tak v současnosti stojí mýty sociopolitické, tedy ideologie, které vykazují mnohé shodné rysy – o jejich pravdivosti se nediskutuje, jejich tvrzení jsou sama o sobě autoritou a jsou zastřešujícím pojítkem lidské společnosti.¹⁵⁰ Nejde přitom pouze o ideologie totalitní. Lze stejně dobře označit marxismus jako „eschatologický mýtus o odumírání státu“¹⁵¹, kapitalismus jako utopický mýtus o nekonečném hospodářském růstu nebo demokracii jako mýtus o participaci všech občanů na řízení státu. Konečně i pojmy jako lidská práva či svoboda a rovnost, „ačkoliv mají dlouhou a složitou filozofickou historii, jsou často upozadřovány způsobem analogickým funkcím mýtu prezentujícího vlastní autoritu.“¹⁵² Právě kvůli autoritě mýtů, které jsou v dané společnosti a době „funkční“, je pro členy této společnosti obtížné mýtus rozpoznat, potažmo demytologizovat, tedy uvažovat o nepodloženosti jeho autority. Z této kategorie mýtu „sociopolitického“ nás budou zajímat ideologie komunismu (tedy mýtus „sovětský“) a kapitalismu.

Poslední pro analýzu románu důležitou aplikací mýtu je oblast umění a kultury. Mýty zde vznikají jednak primárně, tedy jsou obsahem uměleckých děl (například tvorba v oblasti science fiction, založená na vědeckém pokroku, která se podobá mýtu někdy až po eschatologický prvek¹⁵³) nebo umělecká díla představující ztělesnění hodnot, které daná společnost či kultura vyznává (akční hrdinové, díla věnovaná národním a jiným mýtům – divoký západ, budování socialismu, válečné hrdinství atd.).¹⁵⁴ Tato oblast lidské činnosti rovněž produkuje mýty sekundární, spojené se svými představiteli či jejich archetypálními podobami – mýtus Hollywoodu, celebrit, televize atd., kdy u mas vzniká určitá idealizovaná a právě autoritativní představa o těchto jedincích a fenoménech. Tento typ nazveme pro potřeby práce mýtem kulturním.

Po této definici mýtů musíme konstatovat, že román *Generation P* je jejich obřím konglomerátem. Všechny fragmenty mýtů a mytologií jsou zde navíc tak provázány, že je

¹⁴⁹ Buxton, Richard G.A., Smith, Jonathan Z. and Bolle, Kees W., "myth", op. cit.

¹⁵⁰ Tamtéž.

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ Tamtéž.

téměř nemožné rozklíčovat jejich jednotlivý původ.¹⁵⁵ Tento fakt souvisí i s Pelevinovým (postmoderním) přístupem k tvorbě. Postmoderna je mimo jiné charakteristická filozofickými systémy „pozdního kapitalismu“, „civilizace masmédií“ a „konce dějin“, se kterými všemi souvisí právě krize mýtů, tedy „efekt zmizení reality jako výsledek krize hodnotových a ideologických základů společnosti“.¹⁵⁶ Postmoderní autoři v tomto ohledu zastávají dvě protichůdné tendence, kdy první z nich je vyvracení mýtů jako nástrojů moci nad vědomím a druhá po vzoru moderny a avantgardy naopak inklinuje k mytologizaci skutečnosti.¹⁵⁷ Výsledným produktem se pak stává „neomytologie“, kdy rozbíjením starých mýtů a mytologických modelů dochází k jejich fragmentaci, načež autoři z jejich střípků skládají mytologie nové – probíhá tak proces dekonstrukce, tedy „přestavby podle jiných, antimytologických principů“.¹⁵⁸

Pokusme se nyní projít alespoň ty základní inspirace Pelevinovy neomytologie, které pro nás budou důležité v dalších částech práce. Výsadní postavení zde zaujímají mýtické příběhy soustředěné kolem města Babylon. Ty u Pelevina vychází jednak ze starozákonního podání, kde byl Babylon (nebo Babel) městem, jež vystavěli lidé po Potopě. Když se pokusili postavit v jeho středu věž tak velkou, aby dosáhla až do nebes, Bůh potrestal jejich pýchu tím, že zmátl jejich jazyk a rozptýlil je po celém světě.¹⁵⁹

Motiv zmatení jazyků najdeme i v Pelevinově románu jak v přenesené, tak v doslovné formě. Posledně zmíněný případ zažívá Vavilen na vlastní kůži, když po požití sušených muchomůrek prohlašuje: „Мне бы хопить вотелось поды“.¹⁶⁰ Toto zmatení jazyka následně v knize vyústí v první „výstup“ Vavilena na babylonskou věž, kterou představuje nedokončená výšková budova za Moskvou, „sovětský zikkurat“. Stojí za zmínku, jak tato situace u Pelevina pojí asociace poměrně známého starozákonního příběhu s texty mahájánového buddhismu – Vavilen rovněž pod vlivem halucinogenních hub dojde k poznání, že žádná smrt není, což argumentuje tvrzením „ниточки исчезают, но шарик-то остается“.¹⁶¹ O cizí podobné zkušenosti vypráví později Vavilenovi sirruf, strážce zikkuratu. Člověk po kritické dávce éteru našel sílu zaznamenat slovy nejhlubší pravdu, která se mu právě pod vlivem narkotika zjevila, a která zapsaná zněla: „Во всей вселенной пахнет нефтью“.¹⁶² Tyto repliky nás opět vrací ke

¹⁵⁵ Мейпин, Я., *Специфика постмодернистской прозы В. Пелевина 1990-х гг.*, op. cit., s. 3.

¹⁵⁶ Липовецкий, М. Н., *Постмодернизм в русской литературе*, op. cit., s. 52-53.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 55.

¹⁵⁸ Tamtéž.

¹⁵⁹ Gen, 11, 1-9.

¹⁶⁰ Пелевин, В., *Generation «П»*, Москва, Вагриус, 1999, с. 50.

¹⁶¹ Тамtéž.

¹⁶² Тамtéž, s. 151.

v předchozí kapitole rozebíraném buddhistickém paradoxu, kdy jakékoli skutečné prozření nelze popsat slovy, jelikož i ta se vztahují pouze k iluzorní realitě. Stejně tak mahájánové texty lze charakterizovat jako „poetické gejzíry tryskající z vrcholného okamžiku probuzení.“¹⁶³ Další zmatení jazyků pak v mnohem širší metafoře nalézáme v samotné Tatarské práci – cílem reklam, které vytváří, „není prodat výrobek, ale vytvořit virtuální realitu, ve které nabývá produkt zcela jiných vlastností.“¹⁶⁴ V knize to ilustruje například případ červených bot - v reklamním spotu je člověk v červených botách šťastný a sebevědomý, asociací spotřebitele je pak to, že k jeho vlastnímu štěstí a sebevědomí scházejí právě ony červené boty.

K těmto asociacím, tedy zmatení jazyků a babylonské věži, musíme přidružit druhý Pelevinův zdroj, který se již v díle stává předmětem dekonstrukce – sumerskou mytologií. V *Generation P* nalézáme zmínky o celé řadě bohů sumerského panteonu, často se však odlišují od svých originálních předloh. Dále nás budou zajímat především postavy Ištar, Enkiho, Enkidua a Baala.

Samotnou sumersko-akkadskou mytologii můžeme označit za velmi nesourodou, mnoho postav v ní plní na různých místech různé úlohy a má mezi sebou různé vztahy.¹⁶⁵ Zároveň se již ve své původní podobě jedná o zdroj ze značné části fragmentární – jelikož mluvíme o jednom z nejstarších mytologických systémů vůbec, jeho jednotlivé segmenty se často nedochovaly v ucelené podobě. Tyto skutečnosti samy o sobě poskytují vhodné východisko pro rekonpozici celé dané mytologie.

Bohyně Ištar (jiná verze pův. sumerského jména Innana¹⁶⁶) je v *Generation P* důvodem existence celé sekty, k níž se nevědomky přidává i Tatarskij a která v současné době ovládá reklamní průmysl i četná další mediální odvětví. Z knihy se o ní dozvídáme řadu informací – z materiálů, které Vavilen náhodou objeví, zjišťujeme, že sňatek s Ištar byl v Babylonu předmětem Velké Loterie – muž musel vystoupat na vrchol zikkuratu a odpovědět na tři její otázky – pokud odpověděl špatně, byl stráží svržen dolů, odpověděl-li správně, stal se mužem bohyně a sám tedy i živoucím bohem.

Všechny dané motivy jsou skutečně obsaženy v mezopotámských mýtech a kultuře, zde však představují koláž, jejímž pojítkem je právě postava Ištar. Ištar v panteonu

¹⁶³ Snelling J., *Buddhismus*, op. cit., s. 41.

¹⁶⁴ Сейдашова, А. Б., *Пространственно-временной континуум романа В. Пелевина "Generation „п“" как виртуальная реальность*, in: Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева, № 4, 2018, с. 2.

¹⁶⁵ Hruška, B.; Matouš, L.; Prosecký, J.; Součková, J.; Sklenář, Z., *Mýty staré Mezopotámie: sumerská, akkadská a chetitská literatura na klinopisných tabulkách*, Praha, Odeon, 1977, s. 18-19.

¹⁶⁶ McCall, H., *Mezopotámské mýty*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1998, s. 33.

mezopotámských civilizací zastávala řadu úloh, nejčastěji však má atributy bohyně lásky, pohlavní výkonnosti („ta, již nedokáže zmoci ani sto dvacet milenců“) a války.¹⁶⁷ Její kult byl po jistou dobu v Mezopotámii skutečně převažujícím a opravdu zastávala rituální roli nevěsty, jejíž mýtický sňatek s bohem hojnosti a zemědělství byl jedním z hlavních sumerských svátků, měl totiž zajistit úrodnost půdy.¹⁶⁸ Sám „božský sňatek“ v mezopotámské kultuře také existoval, měl dokonce několik podob - mohlo se jednat o svazek dvou bohů, jak bylo zmíněno výše, sňatek krále, ztělesňujícího boha, se ženou či každoroční rituál spojení krále s jednou z kněžek bohyně.¹⁶⁹ A konečně existují i zmínky o rituálním sňatku Ištar se smrtelným člověkem. Jde o spojení člověka a boha, pro které byl právě zikkurat určen.¹⁷⁰ Ony tři hádanky Ištar, jejichž zodpovězením má daný muž prokázat, že je hoden stát se jejím manželem, jsou ovšem v románu již inspirovány spíše příběhy řecké a skandinávské mytologie.¹⁷¹

Babylonské mýty se v knize dostávají ke slovu nejčastěji jako následek požití halucinogenů, muchomůrek nebo LSD. Z Tatarským nalezených zápisků se dozvídáme, že muchomůrky dávaly podle barvy klobouku moc nad minulostí, současností či přítomností. Když Vavilen zkouší muchomůrky poprvé u svého přítele Girejeva, čeká ho první výstup na rituální zikkurat, který v knize představuje ona nedokončená sovětská stavba.

Girejev sám zde plní dvojí funkci. Je částečně Vavilenovým duchovním průvodcem, což nám jej silně asociuje s Čapajevem. Spíše, než archetypu bódhisattvy ale odpovídá postavě sádhu, obdoby „bytosti na dosah probuzení“ vadžrajánového buddhismu (jedna z odnoží tantrismu), což potvrzuje i shodný atribut, bubínek damaru, který má Girejev u sebe při prvním setkání s Tatarským.¹⁷² Zároveň je z hlediska mytologického a folklorního i šamanem, tedy osobou, zprostředkující ostatním kontakt s dalšími světy.¹⁷³

Halucinogeny byly a jsou v mnoha kulturách a náboženstvích vnímány jako způsob komunikace s bohy,¹⁷⁴ přímou souvislost s rituály kultu bohyně Ištar zde však

¹⁶⁷ McCall, H., *Mezopotámské mýty*, op. cit., s. 33.

¹⁶⁸ Баранов, А. В., *Культ Иштар и ритуал священного брака в романе Виктора Пелевина „Generation «П»“*, in: Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки, № 1, 2021, с. 2-3.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 3.

¹⁷⁰ Баранов, А. В., *Образ баини и реализация мифологемы вавилонской баини в романе Виктора Пелевина „Generation «П»“*, in: Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки, № 3, 2020, с. 3.

¹⁷¹ Баранов, А. В., *Неомифология и мифология в романе В. Пелевина «Generation “n”*», in: Вопросы русской литературы, № 4, 2019, с. 5-6.

¹⁷² Snelling J., *Buddhismus*, op. cit., s. 42-43.

¹⁷³ Баранов, А. В., *Образ баини и реализация мифологемы вавилонской баини в романе Виктора Пелевина „Generation «П»“*, op. cit., s. 5.

¹⁷⁴ Clark, Walter Houston. "drug cult". *Encyclopedia Britannica*, 10 Sep. 2021, <https://www.britannica.com/topic/drug-cult>. Accessed 15 March 2023.

nenacházíme. V obou zde analyzovaných románech jsou drogy skutečně cestou k osvícení, ovšem pouze krátkodobému, jakémusi tajnému nahlédnutí za oponu reality, která se opět spustí s vyprcháním účinků dané substance, jak jsme již ve dříve rozebíraném románu viděli v epizodě s Volodinem a jeho kumpány.

Fakt, že Vavilen jí červené i hnědé muchomůrky naráz podle jejich výše uvedených účinků, tedy moci nad budoucností a minulostí, znamená, že se jeho vědomí ocitá vně času. Protože právě v tomto bodě dochází jak ke „zmatení“ jeho jazyka, tak k vyjasnění otázky smrtelnosti člověka, nelze se ubránit asociacím se v předchozí kapitole rozebíraným zenovým buddhismem, podle něž by mysl pro dosažení osvícení měla přebývat „v ničem a nikde“¹⁷⁵, respektive sama otázka její existence by měla být přinejmenším sporná: „Při dosažení nejvyššího stupně „čistoty“ – do stavu „ničeho“, se (vědomí) stává jakoby ničím, přesněji o něm už nelze říci, jestli existuje nebo ne.“¹⁷⁶

Když Tatarskij vystupuje na „zikkurat“ poprvé, nalézá tam krom tří předmětů, symbolizujících tři hádanky Ištar, i fotografii dívky, běžící po pláži. To, že autor zdůrazňuje, jak je dívka do zlata opálená, není nahodilost, naopak nám to má asociovat samu bohyni, o níž se dříve dozvídáme, že její hlavní materií je právě zlato. Se zlatem a bohatstvím byla bohyně skutečně spojována, nicméně tvrzení, že jejími rituálními předměty jsou zrcadlo a maska – i když ty skutečně mají ve folkloru mnoha národů svou významnou funkci – je již pouze autorovým konstruktem.¹⁷⁷

Za stejný konstrukt musíme považovat i závěrečné objasnění existence kultu Ištar, jehož cílem je udržovat ve spánku pětinožého psa, který představuje smrt bohyně, oddělenou v dávných dobách od jejího těla. I tato autorova mystifikace má ale svůj základ ve skutečném mezopotámském mýtu, kde je bohyně Ištar uvězněna v podsvětí a výměnou za vlastní život zde nechává svého muže Dumuziho.¹⁷⁸ Tato scéna ostatně objasňuje i drsný způsob, jímž bohyně v románu nakládá se svými pozemskými manžely a který Pelevin odhaluje v závěru románu.

Dalším „bohem“, vystupujícím v románu *Generation P*, je Enkidu. Opět podle Tatarským nalezeného textu je to „бог-рыбак, слуга бога Энки. Бог покровитель Великой лотереи.“¹⁷⁹ Enkidu má být výtvozem boha Enkiho, který jej pověřil úkolem posbírat všechny korálky-lidi, které ve spánku upustila jeho žena do vody. Od sirrufa Vavilen později zjišťuje,

¹⁷⁵ Snelling J., *Buddhismus*, op. cit., s. 162.

¹⁷⁶ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 163.

¹⁷⁷ Баранов, А. В., *Неомифология и мифология в романе В. Пелевина «Generation "n"»*, op. cit., s. 2-4.

¹⁷⁸ Hruška, B.; Matouš, L.; Prosecký, J.; Součková, J.; Sklenář, Z., *Mýty staré Mezopotámie*, op. cit., s. 79-81.

¹⁷⁹ Пелевин, В., *Generation «П»*, op. cit., s. 144.

že Enkidu, v Kartágu uctíváný jako Vaal zápalnými oběťmi, má ve skutečnosti za úkol spalovat lidi v „materiálním ohni“, tedy v touze po bohatství a zábavě, symbolizovaným televizory a obchodními domy.¹⁸⁰

V původní mezopotámské mytologii ale Enkidu vystupuje ve zcela jiné úloze – je přítelem a spolubojovníkem krále Gilgameše ze světoznámého eposu. Byl skutečně stvořen z hlíny, ovšem ne Enkim, ale matkou bohů Aruru.¹⁸¹ Za zmínku stojí, že ve stejném Eposu o Gilgamešovi vystupuje v nemalé úloze i bohyně Ištar, která chce mít ze silného krále svého milence. Poté, co ji Gilgameš odmítne, napadne s nebeským býkem jeho město Uruk, kde právě Enkidu nakonec býka zabije, za což zaplatí vlastním životem.¹⁸²

Enkidu (v knize ztotožněný s postavu boha Vaala, v jiných prepisech Baala) tedy v románu oproti své původní mytologické úloze hraje roli jakéhosi vykonavatele, jehož skutečným cílem ale není „posbírat“ všechny korálky, představující celé lidstvo, ale naopak se tímto způsobem snaží přimět lidi, aby si uvědomili, že nejsou pouze korálky. A protože vlastnostmi, které činí z člověka pouze korálek, jsou právě materialismus a na základě virtuální reality reklamy a televize vytvářená umělá pseudoidentita, začíná být velmi patrné zaměření knihy jako kritiky masovosti a konzumní společnosti. Enkidu tedy, jakkoli může čtenáři představa lidí navlečených na vřeteno skrze ústa a anální otvor připadat děsivá, vychází z této sumarizace jako kladná postava nebo přinejhorším jako pouhý důsledek lidského jednání, ke kterému dává impulz právě všechno zlato světa představující Ištar a její sekta.

Podívejme se ještě na motiv „materiálního ohně“. Babylonská věž, již Tatarskij po požití LSD domněle spatřil, je v Pelevinově podání syntézou výše zmíněné starozákonní mytologémy a posvátného sumerského oltáře.¹⁸³ Sám oheň, který v tomto oltáři spaluje lidi, nám asociuje rovněž jeden ze základních prvků buddhistické představy o světě jako koloběhu zrození a smrti, sansáre, kterou udržují v pohybu záměrná nevědomost, hněv a touha, souhrnně označované jako Tři ohně.¹⁸⁴ Druhá vznešená pravda buddhismu hovoří o touze jako o „stavu myslí hypnotizované nebo fascinované májou(světem tvarů).“¹⁸⁵ Dokud tyto „ohně“ člověka spalují, je nemožné ze sansáry uniknout, mysl totiž nepřestává „zaměňovat abstraktní svět věcí a událostí s konkrétním světem skutečnosti“¹⁸⁶. Právě touha, již je nutné potlačit, je ale konzumní

¹⁸⁰ Пелевин, В., *Generation «II»*, op. cit., s. 155.

¹⁸¹ McCall, H., *Mezopotámské mýty*, op. cit., s. 52-54.

¹⁸² Tamtéž, s. 57-59.

¹⁸³ Баранов, А. В., *Образ баини и реализация мифологемы вавилонской баини в романе Виктора Пелевина „Generation «II»“*, op. cit., s. 14.

¹⁸⁴ Snelling J., *Buddhismus*, op. cit., s. 14.

¹⁸⁵ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 45.

¹⁸⁶ Tamtéž.

společností soustavně rozdmýchávána.¹⁸⁷ Vzniká tak bezvýchodná situace, kterou sirruf při rozhovoru s Vavilenem shrnuje takto:

„Человек по своей природе прекрасен и велик. ... Почти так же прекрасен и велик, как sirruf. Но он этого не знает. А мусор-это и есть его незнание. Это identity, которой на самом деле нет. Человек в этой жизни присутствует при сжигании мусора своей identity. Согласись, что лучше греться у этого огонька, чем гореть в нем заживо.“¹⁸⁸

Od sirrufa se také dozvídáme následující: „Вавилонскую башню нельзя увидеть. ... На нее можно только взойти.“¹⁸⁹ Proces „vystoupení na věž“ je v podstatě vrcholem Vavilenovy dráhy – skutečná babylonská věž pro Pelevina samozřejmě neexistuje, jde spíše o symbol určitého stavu mysli a společnosti. Dá se říci, že babylonské věže mohou vznikat kdykoli a také stále vznikají, přičemž jejich stavebním materiálem je právě chování a myšlení lidí.¹⁹⁰ Tatarskij sám žije ve světě, který Pelevin nepopisuje jako příliš útulný k životu.¹⁹¹ Tento obraz vzniká jak díky použitým popisným jazykovým prostředkům v textu, tak i kvůli samotné charakteristice místa, kde se děj odehrává i kvůli mezilidským vztahům, kdy o jakékoli důvěrnější vazbě mezi dvěma postavami může být jen stěží řeč. Jde navíc o svět, kde se jeho hrdinové setkávají hned s několika rovinami bytí – podobně jako v románu *Čapajev a Prázdnota* jsme sledovali hlavní postavu ve víru událostí hned dvou paralelně existujících časoprostorů, u *Generation P* jsme svědky postupného vplétání jedné reality do druhé, až se tyto postupně zcela překryjí v závěrečné kapitole.

Všechno štěstí i utrpení, které lidé na světě zažívají, je jenom jejich vlastním dílem – takové jsou závěry, plynoucí z Pelevinem dekonstruované mytologie. Absence jakékoli vyšší moci, vyvoleného jednotlivce nebo skupiny, tahající v pozadí za nitky všech událostí je v románu několikrát zdůrazňována. Dokonce i sekta bohyně Ištar, která má ve svém poli působnosti média, trh i politiku, tedy v podstatě veškerou myslitelnou moc, je pouhým vykonavatelem zakázek, aniž by často věděla, kdo je zadavatelem. Každý je zároveň spotřebitelem i spotřebním zbožím, včetně Vavilena. Na jeho příkladu můžeme také vypožorovat určitou předurčenost životní cesty, kde mu zůstává jen poměrně málo prostoru pro svobodná rozhodnutí a vlastní iniciativu – ta nakonec, jako v případech experimentování s halucinogeny, navíc vždy směřuje zase zpět k Tatarského předem danému cíli či dokonce

¹⁸⁷ Snelling J., *Buddhismus*, op. cit., s. 82.

¹⁸⁸ Пелевин, В., *Generation «П»*, op. cit., s. 155.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 153.

¹⁹⁰ Баранов, А. В., *Образ башни и реализация мифологемы вавилонской башни в романе Виктора Пелевина „Generation «П»“*, op. cit., s. 14.

¹⁹¹ Лысцова, Ю. А., *Особенности семантики цветообозначений в постмодернистских текстах В. О. Пелевина*, in: *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, № 6, 2019, с. 5.

účelu stát se novým pozemským mužem Ištar, k čemuž jej podle informací v románu předurčilo již v okamžiku narození jeho jméno. Zůstává otázkou, zda Vavilenův život můžeme považovat za reálný a jeho samotného za skutečně existujícího, když na svém bytí a směřování nemůže téměř nic ovlivnit.¹⁹²

V závěrečné kapitole dochází k syntéze obou realit příběhu – všední a mýtické. Stane se tak ve Zlaté komnatě, představující chrám Ištar, kam nahého Tatarského zavede jeho představený Azadovskij. Tatarskij zde pohlédne do oka Ištar a Azadovskij je následně uškrcen, protože bohyně si vybrala nového muže, kterým byl do té doby on.

Tatarského nahota i Azadovského smrt mají opět svůj mýtický podtext. Fakt, že Vavilen je nahý, souvisí se starými pohanskými obřady, jichž se lidé také museli účastnit nazí.¹⁹³ Akt uškrcení má zase kořeny v Mezopotámii, kde byl panovník sice považován za živoucí ztělesnění boha, když ovšem začal slábnout, hrozila zemi zkáza, proto byl při prvním náznaku úbytku sil právě uškrcen a nahrazen.¹⁹⁴

V románu Pelevin pracuje s dvěma souvisejícími fenomény – neomytologií moderní společnosti a takzvanou virtualistikou. Ta souvisí s rozvojem komunikačních a mediálních technologií, díky čemuž se stírá rozdíl mezi realitou konstantní a tou virtuální, jež se z ní sice rodí, ale ve výsledku nemůžeme říci, která z nich je méně skutečná.¹⁹⁵ Tento fenomén současnosti Pelevin aplikuje do své nové mytologie, kdy právě moderní technologie umožňují kultu Ištar lépe mystifikovat masy a udržovat je v umělém konzumním prostředí. V závěru románu virtualismus vygraduje ve „zbožštění“ Tatarského, které spočívá ve vytvoření jeho 3D modelu – Vavilen tak přestává být lidskou individualitou a stává se součástí kolektivního vědomí, sdíleného přes televizní obrazovky.¹⁹⁶

Pojem virtuality není cizí ani postmoderně obecně, určitá iluzornost reality se v ní naopak objevuje velmi často. V prostoru bývalého Sovětského svazu je tento jev ještě patrnější právě díky mýtu komunismu a jeho postupné diskreditaci. Podle Lipoveckého sovětský svět „představuje koncentrované vyjádření postmoderního vnímání reality jakožto souboru více či

¹⁹² Чэндун, Ч., *Мотив утраты «Я» в романе Виктора Пелевина «Generation «П»*», in: Гуманитарный вектор, № 1, 2021, с. 4.

¹⁹³ Баранов, А. В., *Культ Иштар и ритуал священного брака в романе Виктора Пелевина „Generation «П»“*, op. cit., с. 6.

¹⁹⁴ Тамtéž, с. 4.

¹⁹⁵ Сейдашова, А. Б., *Пространственно-временной континуум романа В. Пелевина "Generation „п“ как виртуальная реальность*, in: Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева, № 4, 2018, с. 1-2.

¹⁹⁶ Тамtéž, с. 6.

méně přesvědčivých fikcí“¹⁹⁷. Velké množství nejrůznějších tradic, mýtů, náboženství a ideologií, jejichž hodnoty jsou postupně ve větší či menší míře devalvovány, vedlo v ruském postmodernismu – i v případě tvorby Viktora Pelevina – až k odmítání existence nějaké „skutečné“ reality – v protikladu zde stojí pouze na sebe navršené fikce proti prázdnotě.¹⁹⁸ I zde můžeme spatřovat paralelu s buddhistickým učením o prázdnotě – Pelevin vytváří ve svých dílech nové reality z jejich simulací, chceme-li, fikcí, do kterých se lidé stále více zaplétají. Zatímco předmětem románu *Čapajev a Prázdnota* je boj jednotlivce s vlastním vnitřním světem, v *Generation P* tento jev v důsledku rozšíření moderních technologií expanduje na většinu světové populace. Jak v románu několikrát poukazuje Girejev, k lidské mysli a běžným vnějším podnětům, které na ni působí, se pak přidávají podněty zcela fikční – masmédiá jako televizní a rádiové vysílání atd.

Jak vidíme z výše uvedeného, celá mozaika mýtů je Pelevinem užívaná k podtržení masovosti současné společnosti a jejímu přechodu do prostoru virtuální reality. Technologický pokrok zde odtrhává lidstvo od jeho pravé podstaty a vytváří mu fiktivní „identitu“, která je ovšem funkční pouze ve vztahu k onomu uměle vytvořenému prostředí a sama o sobě žádnou hodnotu nemá. Dané prostředí zase vyžaduje jediné – aby všichni jeho členové zajistili nepřetržitý oběh finančních prostředků, tedy aby se nechali sežehnout oním „materiálním ohněm“. Celé toto pojetí společnosti opět nese silný buddhistický podtext, někdy skrytý formou asociací, jindy zcela zjevný, zejména v rozhovorech Tatarského s Girejevem nebo v epizodě s Che Guevarou:

„Но великий борец за освобождение человечества Сиддхартха Гаутама во многих своих работа указывал, что главной причиной плачевного состояния человека в жизни является прежде всего само представление о существовании человека, жизни и состоянии плачевности, то есть дуализм, заставляющий делить на субъект и объект то, чего на самом деле никогда не было и не будет.“¹⁹⁹

Jde v podstatě o doslovné předání buddhistického učení o překonání domnělých dualit jako cestě k osvobození. Jak víme i z předchozí kapitoly, tento proces je pro člověka velmi složitý už ve své původní formě. Když si navíc člověk, jehož existence je sama pro sebe iluzí stejně jako okolní prostředí, vytvoří další virtuální, a tedy opět iluzorní identitu a rovinu bytí, stává se ono překonání dualit téměř nemožným. Je v podstatě nemožné už pouze říci, kdo překonává co a za účelem cesty k čemu. Z této perspektivy se nám současný pokrok naší

¹⁹⁷ Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н., *Современная русская литература*, op. cit., s. 503.

¹⁹⁸ Липовецкий, М. Н., *Постмодернизм в русской литературе*, op. cit., s. 53.

¹⁹⁹ Пелевин, В., *Generation «П»*, op. cit., s. 102.

civilizace jeví jako začátek jejího konce: „Поэтому конец света, о котором так долго говорили христиане и к которому неизбежно ведет вауеризация сознания, будет абсолютно безопасен во всех смыслах – ибо исчезает тот, кому опасность могла бы угрожать. Конец света будет просто телепередачей.“²⁰⁰

V předcházející kapitole bylo pojednáno o některých myšlenkových paralelách mezi postmodernou a buddhismem. Tantrismus především vyzývá k hromadění energie, která je nezbytná pro dosažení osvětlení, a to z libovolných zdrojů od okultních praktik až po sexualitu. Podobně jako postmoderna je velmi pluralitní, až eklekticky „míchá všechno v jednom hrnci“²⁰¹. Rozdíl mezi postmodernou a tantrismem spočívá v tom, že posledně jmenovaný tak činí s jistým záměrem, tedy využít všechno dostupné k vlastnímu osvobození, člověk postmoderní doby tak jedná kvůli energii samotné.²⁰² Ani Vavilen nekontaktuje ducha Che Guevary a později nepožije halucinogenní látky v zájmu spasení vlastní osoby, ale pouze kvůli kariérnímu růstu, pocitu úspěchu a štěstí.

Pelevin nám tedy nastiňuje hořké vnímání reality, kdy nedává odpověď ani na to, kdo je jejím viníkem (respektive je to jeden každý z nás), ani jak danou situaci řešit. Současný svět se jeví v takové míře ztracený právě prizmatem buddhismu, nechává člověku stále méně prostoru k hledání cesty k sobě samému a namísto toho jej utápí v potřebě vlastnit a vydělávat. Než však autora knihy označíme pouze za proroka blížícího se soumraku lidstva, všimněme si několika rysů, které z hořké antiutopie současnosti dělají opět pelevinovskou grotesku.

Kromě kompilátu sumersko-akkadské mytologie má celý román ještě dvě další mytologické roviny – jsou jimi mýtus televizní a mýtus sovětský. Televize, představující v knize celkový technický pokrok, získává díky Pelevinovi až metafyzický charakter.²⁰³ Celým románem se pak táhne jasná tendence groteskně podávat sovětskou minulost a komunistickou ideologii jako další velký mýtus minulosti. Onen Tatarského zikkurat je přece železobetonovou vojenskou budovou ze sovětské epochy. Zásadní vzhled do vztahu buddhismu a současné civilizace zase Vavilenovi neposkytne nikdo jiný než legendární revolucionář Che Guevara. Vzpomenout můžeme i to místo v úvodu románu, kde má Tatarskij pocit, jako by sama věčnost odešla spolu se Sovětským svazem. A nakonec i pasáže, jako například název Che Guevarova textu - „Идентификализм как высшая стадия дуализма“.²⁰⁴ Není těžké odhalit zde podobnost

²⁰⁰ Пелевин, В., *Generation «П»*, op. cit., s. 119-120.

²⁰¹ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 234.

²⁰² Tamtéž, s. 236.

²⁰³ Колесникова, А. Ю., *Функционирование мифологических сюжетов в контексте массмедийного пространства романа "Generation "n"*, in: *Международный журнал гуманитарных и естественных наук* № 7, 2017, с. 2.

²⁰⁴ Пелевин, В., *Generation «П»*, op. cit., s. 101.

s názvem Leninovy knihy v českém překladu známé jako Imperialismus jako nejvyšší stadium kapitalismu.

Pelevin zde tedy opět nechává prostor ke dvojímu čtení – knihu můžeme vnímat i jako varování před pokrokem, ale i jako postmodernistickým přístupem motivovanou autorskou hru s kánonem klasické literatury (vzpomeňme bar Chudí lidé, kde si Vavilen kupuje LSD), kulturou, mytologií i dalšími oblastmi lidského vědění. Dekonstrukční tendence a snaha o vytvoření mystického nádechu za dnešní realitou jsou zde velmi patrné. Nakonec celý román můžeme vnímat i jako prostou zkušenost narkomana, téměř všechny nadpřirozené scény jsou zde totiž vždy podmíněny předchozím užitím psychoaktivních látek. I poslední kapitola, kde nám autor předkládá syntézu babylonského a televizního mýtu s naší realitou, není od předchozího Vavilena druhého výstupu na zikkurat po konzumaci muchomůrek nijak striktně oddělena, i ji tedy můžeme zcela legitimně interpretovat jako pouhé pokračování halucinací.

Posledním zřejmým předmětem parodie se pro Pelevina v *Generation P* stala ruská i světová politická scéna, která je celá uměle tvořená také marketingovým průmyslem, který počítačově programované politiky zásobuje i předem připravenými scénáři a prohlášeními.

Ze všech výše uvedených poznatků je patrné, že Pelevin v románu *Generation P* opět odvádí výbornou práci v kombinaci metafyzična a spirituality mnoha historických období s naší zdánlivě zcela empirickou a materialistickou dobou vlády logického myšlení, aby v duchu postmoderny i současného světa opředl jistým tajemnem a duchovním přesahem. Zároveň však umně balancuje na hraně grotesknosti, což čtenáři dovoluje přijímat dílo i jako parodii všech výše uvedených myšlenek a ostatně i celé naší doby.

5 Babylon Borise Grebenščíkova

Tématem této kapitoly bude práce Borise Grebenščíkova s motivem Babylonu ve svých písňových textech. Nejprve budou představeny zdroje, ze kterých autor u tohoto motivu vychází. Grebenščíkov je krom spisovatele především muzikantem a skladatelem ovlivněným západními hudebními styly, odkud také pochází jeho prvotní inspirace pro začlenění Babylonu do poetického světa písní *Aquaria*. Řeč je konkrétně o reggae, tedy původně jamajském hudebním stylu, jehož ideová koncepce vychází z tamějšího náboženského směru – rastafariánství. Tento náboženský proud se stal populární ve třicátých letech dvacátého století a jedna z jeho základních tezí říká, že původ lidstva i křesťanské víry musíme hledat u původního černošského obyvatelstva Afriky. Impulsem pro vznik tohoto proudu byla obnova Habešského císařství (dnešní Etiopie) a korunovace císaře černé barvy pleti Haile Selassieho. Císařovo občanské jméno přitom bylo Ras Tafari Makkonnen a jeho oficiální titul zněl „Jah Rastafari, král králů, 225. následník Trůnu Šalamounova, vítězný Lev Judejský.“²⁰⁵ Kořeny rastafariánství můžeme nalézt jak v křesťanství, šířeném na Jamajce baptistickou církví, tak v judaismu a původních domorodých náboženstvích. K judaismu odkazují především starozákonní stravovací předpisy, jimiž se rastafariáni řídí, názvy některých rastafariánských hnutí (Dvanáct kmenů Izraele) i část titulů habešského císaře.²⁰⁶ Protože se rastafariánství etablovalo v době nerovností mezi černošským a bělošským obyvatelstvem, bylo křesťanství pro rastafariány přitažlivé zejména baptistickým „evangeliem osvobození“ a i jiné zásadní biblické postavy se staly zejména personifikací svobody.²⁰⁷ V rastafariánství tak proti sobě stojí trojjediný bůh, nazývaný Jah, a Babylon, představující ekvivalent křesťanského ďábla: „Babylon je v rastafariánském slovníku zosobněním zla, v podstatě Satan, kterého v jiné podobě rastafariánství nezná. Je to svět bílých, zkorumpovaný kapitalistický systém, jenž utlačuje zejména černé, které drží i po čtyřech stech letech otroctví ve svém zajetí, ale i ostatní národy.“²⁰⁸ Další pro rastafariánství typický prvek, tedy kouření marihuany, má kořeny ve zvycích původních obyvatel Jamajky, kteří v rámci obřadů inhalovali kouř tabákových listů.²⁰⁹ Marihuana je pro rastafariány tak důležitá, že pro ni nalézají opodstatnění i v některých částech Bible, například za ni považují hořící keř, ze kterého promlouval Bůh k Mojžíšovi.²¹⁰

²⁰⁵ Neuman, S., *Reggae*, Praha, Torst, 2005, s. 22.

²⁰⁶ Halama, O., *Rastafari*, Praha, Volvox Globator, 2008, s. 85, 87-8.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 29, 32.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 78.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 93.

²¹⁰ Tamtéž, s. 96.

Že hudba *Aquaria* nese nepopiratelný otisk reggae, je dobře patrné jak ze samotné kompoziční a instrumentální stránky mnohých skladeb, tak i právě z textů. Zmíňme pro ilustraci například píseň *Растаманы из глубинки*, která odkazuje na daný žánr jak stěžejním tématem konzumace marihuany, tak i zmínkami o Jamajce, Jahu Rastafarim a právě o Babylonu.²¹¹

Babylon v rastafariánském pojetí představoval „souhrnný název pro svět bílých utlačovatelů, postavený na násilí, korupci, lži a hříchu.“²¹² Dané pojetí v sobě tak snoubí nábožensko-mýtické východisko daného obrazu s antisystémovým zaměřením, vlastním většině hudebních stylů druhé poloviny dvacátého století. Ne náhodou se tak prvky reggae a z něj vycházejících stylů ska a dubu často vyskytují v tvorbě punkových a rockových kapel. Nahrávky jednoho ze zásadních producentů reggae a dubu Lee Perryho například ovlivnily řadu amerických rockových skupin jako *Talking Heads*, *The Clash* nebo *Police*.²¹³ Pro dovršení paralel mezi skupinou *Aquarium* a tímto jamajským hudebním žánrem zmíňme, že právě Lee Perry se v roce 2020 podílel na tvorbě a produkci Grebenščikova alba *Aquarium in Dub*.

Vrátíme-li se zpět k rastafariánskému pojetí motivu Babylonu, jde především o metaforické označení negativních stránek společnosti, proti nimž je třeba bojovat, což dokládá i častá věta rastafariánských písní - „Burn down the Babylon.“²¹⁴ Přestože celý tento boj byl původně přinejmenším částečně rasově motivovaný (souvisel s určitým „obrozením“ černošské komunity, dlouhá léta využívané, ponižované a vnímané jako pouhá druhořadá pracovní síla), s rozšířením reggae mezi bílé interprety a posluchače přerostl v obecnou vzpouru proti establishmentu dané společnosti. Tento fakt značně přibližuje interprety reggae k rockovému hnutí, žánr si ale přesto zachoval své typické metafory a motiviku, která dosud vychází právě z rastafariánství, byť v průběhu času docházelo v rámci reggae textů k četným významovým posunům a modifikacím.

Babylon Borise Grebenščikova je výsledkem velmi podobného procesu – jde v podstatě o rastafariánskou koncepci zkaženého světa, která již ale není namířena pouze na bělošskou kulturu, ale na společenské uspořádání obecně. Sám Babylon má v díle Grebenščikova mnoho podob, můžeme však pozorovat jistý konkrétní vývoj, na jehož počátku stojí Babylon jako antiideální prostor, chaos, stát utlačující letargickou společnost, jímž si musí lyrický subjekt projít a vypořádat se s ním.²¹⁵ Tento přístup k práci se symbolem Babylonu je tedy věrnější

²¹¹ *Texty písní Borise Grebenščikova*, dostupné z <https://www.g15.ru/aquarium.html>, získáno 27.2.2022.

²¹² Neuman, S., *Reggae*, op. cit., s. 23.

²¹³ Tamtéž, s. 52-53.

²¹⁴ Tamtéž, s. 24.

²¹⁵ Кожевникова, Т. С., «Аквариум»: сорокалетнее путешествие из Вавилона в Архангельск, op. cit., s. 1-2.

svým původním zdrojům, kde je Babylon právě místem, jenž pouze postupně v různých pojetích expanduje z jednoho města na celý svět. Dané pojetí Babylonu ilustrují například verše z písně *Вавилон*:

„В этом городе должен быть кто-то еще,
В этом городе должен быть кто-то живой.
Я знаю, что когда я увижу его, я не узнаю его в лицо,
Но я рад – в этом городе есть еще, кто-то живой.“²¹⁶

Je zde patrná paralela mezi Grebenščikovovým světem – pustým městem, kde lyrický subjekt hledá skutečně „živého“ člověka a Pelevinovou realitou z *Generation P*, kde je sama existence lidí „živých“, tedy nezasažených svazujícími principy konzumní společnosti, vyloučena působením technologií, spojujících jednotlivce do neživotné masy, jejímž jediným účelem je produkce a spotřeba.

Výše zmíněná píseň sama pokračuje následující slokou:

„Две тысячи лет, две тысячи лет,
Мы жили так странно две тысячи лет.
Но Вавилон – это состоянье ума, понял ты, или нет,
Отчего мы жили так странно, две тысячи лет?“²¹⁷

Grebenščikov jako autor se od Pelevina odlišuje výrazně větší vírou v člověka. Pelevinův Babylon je jak příčinou, tak důsledkem lidského jednání. Jak říká siron Vavilenovi: „Согласись, что лучше греться у этого огонька, чем гореть в нем заживо.“²¹⁸ Přitom ale i sám Vavilen, nehledě na svrchovanou pozici, jíž v závěru knihy dosáhne, je tímto ohněm i nadále spalován, sice jako tvůrce mnoha iluzí, ale zároveň jako konzument bezpočtu jiných. Pelevin zde akcentuje bezvýznamnost úspěchu ve světě, který není ničím než naší představou, „kolektivní vizualizací“. Grebenščikovovy texty se sice svou interpretací příliš neodlišují, jejich sdělení ovšem obsahuje mnohem více empatie.

Babylon z písní *Aquaria* je ve své podstatě stejně všudypřítomný a stejně ovlivňuje jednání lidí, jejich povahu a celkovou podobu okolního světa. Zatímco u Pelevina jde ale o mýtus ovládající celou společnost, pro Grebenščikova jde pouze o vnější faktor, od jehož vlivu se lze oprostit.

Babylon je tedy u Grebenščikova překážkou, se kterou by se měl člověk na své cestě životem vypořádat. Na celé ploše jeho tvorby se vyvíjí od již nastíněného obrazu místa a stavu

²¹⁶ *Texty písní Borise Grebenščikova*, op. cit.

²¹⁷ Tamtéž.

²¹⁸ Пелевин, В., *Generation «П»*, op. cit., s. 155.

mysli až k personifikovaným obrazům, které se nejvýrazněji projevují v písních *Огонь Вавилона* a *Пошел вон, Вавилон*.

V obou písních se Babylon stává onou rastafariánskou personifikací, může být „staromódně uctívý, jako ve filmech třicátých let“ i „řvát, jako raněný slon“. Představuje však především výše zmiňované záporné vlastnosti. Prvně zmíněná píseň navíc použitými motivy silně evokuje právě román *Generation P*, ve svém závěru s ním dokonce téměř vstupuje do dialogu.

Z vybraných pasáží písně se o Babylonu dozvídáme následující:

„Он улыбається, когда при нем говорят: "мы".
Как и я, он принадлежит к детям северной тьмы.“

Toto dvojverší si můžeme asociovat s pětinohým psem, který v *Generation P* představuje smrt bohyně Ištar, „спит где-то в снегах“²¹⁹ na severu a celý kult bohyně má za úkol zajistit, aby se neprobudil. Dále pak následuje tato pasáž:

„Рассказывают, что у него не одна жизнь, а три,
Говорят, что он совершенно пустой внутри.
Никто не видел, что бы он отвечал ударом на удар,
Он сильно изменился с тех пор, как повернулся и ушел под радар.“

А ты записан в GPS, теперь беги – не беги,
Черные птицы будут сужать над тобой круги.
По радио будут петь, что любовь – кольцо.
Огонь печей Вавилона опалает твое лицо...“²²⁰

Hned na několika místech zde vidíme určitou ideovou shodu s obsahem obou Pelevinových románů. Proč se o Babylonu tvrdí, že je uvnitř prázdný? Samozřejmě se u pojmu vnitřní prázdnota nabízí řada obecných konotací se stavem vnitřního světa daného objektu, ale v našem případě půjde spíše o zdánlivou kladnou vlastnost, kterou ovšem Babylon ve skutečnosti nedisponuje – vzpomeňme si na buddhistický pojem prázdnoty jako cesty k osvícení, který byl vysvětlen v kapitole výše. Interpretovat daný verš tedy můžeme tak, že Babylon se nás snaží zlákat na svou stranu nabídkou domnělého osvobození, které je ovšem pouhou návnadou, jež nevyhnutelně vede k ději, popsaném dále v písni. Tentokrát s *Generation P* zde dobře korespondují radary a GPS, které spolu s aktivitou masmédií mění samu podstatu Babylonu a usnadňují mu kontrolu nad lidmi. Ke stejné fúzi babylonského mýtu a buddhismu

²¹⁹ Пелевин, В., *Generation «П»*, op. cit., s. 288.

²²⁰ *Тексты песни Борисе Гребенщикова*, op. cit.

jako v *Generation P* pak dochází v posledním verši - „pece Babylonu“ nás odkazují k onomu spojení tří ohňů udržujících v běhu kolo sansáry a „materiálního ohně“ spalujícího identity lidí ve Vavilenově zjevení. Stejnou symboliku pak můžeme spatřovat i ve třech životech Babylonu z prvního verše, ke kolu sansáry nás zase odkazuje i verš předposlední, tedy „По радио будут петь что любовь – кольцо“.

K dalšímu místu z *Generation P* nás odkazují verše z poslední sloky:

„Но неправильные пчелы продолжают,
Делать свой неправильный мед.“

K pochopení této narážky je třeba připomenout, že instituce zabývající se marketingem, kompromitujícími materiály a vytvářením politického diskurzu, která v Pelevinově díle zároveň představuje kult bohyně Ištar, vystupuje pod oficiálním názvem „Институт пчеловодства.“²²¹

Přes celé nepřilíš optimistické vyznění píseň končí následujícími verši:

„А значит остается только чистая вода
И скрепляющие тебя провода.
Остается то, на чем машина дает сбой
И Вавилон... Вавилон...
Вавилон не властен над тобой.
Вавилон не властен над тобой.
Вавилон не властен над тобой.
Вавилон никогда не был властен над тобой.“²²²

Verše zde vyjadřují víru v nemožnost úplného vítězství Babylonu nad člověkem. Boris Grebenščikov ve své tvorbě očividně zůstává věrný jak teším buddhismu a pravoslavného křesťanství, k nimž oběma má po celý život blízko, tak i základním principům hnutí hippies, z něhož světový rock jako celek čerpá svou pacifistickou část rétoriky.

Podívejme se nyní na motiv vody, který se krom výše citovaných veršů objevuje i v dané písni ještě jednou („Чтоб узнать вкус воды, нужно начать пить“)²²³ a dále ho najdeme na mnoha dalších místech Grebenščikovových textů. V motivu vody, proudu, řeky můžeme vidět další shodu s buddhismem, a tedy samozřejmě i s Pelevinem, u kterého jde o častý motiv duhového proudu, v románu *Čapajev a Prázdnota* představovaném Univerzální Řekou Absolutní Lásky URALem. Jde o umělecké ztvárnění buddhistického pojmu proudění základních částic energie, v němž člověk mylně spatřuje realitu okolního světa. Dojít nirvány

²²¹ Пелевин, В., *Generation «П»*, op. cit., s. 179.

²²² *Тексты песни Бориса Гребенщикова*, op. cit.

²²³ Tamtéž.

v různých interpretacích znamená s proudem buď splynout, nebo jej překonat a dosáhnout druhého břehu. Podle postavy Čapajeva je cílem právě splnutí, které je bližší původní buddhistické koncepci, cílem Grebenščikovových lyrických subjektů je spíše si proud uvědomit, spatřit ho a překonat. Daná tendence zřejmě vychází z Grebenščikovových výše zmíněných sklonů spojovat do určitého univerzálního obrazu řadu náboženství a mytologických systémů – motiv druhého břehu je nám znám jak z křesťanství, tak i z řady mýtů. Konkrétně v písni *Aquaria Красная река* najdeme následující dvojverší:

„Нет сделанного, чего не сделал бы кто-то другой,
Нет – перешедшего реку, и неперешедшего – нет.
Но, когда это Солнце восходит над Красной Рекой.
Кто увидит вместе со мной, как вода превращается в свет?“²²⁴

Krom motivu řeky zde nacházíme i příklad buddhistického učení o překonávání dualit jako cesty k osvětlení a tradiční odkaz k prostotě toho, čeho bychom jediného měli v životě dosáhnout. Ještě před přechodem k čistě buddhistické symbolice v textech *Aquaria* se ale vraťme k dalším zmínek o Babylonu.

Jak bylo uvedeno výše, Boris Grebenščikov je znám svými otevřeně pacifistickými a liberálními postoji. Motiv Babylonu tak nejednou ve své tvorbě používá i k vyjádření protestu v čistě občanských a politických otázkách, což demonstruje píseň *Пошел вон, Вавилон*. Pro ilustraci sociálně-kritického zaměření textu uvádíme úryvek z jeho předposlední sloky:

„Чтобы уберечься от НАТО
Положите каждому в постель солдата
И мы будем ходить строем
Всех остальных уроем
И всем собором такое построим
Что каждый поневоле станет героем.“²²⁵

Dalších zmínek o Babylonu najdeme v písních skupiny *Aquarium* celou řadu, od typicky rastafariánských motivů, obsažených například v reggae písni *Рыба* až po mytologicko-náboženské obrazy, za které můžeme jmenovat čtyřverší písně *Вавилонская баиня*. Všechna tato upotřebení daného motivu nás stále přivádějí k novým a novým paralelám s Babylonem Pelevinova díla *Generation P*. S tím Grebenščikova pojí i řada dalších míst v jeho textech, kde používá zcela totožné intertextuality jako Pelevin. Jedná se o původně Gribojedovův verš „И дым отечества нам сладок и приятен“,²²⁶ který Vavilen používá jako reklamní slogan pro

²²⁴ *Texty písní Borise Grebenščikova*, op. cit.

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ Пелевин, В., *Generation «П»*, op. cit., s. 59.

cigarety Parliament. U Grebenščikova pak identický přejatý verš najdeme v písni *Мапу священных коров*. Stejně tak i původní citát Homo homini lupus est, tedy člověk je člověku vlkem, je titulem jedné ze sociálně kritických písni *Aquaria* a zároveň se objevuje v Pelevinově románu jako součást Che Guevarova objasnění principů fungování konzumní společnosti, výrazné místo pak zaujímá i ve stejnojmenném filmovém zpracování románu z roku 2014.²²⁷

Pro úplný obrázek o paletě všech intertextualit dodáme, že v románu *Generation P* epizodně vystoupí sám Grebenščikov, a to sice ve druhé verzi Tatarského reklamního spotu na cigarety Parliament: „Вариант плаката – Гребенщиков, сидящий в лотосе на вершине холма, закуривает сигарету. На горизонте – церковные купола Москвы. Под холмом – дорога, на которую выползает колонна танков. Слоган: Парламент. Пока не начался джаз.“²²⁸

²²⁷ Гинзбург, В., *Generation P*, Ruská federace, Каропрокат; Киностудия им. М. Горького; Room, 2011.

²²⁸ Пелевин, В., *Generation «П»*, op. cit., s. 139.

6 Grebenščikovova práce s buddhismem a dalšími náboženstvími

V předchozích kapitolách jsme přibližně popsali genezi náboženského myšlení Grebenščikova, který se v určitých životních etapách střídavě přikláněl k buddhismu, hinduismu, taoismu, různým větvím křesťanství a dalším směrům. Výsledkem tohoto procesu je určitá – byť do jisté míry eklektická – syntéza nejrůznějších náboženství, interpretovaných jako různé cesty k dosažení totožného cíle. Toto „univerzální náboženství“ Grebenščikova pak akcentuje především univerzální lidské hodnoty svobody, lásky a tolerance.

Pro demonstraci této spirituální mozaiky uvedeme jako příklad píseň *Русская нирвана*, v níž Grebenščikov spojuje ruský folklor a pravoslaví s orientálním buddhismem a hinduismem. Dané spojení je v písni zprostředkováno formou obrazů, spojujících v sobě realie obou kultur a všech k nim náležejících náboženských proudů:

„На чем ты медитируешь, подруга светлых дней?
Какую мантру дашь душе измученной моей?
Горят кресты горячие на куполах церквей -
И с ними мы в согласии, внедряя в жизнь У-вэй.

Сай Рам, отец наш батюшка; Кармапа - свет души;
Ой, ламы линии Кагью - до чего ж вы хороши!
Я сяду в лотос поутру посереде Кремля
И вздрогнет просветленная сырая мать-земля.

На что мне жемчуг с золотом, на что мне art nouveau;
Мне кроме просветления не нужно ничего.
Мандала с махамудрою мне светит свысока -
Ой, Волга, Волга-матушка, буддийская река.“²²⁹

Na ploše pouhých tří slok zde dokázal Grebenščikov najít dostatek prostoru hned pro čtyři náboženské a filozofické směry, všechny navíc zastřešené ruskými realiami. Kříže pravoslavných chrámů přecházejí v taoistické učení Wu-wej, které se zase spojuje s tibetským buddhismem dynastie Kagjü, k němuž se vztahují pojmy karmapy i mahámudry a samozřejmě i motiv osvícení a vše uzavírá postava hinduistického mystika Sái Rámy.

Jak je patrné, paleta zdrojů použitých motivů je u Grebenščikova skutečně široká a s křesťanskými i jinými aluzemi musíme při analýze jeho textů počítat. K interpretaci každého jednoho motivu nicméně není v této práci prostor a navíc to pro zpracování daného tématu ani nepokládáme za nezbytné. Pokusíme se nyní proto představit nejvýraznější buddhismem inspirovaná místa v této koncepci.

²²⁹ Texty písní Borise Grebenščikova, op. cit.

Přímým odkazem k zenovému buddhismu je píseň *Aquaria Иван Бодхидхарма*. Bódhidharma, nazývaný též „opilý Buddha“, je považován za zakladatele zenového učení, které svým důrazem na okamžité osvícení a mimosmyslové poznání tvořilo protiváhu strukturovaným učením hinajány a dalším.²³⁰ Příběh o příchodu Bódhidharmy do Číny je však dnes spíše považován za smyšlené potvrzení legitimacy toho, že škola zenu „představuje přímý přenos zkušenosti samotného Buddha, zkušenosti nezávislé na sútrách“²³¹. Zen totiž odvozuje autoritu svých mistrů od tvrzení, že jeho učení je předáváno ústně od prastarých Buddha přes Buddha Gautamu až po Bódhidharmu a jeho následovníky, kdy každá generace těchto dosáhla stejného stupně probuzení jako ta předchozí:²³²

„Иван Бодхидхарма движется с юга на крыльях весны;
Он пьет из реки, в которой был лед.
Он держит в руках географию всех наших комнат,
Квартир и страстей.

И белый тигр молчит, и синий дракон поет;
Он вылечит тех, кто слышит, и может быть тех, кто умен;
И он расскажет тем, кто хочет все знать,
Историю светлых времен.
Он движется мимо строений, в которых стремятся избежать судьбы;
Он легче, чем дым;
Сквозь пластмассу и жесть Иван Бодхидхарма склонен видеть деревья
Там, где мы склонны видеть столбы;

И если стало светлей, то, видимо, он уже здесь;
Он вылечит тех, кто слышит, и, может быть тех, кто умен;
И он расскажет тем, кто хочет все знать,
Историю светлых времен.“²³³

Na učení zenu zde odkazuje hned několik míst. Kromě výše zmíněného jména lyrického subjektu stojí za pozornost i druhý verš refrénu „Vyléčí ty, kteří slyší, a možná i ty, kteří jsou rozumní“, odkazující k zenové kritice možnosti rozumového uchopení reality. I verš „Prochází kolem staveb, ve kterých se snaží uniknout osudu“ z druhé sloky je možné asociovat s taoistickými kořeny zenu, konkrétně s principem wu-wei, tedy neprotivení se či určitému odevzdání se osudu, které vychází z tvrzení, že celý vesmír je neustále se vyvíjejícím spojitým organismem či určitým proudem, který „se stává skutečným ve chvíli, kdy už není zadržován, kdy se přestane trvat na tom, že jeho trvalý tok má být zadržen.“²³⁴ Krom těchto prvků píseň

²³⁰ Чебоненко, О. С., *Литературные интерпретации жизненных смыслов дзэн-буддийского Востока в произведениях XX В.*, op. cit., s. 5.

²³¹ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 73.

²³² Bodiford, William M., "Zen", op. cit.

²³³ *Texty písní Borise Grebenščíkova*, op. cit.

²³⁴ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 40.

ovšem obsahuje i řadu leitmotivických obrátů a symbolů, které se všechny vztahují ke spiritualitě a budeme je nalézat i v dalších skladbách.

Samotný lyrický subjekt, Ivan Bódhidharma, je typickým příkladem hrdiny Grebenščikovových textů. Představuje určitý typ duchovního média blízkého buddhistickému archetypu bódhisattvy.²³⁵ V dané písni je výrazně akcentován právě buddhistický aspekt, obecně však tyto Grebenščikovovy postavy představují jakousi fúzi zenových mudrců a křesťanských poustevníků²³⁶. Vždy je akcentována jejich snaha o přiblížení se k člověku přesahujícímu metafyzičnu, ať už jde o osvícení či Boha, akcentována je také jejich osamocenost, která opět koresponduje s ustálenými představami buddhistického mnicha i křesťanského poustevníka. Tento typ lyrického subjektu se většinou vyznačuje určitým přesahováním fyzické formy jednotlivce, což podtrhávají odkazy na jeho všudypřítomnost a určitou tendenci „přicházet“, a to sice, můžeme-li to tak říci, v celospolečenském měřítku. Jde o další kombinaci dvou výše zmíněných náboženství, konkrétně jejich prvků spasení a osvícení, jejichž spojením Grebenščikov otevírá posluchačům svůj koncept vykoupení či osvobození pro všechny, kteří si to přejí.

Samo jméno lyrického hrdiny v písni, tedy Ivan Bódhidharma, jistě krom odkazu na buddhismus představuje i další symboliku. Použití masově užívaného jména nás odkazuje jak k tomu, že duchovním průvodcem ostatních se de facto může stát kdokoli, a pak také ke skutečnosti, že samotná osobnost onoho média není nijak důležitá, což dobře koresponduje s buddhistickou představou o já jako o pouhém konstruktu naší mysli. Nechybí ani často opakovaný motiv vody a řeky, jako je tomu v posledních dvou verších druhé sloky.

Zde je patrná buddhistická tendence k odhalování skutečné podstaty světa, skryté za iluzorní realitou. Navíc se zde promítá vektor od antiideálního prostoru ke skutečnému životu nebo chceme-li světlu, který je rovněž typický pro Grebenščikovovu tvorbu. A antiideální, neživotný prostor, jak víme, souhrnně zastupuje v textech *Aquaria Babylon*.²³⁷

Pro hlubší pochopení Grebenščikovových písni je zásadní přidržovat se základních buddhistických pojmů. Například chápání prázdnoty jako jediné skutečnosti a iluzornost světa, v němž žijeme, se silně promítají v řadě míst tvorby Borise Borisoviče. Jako první příklad uvádíme píseň *Ножу бодхисаттвы*:

²³⁵ Кожевникова, Т. С., «Аквариум»: сорокалетнее путешествие из Вавилона в Архангельск, op. cit., s. 1.

²³⁶ Tamtéž, s. 2.

²³⁷ Tamtéž, s. 1.

„Ножи Бодхисаттвы заточены в пропх, им нет объяснения.
Ножи Бодхисаттвы делают дело беззвучно, как снег.
Там, где был весенний рассвет, - пыль запустельная,
Но голос продолжает звучать, как будто бы мы ещё здесь.

Нас не найти; не осталось даже сломанной ветки.
Нас никогда не найти. Отражения звезд на воде указывали путь.
Нас вёл за руку ветер, но вот ветер стих и следов
Никто не сможет найти в темноте.

Есть имя, которог не смеют коснуться дыханья -
Светлее, чем свет; древнее, чем начало начал.
Мы шли по последней черте, - за которой молчанье.
Нас больше нет, но имя продолжает звучать.“²³⁸

První sloka písne asociuje nejen buddhistický pojem prázdnoty, ale i jeho ztvárnění v závěru Pelevinova románu *Čapajev a Prázdnota*. Buddhův malíček v knize odkrývá skutečnou podstatu věcí, tedy jejich neexistenci, a stejně tak činí i nuž v uvedené písni. K prázdnotě se vztahují i obrazy utichnutí větru a temnoty z druhé sloky, odraz hvězd ze stejné pasáže zase znovu poukazuje na iluzornost reálného (Stejný příměr s odrazem ve vodní hladině používá v románu i Pelevin, viz výše). Závěrečná sloka nás opět přivádí k zenovému učení – existuje cosi, co nás přesahuje a čeho jsme všichni nedělitelnou součástí, lidskými smysly, rozumem a řečí je to však nepostižitelné, protože vše zmiňované je opět jen iluzí, kvůli níž můžeme vnímat pouze další iluze, zatímco nám uniká pravá podstata. Řečeno jednou ze zásad zenu, „ústní učení je zcela podružné vedle bezeslovního předávání téže zkušenosti z jedné generace na druhou“.²³⁹

Další paralelu s Pelevinovým románem nacházíme v písni *Прикуривать от пустоты*. Jde o podobnost se samotnou postavou Petrova románového průvodce Čapajeva, tedy určité verze bódhisattvy. V Grebenščikovově písni vystupuje po boku lyrického hrdiny tento „společník“ který „odhodil knihu s mými hříchy a zapaluje si prázdnotou“. Píseň obsahuje jak motiv prázdnoty, tak i opětovnou narážku na iluzornost světa:

„Я, признаться, совсем не заметил
Как время ушло, унося с собой всё, что я выбрал святым
И оставив меня в пейзаже, где всё как всегда
Но на ощупь непрочно, как дым

И со мной компаньон – неизвестный мне кто-то
Точно такой же, как ты, но не ты
Безупречно и дерзко изящен
И прикуривает от пустоты

²³⁸ *Texty písni Borise Grebenščikova*, op. cit.

²³⁹ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 42.

Объясните мне, где теперь правда, где ложь
Где жало змеи, где пылающий уголь, где тюрьма
Неприступные стены, в которых я бился
Оказались всего лишь игрушкой ума

А мой компаньон терпелив, как апостол
Но даже он устал от моей суеты
И отбросив книгу с моими грехами
Прикуривает от пустоты

Все полки, что стояли за мной
Разошлись по делам, а я всё держусь
Но не стоит вставать у меня на пути –
Я могу оказаться немного острее, чем кажусь

Мой товарищ куда-то исчез
И значит мне некому и незачем строить мосты
Я давно не курил, и в карманах нет спичек
Придется прикуривать от пустоты“²⁴⁰

Nakonec v zenově laděném závěru textu lyrický subjekt sám vykonává činnost, do té doby atributicky přiřknutou jeho společníkovi, tedy že si „zapaluje prázdnotou“. Tato část nás opět přivádí k buddhistickému tvrzení, že celá cesta k poznání je již obsažena v nitru člověka a tento tedy může k osvícení dojít jedině sám.

Píseň představuje krizi osobních hodnot a cílů lyrického subjektu. Nahlížena optikou buddhismu je tato krize nevyhnutelná, protože, jak víme z předchozích kapitol, každý čin, záměr i emoce vytváří podle principu dualit i svůj protichůdný protějšek, „mít úspěch znamená vždycky něčeho nedosáhnout v tom smyslu, že čím má někdo větší úspěch v něčem, tím větší potřebu pociťuje pokračovat a mít úspěch. Jíst znamená zůstat naživu abychom zase měli hlad.“²⁴¹ Řešením je se těchto snah a záměrů vzdát, protože skutečné naplnění nemohou člověku tak či tak poskytnout.

Dalším důležitým motivem písní *Aquaria* je cesta, kterou lyrický hrdina buď na ploše textu podstupuje nebo která je v něm přímo zmiňována. Jde přitom o cestu v metaforickém smyslu, který nás odkazuje ke křesťanskému motivu cesty k Bohu či k buddhistické cestě k osvícení, tedy k sobě samému.²⁴² Motiv cesty je důležitým pojmem ve všech učeních buddhismu včetně zenu, odkud můžeme uvést tento charakteristický úryvek:

²⁴⁰ *Texty písní Borise Grebenščikova*, op. cit.

²⁴¹ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 107.

²⁴² Лукманова, И. И., *Символика пути в поэзии Бориса Борисовича Гребенщикова*, in: Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, № 12, 2016, с. 2-3.

„Učil jsem Cestě po mnoho let. Každý musí sám dosáhnout skutečné podstaty buddhismu. Můj iluzorní život skončil. Odcházím. Mniši musí žít tak, jako dřív. Nesmí působit utrpení obyčejným lidem.“²⁴³

Cesta je tedy v buddhismu vnímána jako proces poznávání skutečné podstaty světa i sebe sama. Jak i z uvedeného fragmentu vyplývá, důležité je vědomí nereálnosti světa a také vlastního já, což Grebenščikov přenáší i svých vlastních písňových textů. K celkové charakteristice tohoto vnímání světa i člověka a jeho buddhistických kořenů nám poslouží dvě následující písně, z nichž první uvedená je píseň *Тайный Узбек*:

„Мы держались так долго, как только могли
Но туда и сюда напрочь забыли пин-код
И теперь мы скользим, не касаясь земли
И бьёмся в стену, хотя с рождения знали, где вход

Но тяжёлое время сомнений пришло и ушло
Рука славы сгорела, и пепел рассыпан, и смесь
Вылита. И тому, кто тут держит весло
Сообщите, что Тайный Узбек уже здесь

Три старухи в подвале, закутанные в тряпьё
Но прядущие драгоценную нить
Знают, как знает тот, кто пьёт, опершись на копьё
И как знают все те, кому нечем и незачем пить

Так раструбите на всю бесконечную степь
Сквозь горящий туман и мутно-зелёную взвесь
Добывающим соль и ласково сеющим хлеб
Шепните им, что Тайный Узбек уже здесь

Он – не за, он – не против. Он занят другим, как Басё
Он не распоряжается ничьей судьбой
Просто там, где он появляется, всё
Происходит словно само собой

Так передайте всем тем, кто долго был выгнут дугой
Что нет смысла скрывать больше тупость и жадность, и спесь
И бессмысленно делать вид, что ты кто-то другой
Когда Тайный Узбек уже здесь

И даже если нам всем запереться в глухую тюрьму
Сжечь самолёты, расформировать поезда
Это вовсе не мешает ему
Перебраться из там, где он есть, к нам сюда

²⁴³ Блайс, Р. Х., *Золотой век дзен*, op. cit., s. 101.

И повторяю, что это не повод рыдать и кричать
Всё останется точно таким, как всё есть
А те, кто знают, в чём дело, знают и будут молчать
Потому, что Тайный Узбек уже здесь.²⁴⁴

Text je mimo jiné i dalším důkazem toho, že Grebenščikov pracuje s velmi širokou škálou zdrojů inspirace a nebojí se je nejrůznějšími způsoby kombinovat. V písni se setkáváme s metaforickými obrazy jak v podobě současných fenoménů (pin kód) tak i s prvky převzatými z folkloru (tři stařeny předoucí nit, tedy sudičky) a středověkých legend (ruka slávy, podle pověstí ruka oběšence, která propůjčuje kouzelnou moc). Z hlediska buddhismu text akcentuje několik zásadních věcí. První z nich je přesvědčení, že sám člověk ví vše, co k odhalení oné pravé podstaty světa potřebuje, pouze propadá iluzi světa, který mu jeho vnímání prezentuje jako skutečnost. Toto můžeme pozorovat jak v prvních verších, tak v pasáži se stařenami-sudičkami, kde je pomocí daného obrazu člověk postaven svým věděním o životě naroveň mýtické bytosti, která má utvářet a znát lidský osud.

Dále nás zajímá samotná postava Tajného Uzbeka. Ta vykazuje určité shodné rysy s již zmiňovaným typem hrdiny-průvodce, reprezentovaného výše Ivanem Bódhidharmou. Postava Uzbeka opět stojí na pomezí osoby a jisté události, která proběhne bez ohledu na lidské konání. Zde Grebenščikov přidává k buddhismu vlastní dovětek, respektive víru, že spasení nebo osvícení jednoho každého člověka je nejen možné, ale i nevyhnutelné. Vnímáme-li Uzbeka jako osobu, a to sice osobu již probuzenou a vědomou si skutečné podstaty světa (bódhisattvu), uvidíme, že její jednání je přesným buddhistickým návodem k cestě k osvícení – je zásadní se zcela od světa oprostit, utišit ve vlastní mysli celý jeho proud kolem nás. A samozřejmě nechybí ani nesdělitelnost oné skutečné pravdy slovy, jež jsou sama součástí iluze, již je třeba překonat - „ti, kteří vědí, oč jde, vědí a budou mlčet“. Předchozí verš, tedy „vše zůstane takové, jaké je“, nás zase odkazuje zpět k mahájánovému předpokladu, že nirvána a sansára představují tentýž svět, pouze viděný jinýma očima.²⁴⁵ Nágárdžunovo učení o prázdnotě, podle něž je v každém již obsažena podstata Buddhy a chtít být Buddhou tedy (opět podle principu dualit) znamená odmítat se stát Buddhou²⁴⁶, připomíná nakonec předposlední verš – „nemá smysl se tvářit, že jsi někdo jiný“.

Abychom zůstali věrni tématu práce, tedy porovnávání tvorby Grebenščikova a Pelevina, zmíníme zde i reálie, které oba autoři čerpají z východních kultur. Román *Čapajev a*

²⁴⁴ *Texty písní Borise Grebenščikova*, op. cit.

²⁴⁵ Watts, A., *Cesta Zen*, op. cit., s. 59.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 62.

Prázdnota je v některých pasážích silně inspirován kulturou a dějinami Japonska, máme na mysli úvodní Puškinovo čtyřverší, přiřazené autorem románu k japonskému žánru básní tanka a také preludy postavy Serďuka, který se uchází o místo v ruské pobočce japonské firmy. Serďuk zde musí jako součást přijímacího pohovoru složit báseň haiku, tedy dalšího tradičního japonského žánru. Ve výše uvedené písni je Tajný Uzbek přirovnán k Macuovi Bašó, který je považován za zakladatele právě tohoto druhu zenovým buddhismem ovlivněné poezie. K završení všech paralel dodáváme, že verše haiku svou strukturou silně připomínají zenové kóany, které měly svou zdánlivou nelogičností a nahodilostí replik osvobodit mysl posluchače od zavedených stereotypů a konceptů.²⁴⁷

Druhá důležitá píseň pro téma buddhistické symboliky je skladba *Дом Всех Святых*. Její text je v mnohém podobný předchozímu, nicméně rozvíjí některé další buddhistické zásady:

„Разрешите мне снять с себя пурпур,
Разогнать караул у дверей
И, как брошенный с паперти дрон-камикадзе,
Раствориться, где сумрак ветвей.
Без имени, без препинания,
Как еще ненаписанный стих.
Куда б я ни шел,
Куда мне идти, как не в Дом Всех Святых.

Над мансардой беспечного детства
Нависает пружина в часах.
Мы пришли в этот мир
Коррективной судьбы
Некорректны, как вещь в небесах.
И ты можешь быть Волком Асгарда,
Или кем-то, кто скромн и тих,
Но кем бы ты ни был,
В конце тебя ждет Дом Всех Святых.

Дом Всех Святых, Дом Всех Святых
В конце тебя ждет
Дом Всех Святых.

Перестань делать вид, что ты брошен,
Перестань есть с газонов цветы,
Перестань волноваться за судьбы Земли,
Она много прочнее, чем ты.
Ты можешь кричать, что ты жертва,
И что жизнь лупит сильно под дых,

²⁴⁷ Чебоненко, О. С., *Литературные интерпретации жизненных смыслов дзэн-буддийского Востока в произведениях XX В.*, op. cit., s. 5.

Но если высохнут слезы, ты увидишь свой вход
В Дом Всех Святых.

Дом Всех Святых, Дом Всех Святых.
Высохнут слезы, ты увидишь свой вход
В Дом Всех Святых.

На околице за частоколом
Не видать ни одной борозды,
Но это как венгр под полом,
Непорочен до первой звезды.
Одиночество прячется в маске,
Одиночество тянет на свет,
Одиночество в очереди за тем, чего у нас нет,
Но когда облетит позолото с любимых, родных и своих
Одиночество ведёт тебя за руку
В Дом Всех Святых.

Дом Всех Святых
Кем бы ты ни был, в конце тебя ждет
Дом Всех Святых.

Анна Ванна повесила шторы,
А Ядвига свалила в буфет,
Иннокентий уехал на сборы в Китай,
А Сереги уж семь лет как нет.
Но здесь никто не просил искупленья,
Здесь видали в гробу всех крутых,
И когда мы проснемся, мы войдем, как к себе домой
В Дом Всех Святых.

Дом Всех Святых, Дом Всех Святых.
Кем бы ты ни был, в конце тебя ждет
Дом Всех Святых.²⁴⁸

Пíseň v zásadě rozvíjí výše zmiňovaný Grebenščikovův optimistický pohled na možnost dosažení osvícení. Opět nalézáme širokou škálu odkazů k různým historickým epochám a zdrojům. K historizujícímu purpuru, který nám evokuje typickou barvu tógy římských císařů, a ryze soudobému obrazu dronu se zde ovšem mnohem silněji přidává motivika křesťanská. Text písně dovádí do extrému křesťanský pojem odpuštění, kdy pro Grebenščikova nejen neexistuje čin, který by nebylo možné odpustit, ale ani čin, který už by nebyl odpuštěn. Co křesťanství nazývá odpuštěním, to buddhismus nazývá nesmyslností lidského jednání, které je samo o sobě neexistující. Vidíme tedy, jak přirozeně se v Grebenščikovově poetickém světě ona dvě náboženství prolínají. Stejně tak zřeknutí se světského přepychu je akcentováno

²⁴⁸ *Texty písní Borise Grebenščikova, op. cit.*

v křesťanství i v buddhismu, tento jen jednou znamená prostor pro pokušení a zbytečnou zátěž duše, podruhé zase snažení, jehož nesmyslnost spočívá v neexistenci stanoveného cíle. Společný pro obě náboženství je i motiv samoty jako nejlepší cesty ke spasení či poznání. „Až odletí pozlátka z milovaných“, jak zpívá Grebenščikov, samota bude tím, kdo dovede člověka do „Domu Všech Svatých“. A skutečně, podle buddhismu je nutné se zbavit nejen negativních, ale i pozitivních emocí, a to i za cenu ztráty citových vazeb.²⁴⁹

K dovršení uvedeme ještě jeden buddhistický fenomén v určité míře sdílený v tvorbě Viktora Pelevina i Borise Grebenščikova. Týká se termínu „káljúga“, vyskytujícího se v závěrečné části písně *Масала Доса*:

„Кали-юга, за окном бушует вьюга
Кали-юга, мы не можем друг без друга
Кали-юга, выйти за пределы круга
Кали-юга, у попа была подруга
Кали-юга, тише, мыши - кот на крыше
Кали-юга, тише, тише, тише

Кали-юга, что ж ты делаешь, зверюга
Кали-юга, содрогнулась вся округа
Кали-юга, в облаках живет северюга
Кали-юга, мы не можем друг без друга
Кали-юга, за окном бушует вьюга“²⁵⁰

Jak již bylo uvedeno v kapitolách věnovaných románům Viktora Pelevina, lze nalézt určité paralely mezi tantrismem a postmodernou (myšleno jako celým obdobím, ne pouze literární tvorbou). Zatímco v postmoderní epoše jsou tyto jevy motivovány pluralismem, vzájemnou integrací různých kulturních a sociálních fenoménů a detabuizací řady témat a jevů, ve středověké epoše buddhismu bylo toto vnímání způsobeno vlivy indické hinduismem inspirované astrologie. Ta dělí čas, který považuje za cyklicky se opakující na čtyři období, z nichž jedním je právě káljúga, čili doba bohyně Kálí. Do tohoto období spadá jak středověk, tak naše současnost (cykly trvají 432 000 let). Káljúga je charakterizována smísením a převrácením všech společenských a přírodních zákonů, proto u tantrismu pozorujeme odklon od eticky a morálně správného jednání mimo jiné ve prospěch tělesnosti a sexuality a také jisté eklektičnosti co do používání různých praktik a učení sloužících duchovnímu rozvoji jednotlivce.²⁵¹ Jak vidíme na ukázce, tohoto do náboženství integrovaného astrologického prvku si všímá i Grebenščikov. V čem si tantrismus a postmoderna naopak odporují je účel

²⁴⁹ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 120.

²⁵⁰ *Техты пісні Borise Grebenščikova*, op. cit.

²⁵¹ Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 234-236.

tohoto jednání. Tantrický buddhismus má stále týž cíl jako starší buddhistické školy, tedy dosažení osvícení, individuální osvobození. Tantrismus pouze pro dosažení tohoto záměru bere v potaz mnohem širší škálu prostředků. Postmoderna oproti tomu tuto širokou paletu využívá samoúčelně, nebo přinejmenším bez transcendentních cílů, kvůli zážitku samotnému.²⁵² Dokladem jsou kapitoly „duchovního hledačství“ Vavilena z románu *Generation P*, kdy jsou všechny jím podstoupené mystické praktiky či součásti starých folklorních a náboženských tradic podstupovány pouze za účelem samotného zážitku či jako prostředek pro dosažení kariérního růstu, čímž je veškerá jejich „mystičnost“ pouze vulgarizována.

²⁵² Лысенко, В. Г., *Ранний буддизм*, op. cit., s. 236.

7 Závěr

Postavíme-li vedle sebe práci s náboženskými a mytologickými motivy v románech Viktora Pelevina a písních Borise Grebenščikova, můžeme dojít k následujícím závěrům:

Oba autoři mají společné to, že jim za inspiraci slouží nesmírně široká škála reálií a zdrojů z nejrůznějších kultur a historických epoch, které ve svém díle velmi často používají a kombinují. Ve velké míře se přitom orientují na východní civilizace, jejich kulturní reálie, dějiny a nábožensko-filozofické koncepce. Společný je zájem obou autorů o buddhismus ve formách původních indických učení i později asijských směrů tohoto náboženství. Stejně tak nalezneme v jejich díle poměrně časté odkazy na reálie těchto států z jejich nejrůznějších historických epoch. Jak víme, tento zájem o Orient není v ruské kultuře ničím novým, jeho kořeny můžeme v umělecké tvorbě vysledovat přinejmenším ke konci devatenáctého století. Za inovativní ovšem můžeme pokládat práci obou autorů s těmito motivy, jejich interpretaci a zakomponování do textu.

Viktor Pelevin se oproti Grebenščikovovi ve svých dílech hlouběji zaměřuje vždy na jednu náboženskou či mytologickou koncepci, kterou používá k dodání metafyzického pozadí událostem dnešní či budoucí technologicky vyspělé doby. Výsadní postavení v jeho tvorbě má bezpochyby pouze buddhismus, který přinejmenším v určitých ozvucích najdeme ve všech románech od devadesátých let až do současnosti. Za knihu orientovanou nejvýrazněji směrem k tomuto náboženství považujeme román *Čapajev a Prázdnota*. Jde o svým způsobem manifest tvorby Viktora Pelevina, které nás vyzývá k obeznámení se s buddhismem a jeho učením, jenž nás poté v již více implicitní formě provází všemi dalšími knihami (zmiňme například *Svatou knihu vlkodlaka* nebo *iPhuck 10*). Román *Generation P* je opět do značné míry zastřešen buddhistickým chápáním světa, jeho hlavním výchozím zdrojem jsou ale mýty o městě Babylonu, pocházející jak ze starozákonního podání, tak i z původní mezopotámské mytologie. Opět jde o knihu výrazně určující další ideové směřování Pelevinovy tvorby – autor zde jasně vymezuje postavení peněz, materialismu a celkově současné konzumní společnosti západního typu ve své tvorbě.

Je důležité mít na paměti, že přinejmenším kořeny autorovy poetiky vycházejí z postmodernismu – Pelevin se ve zde analyzovaných dílech přidržuje všech základních postupů tohoto směru. Jde zejména o sklony k čerpání inspirace z kánonu klasické světové literatury a kultury, které pak procházejí procesem dekonstrukce a významových posunů až ke vzniku nových interpretací, v případě spirituální stránky tvorby ke vzniku nové mytologie a

nového náboženství, které jsou dobře aplikovatelné na současný stav společnosti. Důležité jsou také další rysy postmodernismu – jednak sklony k ironizaci světa a jeho grotesknímu vnímání a jednak snaha šokovat čtenáře. Jak bylo zmíněno v kapitolách věnovaných románům Viktora Pelevina, při porovnání postmoderny a škol tantrického buddhismu lze dobře nastínit i některé jejich příbuzné myšlenky.

Boris Grebenščikov v mnoha směrech pracuje se spiritualitou podobným způsobem, ovšem výsledný dojem, způsob i obsah sdělení se od Pelevina značně liší.

Odlišnosti nalezneme již v samotných výchozích zdrojích. Jak jsme ukázali v kapitole věnované Babylonu, Grebenščikov vychází spíše z poetiky textů hudebních žánrů, které jej ovlivnily, ačkoli přísně vzato i ty mají opět stejné kořeny v biblických a starověkých mýtech. Inspirací Viktora Pelevina jsou v případě obrazu Babylonu v románu *Generation P* právě starozákonní a mezopotámské prameny, Grebenščikov oproti tomu tyto vlivy přijímá již v podobě „zprostředkované“ rastafariánstvím. I přes tento fakt se ale Babylon u obou autorů prezentuje podobně, tedy jako personifikace negativních společenských jevů, ať už útlaku, života v nevědomosti či ztráty vlastní identity v důsledku rozmachu moderních technologií a společenských změn. V Pelevinově podání se navíc Babylon opět prolíná s buddhismem, ať už explicitně, například v rozhovorech Tatarského s Girejevem, tak i jednoduše ideově. Babylon představuje zosobnění materiálního světa, konzumní společnosti a oné „chtěné slepoty“, která stojí v buddhismu v opozici k duchovnímu rozvoji jedince, a i samotnému konečnému „osvobození“. Ostatně i románem skloňovaná masovost současné společnosti oproti individualismu *Čapajeva a Prázdnoty* jde ruku v ruce s jistým „odsunutím“ buddhismu, sice stále přítomného, ale právě pro svůj důraz na jednotlivce již neaplikovatelného, do pozadí.

V písničkách *Aquaria* oproti tomu vedle buddhismu dostávají mnohem více prostoru jak jiné orientální nábožensko-filozofické proudy typu taoismu, hinduismu a dalších, tak i „domácí“ ruské reálie včetně pravoslavného křesťanství, které na základě analyzovaných textů považujeme za náboženský koncept pro Grebenščikova přinejmenším stejně důležitý, jako buddhismus.

I u Grebenščikova můžeme hovořit o přetváření originálních mýtů a náboženství, na rozdíl od Pelevina však tento postup nelze označit za postmodernistický – Grebenščikov nerozbíjí a nechaotizuje zavedené koncepty, spíše je dotváří svou vlastní filozofií. V jeho tvorbě rovněž není zastoupena zdaleka tak silná ironie. Na rozdíl od Pelevinových groteskních deformací reality, jež v dalších jeho románech přechází až do antiutopických rovin, je

Grebenščikovova tvorba celá podána v jednoznačně utopickém klíči. Připomeňme například tezi románu *Generation P*, tedy že člověk je sám zdrojem všeho svého utrpení a jen sotva se mu podaří z tohoto kruhu kdy uniknout. Pelevin zde používá buddhismus, aby jím podtrhl, jak je pro člověka obtížné zbavit se všech negativních projevů společnosti, ve které žije, protože i on je součástí této společnosti, a tedy i oním negativním projevem. Grebenščikov naproti tomu spojuje buddhistický koncept osvícení s křesťanským principem spasení pro všechny věřící a obrazně tak ve svých písních zprostředkovává možnost snadno dosažitelného štěstí pro všechny lidi. Ona utopičnost této náboženské fúze spočívá v tom, že Grebenščikov obě tato náboženství překonává ve svém přístupu k lidem jako k již spaseným (nebo osvíceným), kteří na tuto skutečnost pouze „zapomněli“.

U Pelevina můžeme říci, že je obecně věrnější původnímu buddhistickému učení a jeho historické realizaci, která předpokládá velmi malý počet osob, které dosáhnou konečného a jediného skutečného smyslu své existence, tedy osvícení. Navíc se to málokdy poštěstí hlavním postavám jeho děl, v případě našich dvou románů je osvícení Petra s velkým otazníkem a u Vavilena můžeme sotva mluvit byť o jeho náznaku. Pelevin je jednoznačně skeptický vůči člověku, což ovšem můžeme opět přičíst na vrub snaze o provokativnost, která je příznačná pro jeho poetiku. Ta se vyznačuje především tím, že si nikdy nemůžeme být jisti, co z Pelevinova díla můžeme pokládat za parodii a co nikoli.

Lyrický subjekt Grebenščikovových textů se naopak více či méně ve svých textech stylizuje přímo do role duchovního průvodce svých posluchačů. Nabízí jim výrazně optimistický a utopický pohled na život a svět, i veškeré jeho kritické či negativní texty v kontextu alb a celé tvorby vystupují jako pouhé překážky, které nejen mohou být, ale bezpochyby i budou překonány. S pomocí použitých náboženských námětů, kde vedle buddhismu hrají nejvýraznější úlohu křesťanství a hinduismus, tak Grebenščikov především propaguje univerzální hodnoty, které můžeme souhrnně označit jako humanistické. Jde o hodnoty smíření, odpuštění, lásky a svobody.

Oba autoři svou prací se spiritualitou navazují na kánon ruské literatury, zejména pak na poetiku jejich směrů konce devatenáctého a dvacátého století. Oba rozvíjejí symbolistickou tradici práce s významy slov i jisté demiurgické tendence, Pelevin tak ovšem činí z pozic dekonstruktivního a groteskního postmodernismu, zatímco Grebenščikovovým výchozím bodem je silný idealismus až utopismus týkající se duchovního rozvoje, mezilidských vztahů i celospolečenského směřování. Tam, kde Pelevinova tvorba ústí ve vytváření stále většího

chaosu a až systematické vyvracení všech lidských hodnot a dogmat, se Grebenščikov se snaží o vytvoření atmosféry optimismu.

Sama otázka podobnosti některých motivů nezůstala nepovšimnuta ani samotnými autory. V rozhovoru pro list *Российская газета* z února roku 2007 charakterizoval Grebenščikov svůj vztah k Pelevinovi a jeho tvorbě slovy: „S Pelevinem jsme si v něčem podobní. A v něčem jsme velmi rozdílní... Oběma se nám zdá, že si musíme jeden od druhého udržovat odstup. Kdysi dávno jsme se rozhodli, že on bude poslouchat to, co skládám a já budu číst to, co on píše.“²⁵³

Že mezi tvorbou obou autorů i přes podobnost jejich výchozích pozic pak panují i výše shrnuté značné rozdíly, je patrné i ze zmínky o Borisi Grebenščikovovi, jenž se objevuje nejen v románu *Generation P*, ale i v druhém Pelevinově díle, které je předmětem této práce, tedy v knize *Čapajev a Prázdnota*. Uvádí jej zde úryvek jedné z jeho písní, která právě hraje v rádiu v psychiatrické léčebně:

„Восемь тысяч двести верст пустоты,“ пропел за решеткой радиоприемника дрожащий от чувства мужской голос, „а все равно нам с тобой негде ночевать... Был бы я весел, если б не ты, если б не ты, моя родина-мать...“

Володин встал с места и щелкнул выключателем. Музыка стихла.

„Ты чего выключил?“ спросил Сердюк, поднимая голову.

„Не могу я Гребенщикова слушать,“ ответил Володин. „Человек, конечно, талантливый, но уж больно навороты любит. У него повсюду сплошной буддизм. Слова в простоте сказать не может.“²⁵⁴

²⁵³ СВИНАРЕНКО, О.: *Interview Borise Grebenščikova*, Российская газета, 15.2.2007, dostupné z: <https://rg.ru/2007/02/15/bg.html>, získáno 27.2.2022.

²⁵⁴ Пелевин, В., *Чапаяв и пустама*, op. cit., s. 371.

8 Bibliografie

Primární zdroje

ПЕЛЕВИН, В., *Чанаяв и пустота*, Москва, Вагриус, 1996.

ПЕЛЕВИН, В., *Generation «П»*, Москва, Вагриус, 1999.

Texty písní Borise Grebenščikova, dostupné z <https://www.gl5.ru/aquarium.html>, získáno 27.2.2022.

Bibli svatá aneb všecka Svatá písma Starého i Nového zákona, Praha, Adolf Holzhausen, 1887.

Sekundární zdroje

Monografie

Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/>.

HALAMA, O., *Rastafari*, Praha, Volvox Globator, 2008.

HRUŠKA, B.; MATOUŠ, L.; PROSECKÝ, J.; SOUČKOVÁ, J.; SKLENÁŘ, Z., *Mýty staré Mezopotámie: sumerská, akkadská a chetitská literatura na klínopisných tabulkách*, Praha, Odeon, 1977.

MCCALL, H., *Mezopotámské mýty*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

SNELLING, J., *Buddhismus*, Praha, Ikar, 2000.

NEUMAN, S., *Reggae*, Praha, Torst, 2005.

WATTS, A., *Cesta Zen*, 1975, dostupné z: <https://doczz.cz/doc/127030/cesta-zen---karel-makoň>, získáno 21.3.2023, z originálu *The Way of Zen*, New York, Panthem Books Inc., 1957 přeložil Karel Makoň.

БЛАЙС, Р. Х., *Золотой век дзен*, Санкт-Петербург, Евразия, 1998.

ред. ФРОЛОВ, И. Т., *Философский словарь*, Москва, Республика, 2001.

КОЗАК, Р.; ПОЛОТОВСКИЙ, С., *Пелевин и поколение пустоты*, Москва, Манн, Иванов и Фербер, 2012, dostupné z: <https://ratelib.com/books/171530-pelevin-i-pokolenie-pustoty/read>.

ЛЕЙДЕРМАН, Н. Л., ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н., Современная русская литература. 1950-1990-е годы. Том 2, Москва, Академия, 2003.

ЛЫСЕНКО, В. Г., *Ранний буддизм: Религия и философия*, Москва, Институт философии РАН, 2003

МЕЛЕТинский, Е. М., *Поэтика мифа*, Москва, Азбука, 2017.

Filmy

ГИНЗБУРГ, В., *Generation P*, Ruská federace, Каропрокат; Киностудия им. М. Горького; Room, 2011.

Dokumentární filmy

КАРАДЖЕВ, Б.; РЯБУШЕВ, Г., *Писатель «П». Попытка идентификации*, Ruská federace, KLIО Studio, 2013, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zjgTvPZkcyw>.

Odborné články

АЮПОВ, Т. Р., *Художественный мир раннего Пелевина*, in: Мир науки, культуры, образования, № 4, 2021, с. 451-454.

БАРАНОВ, А. В., *Культ Иштар и ритуал священного брака в романе Виктора Пелевина „Generation «П»“*, in: Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки, № 1, 2021, с. 3-14.

БАРАНОВ, А. В., *Неомифология и мифология в романе В. Пелевина «Generation “n”»*, in: Вопросы русской литературы, № 4, 2019 с. 41-50.

БАРАНОВ, А. В., *Образ башни и реализация мифологемы вавилонской башни в романе Виктора Пелевина „Generation «П»“*, in: Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки, № 3, 2020, с. 85-103.

БЕЗРУКОВ, А. Н., *Эсхатология прозы Виктора Пелевина*, in: Litera, № 2, 2018, с. 208-215.

ЧЕБОНЕНКО, О. С., *Литературные интерпретации жизненных смыслов дзэн-буддийского Востока в произведениях XX В. (на примере романа В. О. Пелевина «Чапаев и пустота»)*, in: Вестник Бурятского государственного университета. Философия, 2011, с. 164-170.

ЧЭНДУН, Ч., *Мотив утраты «Я» в романе Виктора Пелевина «Generation “П”*», in: Гуманитарный вектор, № 1, 2021, с. 74-82.

ХОРЕВА, Л. Г., *Буддистские и античные мифологемы в творчестве В. Пелевина как отражение современной картины мира*, in: Вестник славянских культур, № 4, 2019, с. 257-264.

ЕРЁМИН, Е. М., *Библейские рецепции в русской рок-поэзии: случай Бориса Гребенщикова*, in: Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика, № 2, 2013, с. 30-38.

КОЛЧИНА, О. Н., *Концепт 'бог' в поэтическом языке Б. Гребенщикова*, in: Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, № 6, 2013, с. 108-110.

КОЛЕСНИКОВА, А. Ю., *Функционирование мифологических сюжетов в контексте массмедийного пространства романа "Generation "n"*, in: Международный журнал гуманитарных и естественных наук № 7, 2017, с. 69-72.

КОЛЕСНИКОВА, А. Ю., *Семантика ирреальности в творчестве В. Пелевина: Перцептивный аспект*, in: Вестник Томского государственного педагогического университета, № 1, 2021, с. 57-64.

КОМОВСКАЯ, Е. В., *Стереотипы пелевинской обсерватории*, in: Вестник Вятского государственного университета, № 1, 2017, с. 83-87.

КОЖЕВНИКОВА, Т. С., *«Аквариум»: сорокалетнее путешествие из Вавилона в Архангельск*, in: Русская рок-поэзия: текст и контекст, № 14, 2013, с. 110-114.

ЛЕЩАК, О. В.; ЛЕЩАК, С. А., *Афористический потенциал песенных текстов Бориса Гребенщикова (I): Проблема афоризма как объекта исследования*, in: Ученые записки Новгородского государственного университета, № 4, 2020, с. 1-6.

ЛЕЩАК, О. В.; ЛЕЩАК, С. А., *Афористический потенциал песенных текстов Бориса Гребенщикова (II): Анализ материала*, in: Ученые записки Новгородского государственного университета, № 6, 2020, с. 1-6.

ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н., *Постмодернизм в русской литературе: Агрессия симулякров и саморегуляция хаоса*, in: Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты, № 1, 2006, с. 52-82.

ЛОСИНСКАЯ, Е. В., *Символика бытия в идиолекте В. Пелевина*, in: Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева № 3, 2017, с. 101-108.

ЛУКМАНОВА, И. И., *Символика пути в поэзии Бориса Борисовича Гребенщикова*, in: Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, № 12, 2016, с. 25-28.

ЛЫСЦОВА, Ю. А., *Особенности семантики цветообозначений в постмодернистских текстах В. О. Пелевина*, in: Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 6, 2019, с. 328-333.

МЕЙПИН, Я., *Специфика постмодернистской прозы В. Пелевина 1990-х гг. : некоторые наблюдения*, in: Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 2, 2018, с. 261-264.

НУГМАНОВА, Г. Ш., *Миф и антимиф о Бг*, in: Русская рок-поэзия: текст и контекст № 3, 2000, с. 171-175.

ОЛИЗЬКО, Н. С., *Интермедиаальные связи художественного и музыкального дискурсов в творчестве В. Пелевина*, in: Международный научно-исследовательский журнал № 1, 2014, с. 126-128.

Publicistické články

[Autor neveden] *Биография Бориса Гребенщикова*, 2013, dostupné z: <https://ria.ru/20131127/979824397.html>, získáno 27.2.2022.

[Autor neveden] *Борис Гребенщиков*, dostupné z: <https://24smi.org/celebrity/771-boris-grebenschikov.html>, získáno 27.2.2022.

[Autor neveden] *Борис Гребенщиков*, dostupné z: <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/star/1097/bio/>, získáno 27.2.2022.

[Autor neveden] *Борис Гребенщиков*, dostupné z: <https://uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-boris-grebenschikov.html>, získáno 27.2.2022.

[Autor neveden] *Настоящий Пелевин*, dostupné z: https://www.ng.ru/style/2001-08-29/8_pelevin.html, získáno 20.2.2022.

[Autor neveden] *Виктор Олегович Пелевин. Биографическая справка*, РИА Новости, 20.10.2009, dostupné z: <https://ria.ru/20091020/189750870.html>, získáno 20.2.2022.

СВИНАРЕНКО, О.: *Interview Borise Grebenščikova*, Российская газета, 15.2.2007,
dostupné z: <https://rg.ru/2007/02/15/bg.html>, získáno 27.2.2022.