

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A KOMPARATISTIKY
Dějiny české literatury a teorie literatury

Disertační práce

Mgr. Markéta Kittlová

VZPOURA MATERIÁLU

Publicistika Jiřího Weila ve 20. letech a jeho disertace jako revoluční gesto

The Rebellious Material

Jiří Weil's 1920s Journalism and his Doctoral Thesis as a Revolutionary Gesture

Vedoucí práce: doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

2023

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

V Řevnicích dne 21. 9. 2023

Mgr. Markéta Kittlová

Děkuji doc. Mgr. Libuši Heczkové, Ph.D., za inspiraci a motivaci.

Abstrakt

Disertační práce se věnuje spřízněnosti Jiřího Weila s ruskou revoluční, avantgardní kulturou a sleduje, jak se tato spřízněnost projevovala v autorově publicistice a disertační práci. Zaměřuje se na různé realizace revolučního gesta, které Weilovu činnost spojenou s ruskou revoluční kulturou provázelo, a také na rozporuplnost, která je s tímto gestem spojená. Weilova činnost je nahlédnuta optikou „vzpoury materiálu“, vymezenou v návaznosti na Bohumila Mathesia jako konflikt mezi ideologií a intuicí, který je pro Weilovu tvorbu charakteristický. Projevy tohoto konfliktu práce zkoumá na materiálu vybrané Weilovy publicistiky z dvacátých, okrajově třicátých let 20. století a jeho disertace s názvem „Gogol a anglický román 18. století“ obhájené na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v roce 1928.

Klíčová slova: Jiří Weil – vzpoura materiálu – publicistika – disertace – ruská avantgarda – formalismus – revoluce

Abstract

This Ph.D. thesis deals with Jiří Weil's affinity with the Russian revolutionary, avant-garde culture and studies the ways the affinity manifested itself in the author's journalism and dissertation. It focuses on various realizations of the revolutionary gesture which Weil's activities linked to the Russian revolutionary culture are accompanied by as well as on the discordance associated with the gesture. Weil's activities are examined from a "rebellious material" point of view defined, following on Bohumil Mathesius' observation, as a conflict between ideology and intuition that is characteristic of Weil's work. The manifestations of the conflict became the focus of the comparative analyses based on the research material consisting of the selected Weil's 1920s and, occasionally, 1930s journalist texts and his dissertation defended in 1928 under the title "Gogol and the 18th Century English Novel" at Faculty of Arts, Charles University in Prague.

Keywords: Jiří Weil – rebellious material – journalism – dissertation – Russian avant-garde – formalism – revolution

OBSAH

| | |
|---|----|
| ÚVOD | 7 |
| Stav bádání | 10 |
| 1 VZPOURA MATERIÁLU | 12 |
| 1.1 Revoluce | 17 |
| 2 PUBLICISTIKA | 23 |
| 2.1 Ruský kontext | 25 |
| 2.1.1 Revoluční skutečnost | 25 |
| 2.1.2 Revoluční umění | 28 |
| 2.2 Weilova publicistika | 31 |
| 2.2.1 Revoluční skutečnost ve Weilově publicistice..... | 31 |
| 2.2.1.1 Vpoua materiálu I..... | 33 |
| 2.2.2 Revoluční umění ve Weilově publicistice | 37 |
| 2.2.2.1 Sovětský avantgardní film | 38 |
| 2.2.2.2 Literatura faktu | 39 |
| 2.2.2.3 Vzpoura materiálu II..... | 44 |
| 3 DISERTACE..... | 48 |
| 3.1 Tille..... | 50 |
| 3.2 Formální škola | 52 |
| 3.3 Gogol | 55 |
| 3.4 Šklovskij, Tyňanov, Ejchenbaum..... | 60 |
| 3.3.1 Šklovskij..... | 62 |
| 3.3.2 Tyňanov..... | 68 |
| 3.3.3 Ejchenbaum..... | 70 |
| 3.5 Vzpoura materiálu III: cesta k vlastní tvorbě | 74 |
| 4 DOVĚTEK: OBDOBÍ TŘICÁTÝCH LET | 79 |
| 4.1 Cesta od předrevoluční futuristické destrukce k výstavbě nového světa pomocí umění – a k vlastnímu konci..... | 80 |
| 4.2 Vzpoura materiálu IV | 83 |
| 4.2.1 Tvorba | 83 |
| 4.2.2 Literární noviny..... | 85 |

| | |
|-------------------------|----|
| 4.3 Jeden z mnoha | 87 |
| ZÁVĚR | 88 |
| PRAMENY | 91 |
| LITERATURA | 94 |

ÚVOD

Ve své práci se zabývám vybranou publicistickou tvorbou Jiřího Weila, především dvacátých, okrajově i třicátých let 20. století, a jeho disertační prací „Gogol a anglický román 18. století“, a to z hlediska vztahu těchto oblastí Weilovy činnosti k revolučnímu Rusku a ruské revoluční, avantgardní kultuře. V příbuznosti Weilovy disertace se způsoby, jakými k literárnímu dílu i literatuře přistupovali ruští formalisté, v intenzitě a poučenosti Weilova informování o ruské avantgardě i v samotné skutečnosti, že Weil avantgardní tendence ruské revoluční umělecké scény nejen sledoval, znal a o nich psal, ale že na ně sám navazoval a že jeho tvorba jimi byla hluboce ovlivněna, spočívá revoluční gesto, které Weilovu činnost spjatou s ruskou avantgardní scénou nápadně charakterizuje. Sledování podob a projevů tohoto gesta na nejrůznějších rovinách Weilovy činnosti je předmětem této práce.

Ve Weilově disertaci i publicistice zaměřené na ruskou avantgardu, revolučnost v umění a ruskou revoluční skutečnost sleduji: a) jaká témata patřící do těchto okruhů si Weil vybíral; b) jakým způsobem o nich psal; c) jak se v závislosti na vývoji společenské a politické situace v Rusku vyvíjel Weilův způsob psaní o těchto tématech; d) jak Weil ve své publicistice a disertaci tvárně využíval avantgardní postupy a jak na ně navazoval; a e) jak se tyto postupy projevovaly v jeho vlastní umělecké tvorbě, resp. jaké postupy, které Weil později uplatnil ve vlastní umělecké tvorbě, lze zatím pouze v jejich zárodečné podobě vysledovat už zde. Pro všechny realizace Weilova revolučního gesta je příznačná rozporuplnost, která se postupem času stupňuje. Nejlépe je to vidět na proměně Weilova hodnocení týchž témat či autorů v různých, následně publikovaných článcích. Ve svých úvahách nad touto rozporuplností vycházím z označení „vzpouza materiálu“, kterým Bohumil Mathesius charakterizoval Weilův román *Moskva-hranice* (1937). Vzhledem k rozhodujícímu významu, jaký toto označení pro mou práci má, uvádím příslušnou pasáž z Mathesiovy recenze, kde je označení užito a vysvětleno, v nezkrácené podobě:

Autor románu o Moskvě chtěl nesporně podat její tvář *pozitivní*. O tom svědčí pevně ulitá postava Rudolfa Herzova [sic], několik svěžích, bystře zachycených figur ruských komunistů, původní a lepší titul skladby „Ještě žije Moskva“ a závěrečný pathetický, rytmizovanou prózou malovaný obraz mrtvého hrdiny Rudolfa Herzoga, umučeného v německých žalářích a kolébajícího se v otevřené rakvi nad zablácenými ulicemi východní metropole. Weil chtěl říci: nad dnešními obtížemi, přes pochmurnou náladu dnešních zkoušek a krisí žije, pod nánosem únavy a bláta, prvotní cíl, který kdysi uvedl v život celé toto obrovité hnutí. To bylo nesporně *rozumovým* zaměřením jeho beletrie. Ale stala se podivná věc, zřídkakdy vídaná a jen ve vzácných případech zjištělná: materiál se proti záměru svého autora vzbouřil. Citový – a řekněme morální – vztah autorův k jeho materiálu nabyl převahy nad intelektuálním zaměřením a přes postavu Herzogovu, přes pathetiku jeho pohřbu, přes autorovu loyaltitu k systému je ústředním dojmem knihy: tvář Moskvy *negativní*. Tvoří jej desítky drobných faktů, nálad a náladiček, dojmů z rozpršených dnů a zablácených ulic, únavných, překouřených schůzí a mučivých čistek.

(Mathesius 1938: 143)

Tato charakteristika vystihuje nejen Weilův román, ale i Weilovu činnost spojenou s revolučním Ruskem jako takovou. Stejně jako v *Moskvě-hranici* se v této činnosti zračí konflikt mezi tím, co autor chce či se cítí povinen tvrdit („přes všechny obtíže směřujeme k vytčenému cíli“), a skutečnou výpovědí jeho textu („k vytčenému cíli sice směřujeme, ale obtíže jsou tu neustále a jsou nepřekonatelné“). Obecněji lze tento konflikt charakterizovat jako svár mezi ideologií, která velí zobrazovat skutečnost a psát o ní určitým způsobem, a vlastní intuicí, citem, který „vidí“ něco zcela jiného, než co velí vidět ideologie. Tuto intuici spojuji ve svých úvahách s revolučností v její prvotní podobě a odvolávám se na termín „pozitivní apel“, kterého užil Zdeněk Mathauser (1969: 72). Termín vystihuje jeden ze základních imperativů socialisticko-realistické umělecké metody, jejíž nástup¹ znamenal znehybnění revolučních pohybů a homogenizaci ruského uměleckého a společenského života: zobrazovat budoucí, teprve budovanou skutečnost tak, jako by byla přítomností. Předložená práce se zaměřuje na oblasti Weilovy činnosti a tvorby dvacátých let, v nichž docházelo k nejvyhrocenějšímu konfliktu mezi „pozitivním apelem“ a intuicí, a na vznik „vzpoury materiálu“ ve Weilových textech, na její zprvu nenápadné, postupně však sílící projevy. Práce kombinuje přístupy *close*

¹ Oficiálně byl socialistický realismus jako normativní směr vyhlášen v roce 1934, ale už během dvacátých let se formovaly jeho postuláty v okruhu proletářské literatury, již strana čím dál nekompromisněji prosazovala na úkor ostatních literárních směrů a uskupení.

reading a *distant reading*. Komparativní metodou sleduje „vzpouru materiálu“ v konkrétních textech, pasážích a formulacích a zároveň uvádí jednotlivé texty do širšího kontextu Weilova díla a časového rámce dvacátých a třicátých let.

Materiálem práce je Weilova disertace, kterou obhájil v roce 1928, a vybrané Weilovy články především z dvacátých let; okrajově zařazuji a komentuji články z let třicátých. Na dvacátá léta se omezují proto, že právě v tomto období se „vzpoura materiálu“, v *Moskvě-hranici* už vyhrocená a explicitní, teprve formuje. Rozhodujícím faktorem výběru článků byla dvě hlediska: tematické a tvarové. Z hlediska tématu jsem vybírala články o avantgardě či avantgardních postupech (literatura, film), o formální škole a osobnostech s formální školou spjatých (Šklovskij, Tyňanov) a o literatuře faktu a dále reportáže, v nichž Weil líčí charakter života v revolučním Rusku. Do výběru jsem zahrнула i články, v nichž Weil zužitkovává avantgardní impulsy rovněž na rovině formy.

Co se týká publicistiky, nejdříve jsem pracovala s časopiseckými otisky Weilových článků. Výrazné usnadnění pro mne znamenaly tři svazky Weilovy publicistiky, které k vydání připravil Michael Špirit. Poté, co tyto svazky v letech 2021 a 2022 vyšly, pracovala jsem nadále pouze s nimi. Weilovu disertaci jsem četla ve strojopisu uloženém v Archivu Univerzity Karlovy.² Pokud jde o sledovaný materiál, navázala jsem na svoji diplomovou práci s názvem *Jiří Weil mezi Ruskem a Čechami*, obhájenou v roce 2010, k níž jsem přečetla většinu dostupných Weilových časopiseckých článků z dvacátých a třicátých let. Dále jsem využila části své studie „Znamená to však výboj“ (Kittlová 2018a) a dva konferenční příspěvky „Publicistická tvorba Jiřího Weila: zpráva (nejen) o sovětském Rusku. Weilovy články v *Tvorbě a Literárních novinách*“ (Kittlová 2018b) a „Rodí se nový svět, a proto nelze psát postaru.“ Reportáže ze Sovětského svazu ve světle teoretických konceptů skupiny LEF: Jiří Weil, F. C. Weiskopf“.³

Pozadí pro mé úvahy o Weilově publicistice a disertaci tvoří teoretická východiska ruské avantgardy a jejich souvislost s ruskou revolucí. Z hlediska této spojitosti charakterizují ruskou avantgardu dva termíny. Tím prvním je „nulový bod“ jakožto moment, kterého chtěla avantgarda ve svém umění dosáhnout a v němž mělo vznikat umění nové, a zároveň jakožto stav, v němž se nachází život v Rusku po revoluci. Zde se opírám o studie Borise Groyse,

² Vydání Weilovy disertační práce se připravuje jako druhý svazek Spisů Jiřího Weila v nakladatelství Triáda.

³ Příspěvek byl přednesen na konferenci „XXVI Konferencja polsko-czeska: Rewolucje w polskiej i czeskiej literaturze i sztuce 1918–1939“, Varšava, 24.–25. 9. 2018. V okamžiku dokončení této práce sborník nebyl vydán.

Miluše Zadražilové a Zdeňka Mathausera. Druhým pojmem, který má spíše rámcující charakter, je „dynamičnost“ jakožto vyjádření revolučního pohybu, energie, která je součástí revoluční skutečnosti i uměleckých a teoretických konceptů avantgardy. Zde vycházím z přístupů Jurije Girina, Vladimíra Svatoně a Zdeňka Mathausera. Když usouvztažňuji Weilovu disertaci s přístupy ruských formalistů, opírám se zejména o práce Hany Kosákové a Růženy Grebeníčkové.

Stav bádání

Své úvahy nad sledovaným problémem jsem průběžně konfrontovala se souborem dosud uveřejněných prací o Weilově literární tvorbě, ať jde o dílčí studie užšího zaměření nebo o rozsáhleji koncipované práce širšího záběru a dosahu. Z hlediska souvislosti Weilovy tvorby s ruskou avantgardou uvažovala o Weilovi zejména Růžena Grebeníčková, jejíž východiska jsou pro mou práci zásadní. V mnohých studiích, psaných převážně v první polovině šedesátých let (viz zejména Grebeníčková 2015a, 2015b, 2015c, 2015d), se autorka zamýšlela nad vazbami Weilovy románové tvorby ke konceptu literatury faktu, formulovaném na začátku dvacátých let ruskými formalisty a futuristy, a spatřovala ve Weilových románech nejen návaznost na tyto koncepty, ale i vlastní autorovo tvárné využití postupů typických pro literaturu faktu. Grebeníčková se opakovaně ohrazovala proti tvrzení, že Weil pouze navazoval na reportážní postupy v literatuře, a prokázala, že souvislost Weilových prozaických textů s literaturou faktu se realizuje na mnohem hlubší úrovni.

V šedesátých letech se Weilovu dílu věnoval i Jiří Opelík, především jeho povídkové tvorbě, z níž také pořídil výbor (Weil 1966). Dalším edičním počinem na poli Weilovy tvorby bylo první české vydání románu *Dřevěná lžice* (Weil 1992) a desátý svazek České knihovny, v němž v edičním zpracování Jiřího Holého a Jarmily Víškové vyšly tři Weilovy prózy (Weil 1999). Od roku 2021 vycházejí v nakladatelství Triáda Spisy Jiřího Weila, jejichž edici řídí Michael Špirit.

Weilově románové tvorbě věnovaly několik studií Alice Jedličková (např. Jedličková 1991 a Jedličková 1992) a Eva Štědroňová (např. Štědroňová 1990). V současnosti se na Weilovo dílo soustavně badatelsky zaměřuje Marie Brunová, která publikovala studie na téma Weil a židovství (např. Brunová 2015), ale zaměřuje se i na autorovu publicistiku (Brunová 2022a).

Ve své disertační práci sledovala vztah mezi Weilovými fikčními a reportážními texty (Brunová 2022b). Židovství je tím, co na Weilovi zajímá Hanu Hříbkovou (např. Hříbková 2016, 2017). Weilovými osudy v SSSR se objektivně zabýval Miroslav Kryl (Kryl 2005 a 2008). Dílčí studie dále publikovali například Jan Podlešák, František Všeticka či Zuzana Stolz-Hladky.

Z autorů a autorek mimo vědeckou obec obrátila svoji pozornost k Weilovi Jaroslava Vondráčková ve vzpomínkové knize *Mrazilo – tálo* (2014) a dále Alena Wagnerová, která uveřejnila několik drobných, esejisticky laděných článků a využila Weilovu povídku „Štrasburská katedrála“ jako základ pro vlastní esejisticko-cestopisný text (Wagnerová 2011). Rostoucí zájem o dílo Jiřího Weila dokazují nejen zmíněné Spisy, ale také číslo časopisu *A2* věnované Weilovi (*A2*, 2015, č. 13) či konference o životě a díle Jiřího Weila uspořádaná na jaře roku 2023 Ústavem pro českou literaturu AV ČR.

1 VZPOURA MATERIÁLU

Publicistická, popularizační a umělecká činnost Jiřího Weila ve dvacátých a třicátých letech 20. století je těsně spjata s ruským avantgardním prostředím a inspirována jeho estetickými i ideovými východisky, a představuje tak vědomé revoluční gesto. To spočívá v navazování na koncepty ruské avantgardy v široké paletě jejích projevů. Weil o těchto konceptech informoval, propagoval je v československém prostředí na stránkách novin a časopisů a také je organicky včlenil do vlastní umělecké tvorby. Zároveň, a v tom tkví jeho ambivalentní povaha, se s tímto gestem pojí podlehnutí iluzi, že právě ruská revoluce je oním kýženým dějinným a společenským zvratem, jehož prostřednictvím lze uvedená východiska uvést do praxe. Součástí onoho gesta je i střízlivění z této iluze a nevyhnutelný konflikt s revoluční ideologií, který ruská avantgarda i Weil čím dál palčivěji zakoušeli v uměleckém i osobním životě.

Pro publicistickou, překladatelskou a beletristickou činnost Jiřího Weila, která je těsně provázána s ruským prostředím, stejně jako pro jeho životní osudy, je příznačný svár, odehrávající se na několika rovinách. Když v roce 1937 vyšel Weilův román *Moskva-hranice*, označil Bohumil Mathesius (1938) ve své recenzi tuto knihu za dílo, v němž se materiál vzbouřil proti svému autorovi. Weil chtěl podle Mathesia vykreslit pozitivní obraz sovětského Ruska, které přes všechny obtíže neochvějně buduje nový svět, a vložit do románu vlastní víru v toto budování, ale místo toho proti své vůli napsal knihu, která skrze prosté zaznamenávání detailů každodenního života běžného sovětského člověka akcentuje právě nekončící a často nepřekonatelné obtíže, s nimiž se museli lidé v sovětském Rusku vyrovnávat. Kolísání mezi vírou ve správnost komunistické ideologie a intuitivním odmítáním jejích praktických projevů⁴ je však v jistém smyslu příznačné pro veškerou Weilovu veřejnou činnost spjatou se sovětským Ruskem i pro autorovy osudy. Už ve dvacátých letech, především ve Weilově publicistice, lze sledovat zárodečnou fázi konfliktů a paradoxů, které se postupem času vyostřují a zintenzivňují. Weil byl od začátku dvacátých let, jakožto zaměstnanec ruského zastupitelství v Praze a student

⁴ Mathesius charakterizuje tento konflikt jako opozici intelektuálního zaměření, přesvědčení o správnosti socialistické ideje na straně jedné a citu, který toto rozumové přesvědčení podryvá, na straně druhé.

rusistiky a novinář orientovaný na sovětské Rusko, v bezprostředním kontaktu s živou, aktuální situací na ruské kulturní scéně. Ve své publicistice se snažil o ní poctivě informovat, ale čím dál tím intenzivněji byl konfrontován s nutností psát tak, jak to vyžadoval ideologický charakter periodika a dynamicky se proměňující situace na domácí i sovětské kulturní a společenské scéně.

Projevy tohoto rozporu lze sledovat ve stále zřetelněji protichůdném vyznění článků na totéž téma publikovaných v různých druzích periodik, a to především těch článků, v nichž se Weil zabýval tématy, která mu byla bytostně nejbližší: ruská sovětská avantgarda, futurismus, formální škola, působení skupiny LEF a koncept literatury faktu. V přehledové studii „Dnešek ruské literatury“, publikované roku 1926 v časopisu *Nová svoboda*, politicky nezávislém listu socialistické inteligence, se Weil zamýšlí mimo jiné nad tím, jak revoluce zasáhla do vývoje futurismu a jak se jejím vlivem proměnila tvorba futuristických básníků, především Vladimira Majakovského. Weil zde píše o předrevolučním futurismu jako o svébytném a plnohodnotném uměleckém směru a zdůrazňuje a oceňuje úsilí futuristických autorů o radikální změnu básnické formy: „Ruský futurism [...] vytýčil zvukovou a slovní stránku poezie. Vytvořil novou poetiku spočívající na ‚slovu jako takovém‘, osvobodil poezii od filosofického, dějepisného a mystického obsahu, jímž byla zaplavena epigony symbolistů“ (Weil 2021p: 609). Sledujeme-li Weilovu publicistiku a články o ruském sovětském umění, zjistíme, že je to právě nekompromisní obnova formy a práce se slovem, co Weila na futurismu i na formalismu, který se rodil v těsném sousedství s futuristickými manifesty, fascinovalo nejvíce. Se stejným druhem zaujetí sledoval Weil i sovětský avantgardní film. Po zhodnocení předrevolučního futurismu pokračuje Weil charakteristikou jeho nové, porevoluční podoby: „Nová poetika futuristů naplňuje se pak v revoluci sociálním obsahem. Futuristická revoluční poezie, jejímž hlavním představitelem je Majakovskij, stává se agitační a propagační poezií, útočí a bojuje. Umělecky i politicky. Nebezpečí revoluční poezie futuristů je v opuštění formálního výboje. Majakovskij dneška je méně zajímavý než Majakovskij z r. 1924“ (ibid.).⁵ I Weil chce bojovat umělecky i politicky a jeho meziválečná publicistika je toho dokladem, ale zároveň se v těchto řádcích skrývá i obava, aby se to nejhodnotnější, tedy úsilí o novou formu,⁶ v agitaci a útočení

⁵ M. Zadražilová mluví v souvislosti se změnou Majakovského poetiky po revoluci o „přizpůsobení“ a o „účelové změně poetiky“ (Zadražilová 2022: 655).

⁶ Jak mnoho ležela Weilovi na srdci otázka formy literárního díla, líčí Kalista: „[...] Weil přesto, že si uvědomoval (jak jsme viděli) rozdílnost požadavků, které na umění kladla klidná společnost měšťanská a které postulovala po něm společnost revolučního proletariátu, byl do značné míry fascinován uměleckou formou. Jako revoluční v plném toho slova smyslu se mu jeví především umění, rozbíjející dosavadní formy básnické a prozaické a v tomto smyslu rozvratné a převratné čili revoluční [...]“ (Kalista 1969: 131).

nerozpustilo. „Dnes je Majakovskij vlastně klasikem, který používá svého neměnného, dávno již vypracovaného souhrnu zákonů umělecké formy“ (ibid.). V této charakteristice zřetelně slyšíme odkaz na další pro Weila zásadní způsob přístupu k uměleckému dílu: Šklovského teorii deautomatizace zavedených postupů a jeho pojetí umění jako popření neměnnosti, jako „způsobu, jak prožívat děláni věcí“ (Šklovskij 2003: 14).

Jen o dva roky dříve než stať v *Nové svobodě* publikoval Weil v komunistickém nakladatelství Jana Košatky brožuru *Ruská revoluční literatura*, v níž přinesl podrobný přehled vývoje ruské literatury v revolučních a prvních porevolučních letech. V úvodním odstavci nalezneme zcela jiné hodnocení futurismu: „Revoluce zastala literaturu v době krize. Vládnoucí směr symbolismu se rozkládal a nový směr futurismu nedal v této době nic kromě teoretických statí a planých manifestů. Jak symbolisté, tak futuristé i ostatní směry zavedli přísné formulky o verši, rytmu, básnické a prozaické formě. Literatura měla jen býti slovíčkářským a formalistickým žonglérstvím. Revoluce, ohromný sociální otřes, rázem odstraňuje krizi a osvobozuje literaturu ze zajetí pravidel a formulek, přibližuje ji k životu“ (Weil 2021n: 513). Ani zde se Weil nevzdává nároku na „živost“ literatury, odsouvá však tuto kategorii do sféry sociálního, tedy vnějšího vlivu, aniž by zohledňoval ustrojení literárního díla jako takového (které sám považoval za důležité). Úvodní odstavec publikace současně poukazuje na konflikt, který je příznačný pro Weilovu publicistiku jako takovou. V nesčetných recenzích knih ruských autorů, které během dvacátých a třicátých let publikoval, poutalo jeho pozornost především to, jaké postupy autoři používají, a oceňoval každý zápas o nový jazyk, který by dokázal vyjádřit proměňující se skutečnost. Stejně tak v rozsáhlejších statích, zachycujících vývoj ruské sovětské literatury za určité období či tvorbu konkrétního autora, a také v disertační práci o N. V. Gogolovi jej zajímá v první řadě úsilí o nalezení nových uměleckých prostředků a slovo „osvobozené z područí děje“ (Weil 2021o: 585). Jak ukážeme později, tuto citlivost k práci se slovem a postupem mohl Weil rozvinout pouze tehdy, nemusel-li se podřizovat ideologickému tlaku a požadavkům periodik, tedy zejména v nekomunistických tiskovinách.

Materiál se proti Weilovi bouří i v jeho reportážích: „Ulicemi proudí voda. Někdy je ulice všecka zaplavena, voda se řítí po celé délce jízdni dráhy. Moskevské deště jsou nekonečné a pleskavý zvuk statisíce galošů je melancholický. V dešťové cloně řinčí tramvaje, ječí autobusy a houkají automobily. V tramvajích, neslýchaně nabitých, crčí proudy vody z šatů. Déšť ještě více zesiluje základní zápach Moskvy, směs rybiny se zápachem juchtové kůže. Moskevským obyvatelům déšť nevadí. Život je zrovna tak bouřlivý jako za jasného dne, déšť je téměř stálou a trochu nepříjemnou podrobností“ (Weil 2022e: 182). Detaily samy o sobě vytvářejí jiný

dojem, než jaký se textu snaží dodat závěrečná autorská poznámka. Stejně jako v *Moskvě-hranici* cítíme napětí mezi skutečností, které chce Weil zůstat věrný, a autorským záměrem, snahou banalizovat skutečnost v duchu „pozitivního apelu“⁷ ve prospěch budoucnosti.

Také literární historie nahlíží na Weila nejčastěji optikou konfliktu, prostupujícího všemi rovinami autorovy tvorby a osudů. Růžena Grebeníčková jej vidí vepsaný do Weilovy povahy: „Weil nebyl spisovatel úspěšný. Jeho životní tvorba mluví o tom, že máme co činit s typickým outsiderem. Outsiderem nikoli volbou, rozhodnutím, postoji ke společnosti a literárním poměrům, nýbrž osobnostním rysem vrozeným (a myslíme přitom skoro na vrozenou vadu). Neboť Weil vyvíjí úsilí, aby zakotvil ve společnosti, aby byl přijat pospolitostí, charakteristické pro něj není ani chtění, ani odhodlání vyřadit se ze společnosti, skupin, hnutí. A přesto, vědomě nebo nevědomě, učiní vždy vše pro své vyčlenění ze středu, k němuž se přidal, ocitá se v rozporu se svou inklinací (vždy znovu bezbranný v konfliktu), kterou se končí jeho příslušnost k hnutí, hnutí jej vyvrhuje, nemá a ani nemůže pro něj mít místa“ (Grebeníčková 2015a: 380). Jiří Opelík spatřuje rozpolcenost ve Weilově autorské individualitě: „Neměl trpělivost nejen setrvávat na dosaženém, pulírovat, rozpracovávat, nýbrž ani dokončovat; uměl, jak je to ve shodě s celkovým partyzánstvím (průzkumnictvím a podnětností) jeho díla, vlastně jen začínat [...]“ (Opelík 1966: 200). Také Weilovi přátelé a pamětníci tento rys zdůrazňují. Zdeněk Kalista poukazuje na pocit nejednoznačnosti, který v něm Weil od prvních chvil vyvolával: „Navenek byl Jiří Weil vždycky plný hovoru, i když někdy aforisticky zkrajovaného do všelijakých sarkastických poznámek a telegrafických postřehů či zvýrazňujících podtržení. Ale zadíval-li ses opravdu pozorně do něho, do vnitřního člověka Weila, poznal jsi konečně, že jeho hovor i v největším rozprouzení je jen jakousi clonou, za níž zůstává – mlčení“ (Kalista 1969: 119).⁸ Ti všichni⁹ z různých hledisek a různými způsoby pojmenovávají ambivalenci

⁷ „Pozitivním apelem“ označuje Zdeněk Mathauser jeden ze základních postulátů socialistického realismu: umělec nemá ve svém díle zprostředkovávat současnost takovou, jaká doopravdy je, ale má předjímat ideální blízkou budoucnost, resp. vydávat tuto budoucnost za současnost. Pozitivní apel staví Mathauser do protikladu k futuristickému nároku na popření času (spočívajícím ve snaze předběhnout čas, ale zároveň ve snaze o návrat před čas, na počátek, k nulovému bodu umění): „V tvorbě, pro niž později zdomácněl název socialistický realismus, je už řadu let před futuristicko-nihilistickým apelem na absolutno vysloven apel pozitivní: je tu snaha uvést empirickou řadu v kontakt s absolutnem na základě vrcholných, revolučních projevů člověka a na základě anticipace jeho nové harmonie“ (Mathauser 1969: 72).

⁸ Kalista dovádí tuto rozporuplnost ještě dál a odkrývá ve Weilově projevu další, hlubší vrstvu a mluví o mlčení, které je „živé, to jest mlčení zhuštěné do jisté soustředěnosti, jako jsem je bezděky odkrýval pod zdánlivou, třebaže někdy skoro na odív stavěnou netečností Weilovou“ (Kalista 1969: 121).

⁹ I nedávná vědecká konference věnovaná Weilovu životu a dílu zdůraznila svým názvem „Věčný outsider Jiří Weil“ právě tento Weilovi připisovaný rys.

charakteristickou pro všechny sféry Weilova tvůrčího i osobního života. V návaznosti na výše uvedené postřehy budeme o Weilovi uvažovat i v naší práci.

1.1 Revoluce

*Revoluce nám může i křivdit, ale my se jí zbavit nedokážeme.*¹⁰

*Neuděláte ani krok, abyste nenarazili na revoluci.*¹¹

Nejsilnějším zdrojem Weilova revolučního gesta ve všech jeho podobách je autorova spjatost s ruskou avantgardou a živou kulturou, která byla zásadně ovlivněna ruskou revolucí. Miluše Zadražilová, která se ve své práci *Ruská literatura přelomu 19. a 20. století* věnuje vlivu revolučních změn na ruskou literaturu, označuje pojetí revoluce jakožto zásadního přerušení kontinuity vývoje ruské kulturní scény za mýtus, který se stal tradiční součástí způsobu o uvažování o této dějinné události. Zadražilová tvrdí, že pokud se podíváme na dění přelomu desátých a dvacátých let v Rusku objektivně, a nikoli optikou „legandy o Velkém Říjnu“ (Zadražilová 1995: 221), nespatříme v něm tak radikální, ničivý řez, který by zcela vykořenil staré umělecké hodnoty a postupy a dosadil na jejich místo skutečnost zcela odlišnou a novou. „Ve skutečnosti život pokračoval, navzdory všem fixovaným historickým mezníkům se proměny dály v čase, který je trváním. Stará epocha nezmizela a nezmizelo ani ‚staré‘ umění. Právě ono naopak tvořilo v prvních porevolučních letech největší část domácí produkce a vyhasínalo teprve postupně – s emigrací, s úmrtími vůdčích představitelů přelomu století (Rožanov, Blok, popravený Gumiljov), s úspěšnějšími i méně úspěšnými pokusy chytit druhý dech v nové době [...] vedle sebe koexistovaly právě v tom rozhodujícím (a literárně nejzajímavějším) zlomovém mezidobí nejrůznější proudy, které pak pokračovaly (viděné či už neviděné) tu v domácí, tu v emigrační literatuře“ (ibid.).

Literární vývoj byl tedy podle Zadražilové i v tomto období poměrně kontinuální, i když jej revoluční události a následná občanská válka ovlivnily a vychýlily. Předrevoluční autoři, kteří se k revoluci nepřihlásili, sice mohli ještě poměrně dlouhou dobu svobodně tvořit, ale postupně začali být vytlačováni z povědomí veřejnosti a jejich vliv na podobu literatury slábl. Vědomé, i když jen částečně přiznané navazování na předrevoluční umění (o tom, že nová, proletářská kultura nemůže vzniknout bez návaznosti na kulturu dřívější, o „nutnosti ovládnout starou kulturu“ mluvili například A. Lunačarskij či V. Brjusev [Drozda – Hrala 1968: 66–80]) se

¹⁰ Šklovskij 1965: 42.

¹¹ Weil 2021a: 16.

postupem času měnilo v pouhé jeho trpění, až dospělo k naprostému odmítnutí veškeré tvorby, která s revolucí nesouvisela.

Pro ruskou avantgardu, jejíž koncepty se rozvíjely už před revolucí a v kontaktu s avantgardami evropskými,¹² však revoluce znamenala zásadní zlom. Boris Groys v knize *Gesamtkunstwerk Stalin* hovoří o ruské revoluci jako o naději na uskutečnění konceptu umění, po kterém ruská avantgarda toužila. Groys charakterizuje tuto situaci takto: „Vypadalo to, jako by nastala doba apokalypsy, a avantgardisticky-formalistická teorie ‚přelomu‘ – který uvolňuje věci z jejich normálních vztahů a tím je ‚ozvláštňuje‘, oprostňuje od vědomých automatismů a činí je zvláštním způsobem ‚viditelnými‘ – už nebyla pouze základem avantgardistické umělecké praxe, ale stala se komentářem každodenní zkušenosti normálního ruského občana“ (Groys 2011: 46). Začátek nového světa znamenal i začátek nové literatury, návrat k původním, přirozeným, jednoduchým formám uměleckého vyjádření, o který už před revolucí avantgardní umělci usilovali (suprematismus K. Maleviče, zaumná poezie V. Chlebnikova, Kručonychův vesmírný jazyk, ale třeba i V. Šklovskij: „Jak rád bych prostě popisoval předměty, jako by nikdy nebyla literatura, a proto by bylo možné literaturu psát“ [Šklovskij 1965: 81]). Podle Groyse považovala avantgarda revoluci za „neopakovatelnou šanci, aby svou teorii převedla do praxe. Zatímco inteligence se k nové bolševické státní moci stavěla odmítavě, velká část výtvarných umělců a literátů avantgardy jí ihned vyjádřila naprostou podporu [...]“ (Groys 2011: 46), protože právě revoluce pro ně zosobňovala vytoužený bod nula.

Weilova raná publicistika bezděčně zachycuje to, jak spolu v ruském uměleckém prostředí těsně po revoluci koexistovaly snaha o zachování kontinuity s předrevolučním uměním, typická především pro modernistické autory, a nadšení avantgardistů vycházející z přesvědčení, že nastalý rozvrat je začátkem nového, lepšího řádu. Podíváme-li se do autorovy bibliografie ze začátku dvacátých let, všimneme si pestrosti příspěvků co do témat, žánru i periodik. Přelom desátých a dvacátých let zastihl Weila jako začínajícího spolupracovníka různých periodik. Překládal ruskou beletrii i odbornou literaturu, psal články, zprávy i podrobné a esejisticky laděné stati, které uveřejňoval v komunistickém i politicky nezávislém tisku, věnoval se širokému spektru autorů, těm, kteří vstoupili do literatury současně s revolucí, ale i těm předrevolučním, ať už klasikům (A. S. Puškin, M. J. Saltykov-Ščedrin, F. M. Dostojevskij)

¹² Příbuznosti ruského futurismu s futurismem italským se věnuje M. Zadražilová v práci *Dějiny ruské moderny* (Zadražilová 2022: 617–622).

nebo modernistům (Andrej Bělyj, Valerij Brjusov, Fjodor Sologub).¹³ Zatímco v prvním roce (1919) publikoval čtyři texty, v následujícím roce už to bylo dvacet článků publikovaných ve čtyřech různých periodikách. V průběhu roku 1921 vedl rubriku Kulturní drobnosti z Ruska vycházející v *Rudém právu*, kterou naplňoval výpisky z ruských periodik, informováním o knižních, divadelních a filmových novinkách a vůbec o kulturním životě v Rusku. V letech 1923–1931 pracoval v tiskovém oddělení sovětské mise (později sovětského zastupitelství) jako překladatel, což mu prostřednictvím každodenního sledování ruských kulturních periodik přineslo pravidelný kontakt s ruskou scénou. Weil také podnikl několik cest do Moskvy (v letech 1922 a 1928) a dále studoval v magisterském a posléze doktorském programu rusistiky u Václava Tilleho. To vše jsou předpoklady pro to, aby se už v první polovině dvacátých let stal jedním z nejpoučenějších zprostředkovatelů sovětské kultury.

Mnohá svědectví zdůrazňují, že Weilova obeznámenost s ruskou kulturou byla v dobovém kontextu skutečně výjimečná. Zdeněk Kalista popisuje začátky jejich spolupráce v časopise *Den*, kam Weil od roku 1920 začal psát kratší i delší články informující o osobnostech tehdejší sovětské kulturní scény: „Odkud svoje informace Weil bral, už ovšem také nevím. Rozhodně to nebylo z druhé ruky, nějaké výstřižky ze zdejších nebo snad německých novin, protože tento tisk byl, jak už jsem naznačil, až na velmi skrovné výjimky v této době orientován krajně protisovětsky. Snad už tehdy Weil přišel k nějakým sovětským žurnálům nebo revuím, o nichž jsme jinak v redakci Dne neměli konkrétní představy“ (Kalista 1969: 129). Působení na sovětském zastupitelství Weilovi umožnilo nejen přístup k současnému ruskému umění, ale také setkání s Rusy přijíždějícími do Československa. Jedním z nich byl Roman Jakobson, který přijel jako zástupce sovětské repatriační komise v červenci 1920. O intenzitě Weilových kontaktů se sovětským Ruskem a o jeho vztahu k Jakobsonovi se zmiňuje Jaroslava Vondráčková. Členové sovětské mise podle ní Weilovi zprostředkovali texty Vladimira Majakovského, které začal hned překládat, a také předplatné časopisu *Tvorčestvo*, kam přispívali přední členové sovětské avantgardy (V. Majakovskij, N. Asejev, S. Treťjakov, V. Chlebnikov a D. Burljuk). Podrobněji o těchto kontaktech píše Vojtěch Malínek: „Weilovy kontakty však byly s přihlédnutím k dané době pozoruhodné [...]. Weilovým prostřednictvím získal ve Dni krátce po svém příchodu do Prahy publikační prostor pro své překlady, otiskované pod šifrou R. A., mladý Roman Jakobson“ (Malínek 2012: 194). Weil se tedy pravděpodobně významnou měrou podílel na uvedení Jakobsona do českého levicového,

¹³ K dílům ruských autorů, kteří zažívali vrchol své tvorby ještě před revolucí, se však Weil ve své publicistice vyjadřoval po celá dvacátá i třicátá léta.

avantgardního prostředí. Už od začátku dvacátých let se Weil s Jakobsonem setkávali na stránkách časopisů *Kmen*, *Den* a *Červen*. Weil v letech 1920–1921 uveřejňoval v *Kmeni* překlady Majakovského, jehož texty mu Jakobson zprostředkoval.¹⁴

Další důvod, proč byla Weilova zprostředkovatelská činnost tak významná a specifická, tkví v samotné povaze této činnosti. Publicistika je žánr, který bezprostředně zachycuje skutečnost a vzhledem k médiu, jímž je šířen, oslovuje široký okruh vnímatelů. Ruští futuristé a vůbec ruská avantgarda považovali publicistiku za formu dokumentu, který je podle nich nejlépe schopen zachytit a předat matérii doby a aktuální dění.¹⁵ Nadšení, které vzbuzovaly Weilovy překlady Majakovského, popsal Z. Kalista: „Po žádném čísle našeho programu, ačkoli byly do něj zařazeny verše tehdy dost oblíbené a tleskalo se jistě dosti zvučně i jejich autorům, kteří byli přítomni, nezaburácel sálem takový potlesk jako při tomto kuse, přidaném recitátorem večera Svatou Kadlecem. Mladé publikum dupalo nadšením nad verši Levého pochodu“ (Kalista 1969: 128). Zásadní dopad Weilovy činnosti vyzdvihl ve svých vzpomínkách i Vítězslav Nezval: „Mezi lidmi, s kterými jsem se tehdy stýkal, chodíval také Jiří Weil, jenž jediný z nás uměl rusky a překládal nám první Majakovského. Ukazoval nám různé sovětské avantgardní revue, které později, když je dostával Teige, měly velký vliv na typografickou úpravu našich avantgardních časopisů“ (Nezval 1959: 94). Ještě příležitostněji charakteristiku Weilovy činnosti poskytuje další výrok Z. Kalisty: „Weilův zájem o ruskou literaturu současnou nebyl jen zájmem literárního historika, estéta nebo vůbec člověka objektivního, zaujatého jen objektivními hodnotami, nýbrž zájem spolubojovníka, rozhodnutého všemi silami přispět v boji, který tato literatura probíjávala v sobě i navenek“ (Kalista 1969: 131).

Právě tato angažovanost „spolubojovníka“ je tím, co Weila do velké míry odlišuje od jiných, často nadanějších překladatelů ruské literatury a ostatních zprostředkovatelů ruské sovětské kultury. Weilovy překlady, zejména pokud jde o překlady ruské poezie, zdaleka nedosahovaly kvalit překladů Jiřího Tauerera, případně, pokud jde o prózu a odborné texty, Bohumila Mathesia, avšak jejich význam spočívá v tom, že byly často první a měly iniciační povahu.¹⁶ Weil rovněž nedisponoval erudicí a schopností teoretického uvažování jako Roman Jakobson či Bohumil Mathesius ani schopností pronikavého vhledu a syntézy jako Karel Teige. Jeho

¹⁴ Kontakty Weila s Jakobsonem a vůbec s Pražským lingvistickým kroužkem pokračují i ve třicátých letech: od roku 1932 se Weilovo jméno objevuje na prezenčních listinách schůzí PLK (Čermák – Čermák – Poeta 2012); v roce 1935 Weil začíná spolupracovat s *Literárními novinami*, jejichž odpovědným redaktorem se v tu dobu stal jiný člen kroužku, Bohumil Mathesius.

¹⁵ Viz např. Tyňanov 1988b.

¹⁶ Podrobněji ke srovnání Weilových a Tauererových překladů ruské poezie viz Kittlová 2009.

činnost je však nezastupitelná pro své průkopnictví. Především ji však charakterizuje způsob, jakým Weil ruskou kulturu zpřístupňoval: od počátku se zříkal snahy jakkoliv hierarchizovat, uspořádat a systematizovat chaotický stav ruské kultury v prvních revolučních letech, a tím ji českému kontextu předával v autentické podobě, ve vší nepřehlednosti a turbulentnosti, která jí byla vlastní. Snažil se o to i na konci dvacátých a na začátku třicátých let, kdy ideologizace a petrifikace původních revolučních (politických i estetických) impulsů zásadním způsobem měnila tvář ruského kulturního života, což se podepsalo i na atmosféře v československém levicovém a především komunistickém uměleckém prostředí. Tváří v tvář tomuto vývoji bylo stále těžší zachovat si živost prvních revolučních let a nezpronevřit se jejich étosu.

V následujících kapitolách bude Weilova činnost a její ambivalentnost pojednána ve dvou oblastech. Tou první je Weilova publicistika, které bude věnována druhá kapitola („Publicistika“). Materiál Weilových novinových článků jsme vymezili podle dvou hledisek: tematického a časového. Co se týká prvního hlediska, omezíme se na články, v nichž se Weil zabýval revolučností jakožto specifickým druhem pohybu, který byl charakteristický pro život v Rusku v prvních (po)revolučních letech (zde se zaměříme na Weilovy reportážní texty) a který se zároveň přetavil v umělecký princip uplatňovaný především avantgardními autory (zde budeme sledovat Weilovy recenze a články o sovětském umění). Právě v těchto člancích se nejvýrazněji realizuje Weilovo revoluční gesto. Stranou tedy ponecháváme příspěvky pojednávající o proletářské literatuře, o umění a politické situaci v Československu a až na výjimky i články, v nichž se Weil vyjadřuje k aktuální společenské a politické situaci v Rusku.¹⁷ Stranou zůstane i Weilova bohatá překladatelská činnost. V takto vybraných člancích budeme sledovat nejen výše zmíněná témata, ale především způsob, jakým k nim Weil přistupoval. Druhé hledisko, časové, spočívá v omezení materiálu Weilovy publicistiky na dvacátá léta a začátek let třicátých. V tomto období se Weilovo revoluční gesto nejprve zformovalo a pak se začalo diferencovat do nejrůznějších, často protichůdných projevů. Právě ve dvacátých letech se začala rodit a připravovat vzpoura materiálu, která se naplno projevila v druhé polovině třicátých let. Výjimku učiníme v poslední, čtvrté kapitole („Dovětek: období třicátých let“), kde se za účelem zasazení Weilovy činnosti do širšího kontextu budeme věnovat několika jeho článkům z druhé poloviny třicátých let.

¹⁷ Několika článkům s touto tematikou se budeme věnovat v závěrečné kapitole „Dovětek: období třicátých let“.

Druhou oblastí Weilovy činnosti, které se budeme věnovat, a dalším příkladem propojování revoluční praxe s avantgardní estetikou je Weilova disertační práce, která bude tématem třetí kapitoly („Disertace“). Pojdnáme ji především s ohledem na její souvislost s metodami, které vytvořili a aplikovali ruští formalisté, a také se zaměříme na způsoby, jakými Weil na tyto metody navázal ve vlastní umělecké tvorbě.

2 PUBLICISTIKA

*Noviny a časopisy existují už mnoho let, ale jako fakt reálného života. Dnes se však prohloubil zájem o noviny, časopis, almanach jako o literární dílo svého druhu, jako o konstrukci.*¹⁸

Citát ze studie Jurije Tyňanova „Literární fakt“, která byla publikována v roce 1924 v časopisu *LEF*, se vztahuje k Tyňanovovu pojetí literárních dějin jakožto dynamického procesu, spočívajícího v neustálém proměňování literárního faktu¹⁹ a přesouvání pozornosti z jednoho konstruktivního principu²⁰ na druhý. Noviny a časopisy slouží Tyňanovovi jako jeden z příkladů změny životního faktu ve fakt literární (Tyňanov 1924: 138), zároveň však tento konkrétní případ pohybu literárního faktu vystihuje situaci charakteristickou pro autorovu současnost. Proč právě „dnes“, v prvních porevolučních letech, se publicistické útvary přesouvají do centra žánrového pole umělecké literatury a proč v literatuře začínají převažovat postupy typické pro publicistiku?

Novým konstruktivním principem, jímž ruská avantgarda reagovala na revoluční procesy, je podle Tyňanova „syžetová dynamika“ stavící na principu performativity a prosazující se v literárním díle na úkor fabule, tedy vymyšleného příběhu. V literárních dílech se nemělo psát za použití zavedených postupů o revoluci. Umělecká literatura měla prostřednictvím publicistických žánrů a jejich využití jako konstruktivního principu skutečnost přetavovat do všech vrstev textu, ne jen do té tematické. Skutečnost, která působila daleko silněji než jakkoli konstruovaný příběh, měla skrze všechny tyto vrstvy promlouvat. Ve vyhrocené podobě formuluje tento přístup Franz Carl Weiskopf v reportáži „Knedlík a šestá část zeměkoule“, kde líčí svou návštěvu u Vladimira Majakovského v Moskvě a nechává jej promlouvat o literatuře:

¹⁸ Tyňanov 1988b: 139.

¹⁹ Literární fakt je komunikační jev či způsob jazykové komunikace, který se stává součástí literatury. Proměňování literárního faktu je přesouvání tohoto komunikačního jevu z života do literatury (např. dopis byl nejprve pouze formou běžné komunikace, tedy životním faktem, ale ve chvíli, kdy se začaly epistolární postupy užívat v literárních dílech, stal se z něj fakt literární) a poté zpět, případně z centra literárního pole na jeho periferii.

²⁰ Způsob uspořádání materiálu v díle či určitý způsob přístupu k materiálu, hledisko, z něhož se materiálem autor zaobírá.

„Literatura... literatura vlastně už je odbytou věcí, protože je nudnější nežli naše sovětská skutečnost [...]. Zápach benzínu jediného traktoru je sladší nežli opojná vůně celého svazku básní a jedna prožitá noc zajímavější nežli sebrané spisy sebeslavnějšího romanciéra“ (Weiskopf 1928: 77).

Publicistické útvary tedy nebyly už jenom formou, která je schopná co nejrychleji předat sdělení a která tak reaguje na zrychlující se tempo života, ale samy se staly obsahem, tj. samotný způsob podání – novinový článek, dokument – se stal tím nejpřiléhavějším vyjádřením skutečnosti. Z této perspektivy je možné přistupovat i k Weilově meziválečné publicistice. Jejím prostřednictvím se lze dotknout materiálu doby a sledovat jeho postupnou a nevyhnutelnou vzpouru, která se naplno manifestovala až v autorově beletristické tvorbě z třicátých let. Weil vložil ve dvacátých a třicátých letech veškerou energii a nadšení právě do publicistiky,²¹ nikoli do vlastní umělecké tvorby. Ta přišla ke slovu až ve třicátých letech, kdy se Weil pokusil vyslovit se o skutečnosti, která se vzdálila prvotním revolučním ideálům, nikoliv prostřednictvím publicistiky, ale románově. Jak uvidíme dále, v jeho publicistice (a disertační práci) se však tato románová výpověď připravovala.

²¹ Kalista líčí Weilův entuziasmus, s nímž přinášel novinky z ruské kulturní scény a s nímž se vrhl do publicistické činnosti, a zvláštní zdrženlivost, měl-li prezentovat cokoli z vlastní – na přelomu desátých a dvacátých let především básnické – tvorby (srov. Kalista 1969).

2.1 Ruský kontext

Předmětem následující podkapitoly bude charakteristika revolučnosti z hlediska těch jejích rysů, které nejvíce ovlivnily projekty ruské avantgardy, a také nástin avantgardních strategií, které z revolučnosti čerpaly a s jejichž pomocí avantgarda chtěla uchopit novou skutečnost. Tyto rysy a strategie budou pojednány také z hlediska toho, jakou důležitost měly pro samotného Weila a s jakou intenzitou se realizovaly v jeho publicistice.

2.1.1 Revoluční skutečnost

Jak pěnu jste vchrstly revoluci do města, ó automobily.

Revoluce zařadila rychlost a vyrazila.

Rozhoupala se péra, rozhýbaly se blatníky, auta se řítily po městě. A tam, kde byla dvě, zdálo se, že jich je osm.²²

Šklovskij v knize *ZOO aneb Dopisy nikoli o lásce* líčí počáteční fázi revoluce a přirovnává ji k automobilu. Dotýká se jednoho z ústředních momentů revolučnosti, který našel vyjádření v nejrůznějších teoretických konceptech (formalistických, futuristických) i v konkrétních podobách uměleckého vyjádření (poezie futuristů, literatura faktu) a kterým je **revoluční dynamika**. Nejen ve smyslu vnějšího pohybu, zrychlení světa a životního tempa v důsledku probíhajících historických změn, ale také pohybu vyvolaného přeznačováním významů světa, a zároveň pohybu toto přeznačování způsobující. Jde o pohyb, který vzniká spojením konce (starého světa, vyčpělých slov a uměleckých forem) a začátku (nového světa, nového jazyka).²³ Dynamické spojení negativního a pozitivního, které je tímto negativním podmíněno, považuje za ústřední moment avantgardy ruský teoretik Jurij Girin. Zásadním pojmem v jeho uvažování o avantgardě je enantiosémie, lingvistický termín označující setkání dvou opačných významů v jednom slově. Girin rozšiřuje rozsah tohoto pojmu tak, že jím označuje dva významově divergentní kódy, které dohromady, ve vzájemném vztahu vytvářejí smysl a celek. Setkávání a

²² Šklovskij 1965: 18.

²³ Tyto tendence existovaly v ruském i evropském uměleckém prostředí i před revolucí (italský futurismus, o jehož příbuznosti s tím ruským mluví M. Zadražilová [2022: 617–623]), zde o nich však budeme uvažovat v intencích a významech, kterými je aktualizovaly právě revoluční a těsně porevoluční události.

vzájemné působení těchto dvou významů vytváří napětí, je zdrojem ohromení a úžasu – a stojí dle Girina v základu veškeré činnosti a veškerého uvažování avantgardních umělců a teoretiků: spatřujeme ho ve Šklovského teorii o deautomatizaci, v českém poetismu a jeho důrazu na sblížení vysokého umění s nízkým a naivním, v Tyňanovově pojetí konstruktivního principu, kterým se v literárním textu může stát každá chyba, nezvyklost, nepravidelnost. A také v mýtu bořící a tvořící revoluce, který měl zásadní dopady na (literární) realitu a zároveň z ní vyplýval. Destrukce stávajícího uspořádání společnosti, životních jistot, etických hodnot, státního zřízení, to vše zapadalo do avantgardní představy světa, v němž se vše obrací ve vše, kde všechny konce jsou zároveň začátky (Girin 2010).

Destrukčně-konstrukční potenciál, všudypřítomný pocit, že vše je na konci a zároveň na začátku – „Bylo nahoře a dole, byl čas, byla hmota. Teď není nic“ (Šklovskij 1965: 37) – prostoupil avantgardní rétoriku a terminologii. Vnější, na první pohled viditelným příkladem mohou být Šklovského vyhrocené, často jednostranné a provokativní teorie, navíc podané záměrně i vynuceně neuspořádanou formou (charakteristická je v tomto ohledu nejen *Teorie prózy*, kterou Šklovskij psal nesoustavně, horečnatě v době největšího revolučního chaosu, ale i próza *Sentimentální cesta*, kde je tento způsob psaní už vědomou metodou). Toto prorůstání se však dělo i v hlubších strukturách formalistické teorie, respektive tvořilo samotný její základ. Vladimír Svatoň charakterizuje formalistickou teorii jako „energetické pojetí literárních skutečností“ a vyzdvihuje „důslednost, s níž neváhala opustit pole pozitivistického empirismu, pro snahu uchopit jevy nikoliv ve výčtu vnějších příznaků a pro odvahu navrhnout nové pojmy, nové principy pochopení jevů i nová seskupení fakt. ‚Energetické‘ pojetí pojmů bylo jejím nejzajímavějším výsledkem: odpovídalo rozlišení mezi fonetikou a fonologií, tj. mezi popisem empiricky existujících zvuků jazyka a mezi systémem zvuků ideálních, definovaných napětím vzájemných diferencí, anebo mezi psychologií naturalistickou a ‚chápající‘, jak ji proklamovalo myšlení počátku 20. století“ (Svatoň 2002: 50). Energetickou, revoluční povahu ústředního pojmu formální metody, který Viktor Šklovskij zavedl, tj. ozvláštňení (ostranění), zkoumají ve studii „Sentimentální cesta“ Libuše Heczková a Kateřina Svatoňová: „Ostranění tedy chápeme nejen jako prostorový pojem, ale i jako pojem neologický, mnohovýznamový, ironický a nadaný revolučním pohybem. Není však pouze výrazem změny, ale ukazuje pohyb celku – pohyb vzad, sloužící hledání původní podstaty, předmediálního ‚pra‘ – stavu či bodu nula, které se mohou stát výchozím bodem revoluce, ale i pohyb samotný, proces, pohyb vpřed“ (Heczková – Svatoňová 2015: 192).

Základem teorie literárního vývoje, jak ji formuloval Jurij Tyňanov, je také revoluční pohyb.²⁴ Literární evoluce je v podstatě sled jednotlivých revolucí – momentů, kdy se z reálného faktu stává literární fakt a konstruktivní princip díla. Ať už Tyňanov uvažuje o literatuře z diachronního, či synchronního hlediska, vždy je to právě dynamika (literárního vývoje, dynamičnost utváření významu textu), co jej zajímá nejvíc. Tyňanov nahlíží na dějiny literatury jako na dynamický proces a samotné literární dílo nevnímá izolovaně, ale jako součást vývojové řady, jejíž pohyb je určován nejen pohybem v čase, ale také interakcí jednotlivých textů, resp. jednotlivých konstrukčních principů. Dynamiku jako základní princip projevující se ve všech aspektech literatury a literárnosti vystihuje následující formulace: „[L]iteratura je řečová konstrukce, pocitovaná právě jako konstrukce; je tedy *dynamickou řečovou konstrukcí*“ (Tyňanov 1988: 131). Dynamiku Tyňanov spojuje s pojmem „deformace“, jehož základem je znovu – podobně jako u termínu „ozvláštnění“ – pohyb způsobený novou perspektivou a současně novou perspektivu poskytující: „Svéráznost literárního díla spočívá v aplikaci konstruktivního faktoru na materiál, v jeho ‚zformování‘ (tj. vlastně – v deformaci)“ (ibid.: 132). O tom, že do pojmu „dynamická řečová konstrukce“ zahrnuje Tyňanov veškeré oblasti fungování literárních děl, se mluví v Komentáři k „Literárnímu faktu“: „Dynamika je výchozí kategorií Tyňanovova filologického myšlení, jí se řídí jeho úvahy na všech úrovních. Řadí-li se uvedená definice k nejvyšší úrovni, představuje nižší úroveň teze o dynamizaci slova ve verši. [...] Na jiných úrovních: hrdina je významový celek určitého dynamického procesu – pohybu od začátku díla k jeho konci; fabuli si lze představit jako statické schéma, kdežto syžet je dynamická realita díla. Každé literární dílo je ‚rozvíjející se dynamický celek‘. A nakonec ještě jedna modifikace dynamického principu – literární evoluce“ (Čudakov – Čudakovová – Toddes 1988: 579–580). Z hlediska pohybu, energie, vývoje atd. uvažuje Tyňanov i o samotném formalismu, jemuž je právě revoluční dynamičnost vlastní: „Bezduchý kritik, který dnes zesměšňuje raný futurismus, dobývá tak velice laciného vítězství – hodnotit dynamický fakt ze statického hlediska znamená totéž, jako hodnotit kvalitu dělové koule bez zřetele k její dráze“ (Tyňanov 1988: 131).

²⁴ Souvislost Tyňanovových východisek s dynamickými proměnami dobových uměleckých tendencí, které probíhaly paralelně se změnami sociálními a politickými, potvrzuje M. Zadražilová: „Nemůže být náhodnou časovou shodou, že právě sledování vln prudkého střídání směrů v ruské i světové literatuře v postsymbolistickém údobí přivedlo jednu z vůdčích osobností ruského formalismu, Jurije Tyňanova, k formulování dynamické koncepce ‚literární evoluce‘ jako sledu dramatických srážek, převratů a revolucí v literárním vývoji. Zvýznamnění literárního vývoje jako permanentní evoluce s prudkými (chtělo by se říci revolučními) zvraty lze tedy chápat jako zobecnění pozorovaných jevů tehdejšího literárního a uměleckého života“ (Zadražilová 2022: 577). V okamžiku ruské revoluce se spektrum „pozorovaných jevů“ rozšířilo i na oblast mimoliterární.

Stejná dynamika doprovázející protichůdnost pohybu vzad a pohybu vpřed byla příznačná i pro tvorbu a programové uvažování ruských avantgardistických básníků, jejichž snahy o radikální změnu básnického výrazu odpovídaly radikálním změnám odehrávajícím se v jejich současnosti.²⁵ Nikolaj Čužak, jeden z předních teoretiků LEFu, mluví v článku „K zadačam dňa“ (O úkolech dne) o tom, že dynamika futurismu plyne z dynamiky života, a umění označuje za „rytmický tanec revoluce“ (Čužak 1923: 19).

2.1.2 Revoluční umění

V prvních porevolučních letech začíná budování nového světa na troskách toho starého. Zničené vesnice, přeplněná města, hladomor, chudoba, všeobecný chaos – to je přesně ta situace, o které futuristé – a vůbec avantgardní umělci – mluvili: konec, v němž už jsou přítomny zárodky nového začátku. Moment destrukce je v avantgardních představách vždy nerozlučně spojen s momentem konstrukce – nového člověka, nového života, nových slov, literárních forem, umění. Dehierarchizace světa, kterou způsobila ruská revoluce, odpovídala avantgardní dehierarchizaci jazyka a literárních žánrů, přehodnocování tradičních uměleckých prostředků a postupů. Došlo k naprostému obratu ve vyslovování světa, který se změnil, a proto o něm nelze psát jako dosud. Umělci usilovali o zachycení tohoto pohybu od zániku k vzniku, vznikání v zanikání, změněných vztahů mezi věcmi, věcí uvolněných z jejich dosavadních, konvenčních vazeb. Tato snaha byla ze své povahy performativní. Nešlo jen o to, použít novou formu k zobrazení nové skutečnosti, tedy zobrazit skutečnost za použití určitých uměleckých prostředků, ale o splynutí umění a reality. Princip revoluce se měl stát i principem revolučního umění.

Z futuristických konceptů spočívajících v důrazu na rozbití umělecké formy a jazyka a jejich opětovné vytvoření čerpali formalisté – a právě to je pro Weilovu publicistiku zásadnější: jak se futuristická východiska manifestovala u formalistů a teoretiků a autorů sdružených ve skupině LEF. Formalisté se od futuristického důrazu na slovo („rozlámat starý básnický jazyk“) posunuli k akcentování postupu, metody jakožto nového materiálu umění. Revoluční impuls, který tyto požadavky pohání, vyjádřil Viktor Šklovskij takto: „Rodí se nový svět, nové pocity“,

²⁵ M. Zdražilová cituje ve svých *Dějínách ruské moderny* slova avantgardního básníka V. Šeršeněviče z manifestu *Zelená ulice*: „Chaos ulice, pohyb města, hukoty nádraží a přístavů, plnost a rychlost současného života, duši 20. století, nelze přetlumočit jinak, než vnitřním pohybem verše“ (Zdražilová 2022: 599; nestandardní užití interpunkce je původní).

a proto „[k]nihu nelze psát postaru [...] Zavedli jsme do naší práce intimitu, kterou nazýváme pravým jménem, protože umění musí mít nový materiál“ (Šklovskij 1965: 30). Na tyto tendence navázal a do praxe je uvedl koncept literatury faktu,²⁶ s nímž přišli na začátku dvacátých let lefovci. Literatura faktu se stala ztělesněním nové prozaické formy a jako taková znamenala protest proti těm uměleckým formám, které tváří v tvář měnícímu se světu zastaraly.

V avantgardním pojetí je literatura faktu jedinou formou, která je schopná skrze postupy jako záznam, montáž, fragment (tzv. „volné spojování“ životních faktů) „nový“ obsah zprostředkovat: „Rozpor mezi literární tradicí a ‚materiálem doby‘ je třeba řešit tím, že se literaturou stane neliteratura, resp. že v literatuře zaujmou dominantní postavení takové formy, které mají nejbližší k mimoliterární realitě“ (Drozda – Hrala 1968: 41). Cílem lefovců byla literatura dokumentárně zachycující skutečnost pomocí pouhého řazení prostých faktů, např. montáž novinových článků nebo bezšyťová próza, realizovaná především žánrem reportáže či životopisného románu. Dokumentárním zaznamenáváním denní reality a pouhým sdělováním faktů dokázala literatura faktu zprostředkovat novou, revoluční, hektickou skutečnost. Jedním z žánrů, které lefovci usilovali „povýšit na literaturu“, byla reportáž. Lefovci považovali reportáž za jeden z nejvhodnějších literárních útvarů pro zachycení nové, revoluční skutečnosti. Ta je podávána nezprostředkovaně, pouhým hromaděním faktů a jejich montáží, a proto má být autentická. Absence jakékoli umělé fabule otvírá prostor fabuli skutečné: „Materiál, když ho náležitě prostuduje, autorovi sám napoví, kterou z fabulí, jež připouští, které z konfliktů, jež se v něm vyskytují, je možné vzít a udělat z nich kostru scénáře, aby maso faktů promluvilo co nejvýrazněji“ (ibid.: 45). Takto mluví Sergej Tret'jakov o filmovém scénáři, ale jeho slova lze vztáhnout i na reportáž. Věci a jevy, které pocházejí ze skutečnosti, tuto skutečnost zrcadlí a samy tak vytváří příběh. Jsou proto pocíťovány jako umělecké a činí z reportáže plnohodnotný literární útvar. Členové LEFu usilovali o oslabení hranic mezi uměním a žurnalistikou a o přiblížení některých publicistických žánrů útvarům uměleckým.

Obrátíme-li se opět ke Girinově terminologii, lze v tomto přijímání původně neliterárních žánrů do literatury vidět jeden z projevů enantiosémie, ale, budeme-li tuto souvislost sledovat do ještě hlubších struktur, objevíme v literatuře faktu pokus zachytit svět v momentě zlomu, změny, v momentě působení protichůdných principů novými, protichůdnými (vůči zavedeným, starým

²⁶ Literatura faktu v pojetí ruské avantgardy nemá nic společného s dnešní faktografickou, tj. naučnou literaturou. Šlo o literaturu, která využívala prostředky publicistiky a dokumentárních žánrů, ale nakládala s nimi umělecky.

postupům) prostředky, a tedy integrovat (vytvořit jako nový celek) umění a život. Důležité je, že se toto zachycení děje pomocí nových uměleckých prostředků a že literatura faktu tedy není pouhou „[...] poetikou reportáže, ale koncepcí umělecké prózy, požadující paradoxně odpoetizování a odestetizování literatury, její bezskrupulózní sblížení s publicistickými útvary, s postupy dokumentarismu, s konstruktivními metodami protichůdnými tradičním kompozičním schémátům – s prózou bez sujetu, bez obrazů a bez psychologie hrdinů, s dramaty bez zápletek a bez dramatické stavby [...]“ (Greibeníčková 2015b: 24).

Koncept literatury faktu tedy souzněl s formalistickými snahami o nové uchopení literárního díla – literatura faktu uváděla ve skutečnost formalistické pojetí literatury a požadavky na její podobu: „[...] orientace k surovině životní, k dokumentu, k výřezu života, zprávě, listáři, k memoárům a deníkům, kromě toho pak i k podání holé věci metodou orientace k její deskripci atd. byla v posledním důsledku jediným a ideálním způsobem, jak učinit ‚hrdinou‘ prozaického díla sám ‚literární postup‘, jak také v próze založit ‚obnažování‘ uměleckého materiálu, pracovat s jeho zpředmětněnými aspekty v rámci zákonitostí, které v literárním druhu nelze přesáhnout“ (Greibeníčková 2015c: 37).

2.2 Weilova publicistika

V následující části bude na materiálu Weilových reportáží, recenzí a článků o sovětském umění demonstrováno, jak Weil nakládal s výše popsanými přístupy, jak se k nim vztahoval a jak je jeho publicistika zpřítomňovala. Nebudou představeny všechny články, v nichž Weil reflektoval revoluční skutečnost a zaobíral se revolučním uměním, ale pouze ty, v nichž se tyto principy uskutečňují nejintenzivněji, a také ty, které nejzávažněji vypovídají o posunech ve Weilově uvažování o avantgardě a nově nasvěčují jeho spřízněnost s revolučností a avantgardními východisky. Právě takové články nejlépe odkrývají šíři Weilova revolučního gesta, ale také rozporuplnost, která je s ním spojená.

2.2.1 Revoluční skutečnost ve Weilově publicistice

Dynamičnost v jejích vnějších projevech byla z povahy věci tématem především Weilových reportážních textů, které psal od počátku dvacátých let. Roku 1922 navštívil Weil poprvé Sovětský svaz, jako člen mládežnické delegace a zároveň jako dopisovatel *Rudého práva*. O této návštěvě referoval v několika reportážních textech, v nichž se pokusil zprostředkovat charakter tamního života. V jedné z prvních reportáží, „Moskva na podzim 1922“ si všímá nové ruské skutečnosti z hlediska toho, jaký má rytmus: „[R]ytmus Moskvy je rytmem tance, zpěvu, vášně. Nikde snad není tak prudký život jako v Moskvě. Bulváry jsou plny lidí, veselých, radostných, a to uprostřed podzimního deště a chladu. Krasnoarmějci s čapkami, podobajícími se tibetským čapkám, jdou za zpěvu ulicí. Lidé se zastavují, pozdravují je, vše jde tak vesele, družně, jako v tanci. Nikde není možno vidět nějaký pouliční výstup, jako je tomu v Praze nebo v Berlíně, všude je klid, ale přesto město žije bouřlivě, bouřlivěji než Berlín s jeho Unter- a Hochbahn-tramvajemi, automobily. Město žije bouřlivě vnitřně. Každý den jsou vědecké přednášky, kursy, vyučování, diskuse, divadelní pokusy, každý den vychází několik knih a každý den se lidé tlačí v knihkupeckých krámech. Tam je život Moskvy“ (Weil 2021a: 15).

Podobně postupuje Weil v reportáži „Rusko na podzim 1922“, kde sleduje život na moskevských ulicích odehrávající se v závratném, takřka životu nebezpečném tempu: „Moskva žije bouřlivě. Život je tu úžasně prudký, vše zachovává jakési zrychlené tempo, vše letí v jediném vichru. Ne nadarmo jsou na ulicích nápisy: Bergis automobila – střež se automobilu. A nejen automobily jezdí divokou rychlostí; vše tak jezdí, počínaje drožkou a konče obyčejným

vozíkem. Nikoliv, Moskva není město, které žije snem, nýbrž pracuje, raduje se, jásá, žije. [...] Bulváry! Bulváry! Bulváry! V nich žije Moskva [...] Bulváry jsou obruče, jež spínají Moskvu, aby se nerozletěla z přebytku života“ (Weil 2021b: 56).²⁷

I v reportáži „Ukrajina“ klade Weil důraz na horečnaté tempo jakožto jednu z charakteristik nového života: „V Charkově se ukazuje industrializační tempo. Fabriky, fabriky, elektrárny, autobusy, stavby. Redakce Robitnyčej gazety, to je taková fabrika na noviny [...] Redaktoři pracují jako d'áblové, písárky nestačí psát, na každou písárku jsou fronty redaktorů. V redakci je bufet, kde můžete posnídat a povečeřet, není možno se vytrhovat z práce. Všechno odpovídá šilenému tempu průmyslového Charkova“ (Weil 2021d: 102–103). Se zimničním tempem se pojí i halas a hluk: „Blížíme se k Moskvě. Vracím se do ní po mnoha letech. Viděl jsem ji v r. 1922. Připomínám si: Šílené tempo uličního ruchu, moskevské fabriky, kostel Vasilije Blaženého, Kreml, asijsko-evropskou směs, tančící Asiaty na ulicích v den výročí Říjnové revoluce, prodavače cigaret, výkřiky, volání izvozčiků“ (ibid.: 105).

Tempo a rychlost nejsou jen tématem Weilových reportáží, ale promítají se i do způsobu, jakým jsou napsány. Rytmus, o kterém Weil mluví v souvislosti s životem v Moskvě, dokáže prostřednictvím většinou asyndetického vyjmenovávání detailů, faktů a jevů vtělit i do rytmu svých textů: „Ještě jsou ověnceny hroby padlých v revoluci, ještě stojí socha dělníka na Rudém náměstí, ještě jsou na domech upevněna pestře pomalovaná plátna. A zatím se vrací Moskva k práci. Znovu řinčí tramvaj, opravují se domy, tovární komíny dýmají, na ulicích je všední shon, prodávají se noviny s vylíčením průběhu slavnosti a řeči Trockého ve Velkém divadle“ (Weil 2021b: 61). Jak je z úryvku patrné, dalším prostředkem rytmizace textu je anafora: „Každý den jsou vědecké přednášky, kursy, vyučování, diskuse, divadelní pokusy, každý den vychází několik knih a každý den se lidé tlačí v knihkupeckých krámech“ (Weil 2021a: 15).²⁸

Dalším příznačným rysem nové podoby sovětského života je davovost.²⁹ Čím větší množství lidí se shromáždí, tím jsou hlasitější, tím větší energií a silou disponují („tam, kde byla dvě, zdálo se, že jich je osm“): „Pracující dělnická Moskva zaplavuje moskevské ulice o

²⁷ Zde i dále zvýraznila M. K.

²⁸ Na principu anafory je vybudována Weilova próza *Žalozpěv za 77 297 obětí* (1958). Na podobnost v užívání anaforičnosti v této Weilově próze a v románu *Nahý rok* (rusky 1922) Borise Pilňaka poukázal Miroslav Olšovský ve svém příspěvku předneseném na zmiňované vědecké konferenci věnované životu a dílu Jiřího Weila (2023).

²⁹ Davovostí byla fascinována většina z těch, kdo ve dvacátých a třicátých letech navštívili Moskvu. V reportážích či vzpomínkových textech I. Olbrachta, M. Majerové, J. Fučíka, ale i intelektuálů s jiným než komunistickým přesvědčením (V. Tille, J. Kopta, J. Slavík) nacházíme dlouhé pasáže či minimálně zmínky o davech na ulicích ruských měst (viz Šimová – Kolenovská – Drápala 2017).

demonstracích. Tehdy vyjde z továren, z předměstí a valí se různými ulicemi na Rudé náměstí, na Sovětské náměstí před budovu Komunistické internacionály a moskevského sovětu [...] Nejohromnější demonstrací snad z celého světa bylo slavení pátého výročí ruské revoluce. Tři čtvrti milionu lidí kráčelo nepřetržitě od 9 hodin ráno do 5 odpoledne. [...] Vypravovali mi, že průvody v den výročí ruské Říjnové revoluce stále rostou každým rokem. Každým rokem se revoluce šíří, prohlubuje, stává silnější. Každý rok znamená nové vítězství proletářské vlády“ (Weil 2021b: 60–61).

2.2.1.1 Vpouřa materiálu I

Dav symbolizující sílu, přesvědčivost a neotřesitelnost je ve Weilových reportážích z dvacátých let nahlížen ještě bezvýhradně pozitivně. Ten, kdo sleduje dav bez konce se valící ulicemi, pociťuje úžas a nadšení a rád se nechává přesvědčit jistotou, s níž v rytmu pochodujících nohou hlásá svou pravdu. Jak velká proměna se s figurou davu ve Weilově tvorbě postupem času udála, nejnápadněji vyplyne ze srovnání s *Moskvou-hranicí*. Dav v tomto románu z konce třicátých let už budí v pozorovateli zcela jiné pocity. Hrůzu, bezmoc a vědomí vlastní nicotnosti tváří v tvář jednolitě a o své síle přesvědčené mase. To je ten nejvyhrocenější případ rozporu, můžeme jej však sledovat už daleko dříve.

Vraťme se k reportáži, kde Weil srovnává moskevské ulice s berlínskými. Zmínka o automobilech upomene na shora uvedený citát Šklovského, vyjadřující nejen dynamismus revoluce, ale také futuristické nadšení technikou. Automobil v Moskvě symbolizuje Weilovi, podobně jako Šklovskému, revoluci, její rychlost a dynamiku: „Život je tu úžasně prudký, vše zachovává jakési zrychlené tempo, vše letí v jediném vichru. Ne nadarmo jsou na ulicích nápisy: Bergis automobila – střež se automobilu. A nejen automobily jezdí divokou rychlostí; vše tak jezdí, počínaje drožkou a konče obyčejným vozíkem. Nikoliv, Moskva není město, které žije snem, nýbrž pracuje, raduje se, jása, žije“ (ibid.: 56). Mluví-li však Weil o automobilu berlínském, soustředí se na jiné vlastnosti automobilu. Oproti rychlosti, kterou v souvislosti s automobilem zmiňoval v předchozím úryvku, si všímá toho, že je hlučný, čímž obrací pozornost na jeho negativní stránku: „Berlínské šedivé nebe. Hluk automobilů, křižovatky cest určené světly“ (Weil 2021c: 88). Zmínka o hlučných automobilech navíc následuje po zmínce o šedivém nebi, čímž se představa něčeho nepříjemného a rušivého stává ještě sugestivnější. A ještě více tak vynikne kontrast mezi tímto a předchozím úryvkem, v němž je automobil

spojován kromě rychlosti s představou práce, radosti a jásání. Skutečnost, že si Weil při hodnocení totožného jevu takto protičeří, ukazuje na další důležitý moment Weilových článků: jejich rozporuplné vyznění, a tedy onu vzpouru materiálu, vymezenou na začátku práce jakožto rys, který lze sledovat napříč veškerou Weilovou činností. Weil jako by byl v pozici jakési implicitní obrany, jako by neustále psal obhajobu a už předem odpovídal na námitky, kritiku, nařčení, bránil se proti potenciálnímu útoku.

Tato obrana je vedena proti dvěma protivníkům. Prvním z nich jsou potenciální kritikové – nekomunistický tisk v Československu a vůbec nekomunističtí intelektuálové, kteří sledují situaci v Rusku a kriticky se k ní vyjadřují: „Zde v Rusku se nám zdá všechno povídání buržoazních novin směšným. Neboť vidíte revoluci, vidíte ji v Proletkultě, dělnických univerzitách, v dílnách, továrnách, divadle, vše je jí proniknuto. Neuděláte ani krok, abyste nenarazili na revoluci. A hlavně vidíte revoluci v práci. Moskva se horečně restauruje. Nyní již vypadá jako kterékoliv evropské hlavní město. Staví se nové domy, dláždí se chodníky, opravuje se, staví se elektrárny, vyrábí se, a to vše rychle, přesně, řádně“ (Weil 2021a: 16).

Weil nápadně často zdůrazňuje a chválí to, co je samozřejmé, umanutě vyjmenovává, co všechno v Rusku funguje, a vychvaluje skutečnosti, které Evropan považuje za samozřejmé, takže ani nepokládá za nutné o nich mluvit: „Večer jede vlak jako každý den do Moskvy. Nikolajevské nádraží. Poměrně čisté moderní nádraží“ (Weil 2021b: 54); „Čistota na nádražích a dobrý oběd v bufetu“ (Weil 2021c: 90). Čím víc zdůrazňuje Weil samozřejmé jevy, tím méně samozřejmé se tyto detaily zdají být. Uveďme další příklad z reportáže „Rusko na podzim 1922“: „Prohlížím Petrohrad jen zběžně. Evropské město jako jiná [...]. Večer jede vlak jako každý den do Moskvy. Nikolajevské nádraží. Poměrně čisté moderní nádraží. V čekárnách se prodává literatura, noviny, brožury. Vlak vyjíždí přesně, rychlost ne německého D-vlaku, ale zcela dobře našeho rychlíku [...]. Jedeme krajinou za Petrohradem. Je to neveselá krajina, neúrodná. Až pak dále přijde pravé bohaté Rusko“ (Weil 2021b: 54). Vzorem pro srovnání je zde Evropa, evropská civilizace: „A pak přichází petrohradský přístav, jedna loď vedle druhé, jeřáby, zboží, skladiště, stále jedeš kolem nich, stále lodi, zboží, skladiště, tak jak je to možno viděti v Hamburce nebo ve Štětíně anebo ve kterémkoliv evropském přístavě“ (ibid.: 53). Evropa funguje jako měřítko vyspělosti („tak jak je to možno viděti v Hamburce nebo ve Štětíně“; Moskva „vypadá jako kterékoliv evropské hlavní město“), zároveň však Weil, přejde-li od vyjmenovávání detailů ruského života k autorskému komentáři reality, tvrdí a zdůrazňuje opak: „Nikoliv, Moskva není město, které žije snem, nýbrž pracuje, raduje se, jásá, žije. Tak nemůže působiti Berlín, město automobilů, autobusů, podzemní a nadzemní dráhy, širokých

asfaltovaných ulic, širokých pravidelných budov. Tak může působiti jen Moskva, podivuhodná směs starobylého města s moderním, sídlo prvních carů a sídlo první proletářské vlády“ (ibid.: 56). Moskva vypadá jako kterékoliv evropské hlavní město, tedy i jako Berlín, a proto není o nic horší, snaží se říci Weil, ale hned vzápětí evropský vzor, kterému se Rusko snaží vyrovnat, znevažuje. Automobily, autobusy, načas jezdící podzemní a nadzemní dráha, široké pohodlné ulice, které se v Moskvě budují po vzoru evropských, nad tím vším najednou pohrdavě mává rukou, čímž relativizuje i předchozí srovnání.

Druhým, méně očividným, ale pro Weilovu tvorbu příznačnějším protivníkem je on sám. Z pozic ideologičnosti vede útok sám proti sobě, proti své intuici: „Kolik stojí sirky? 80 tisíc, odpovídá hoch. Obnos se zdá závratný, překvapuje, udivuje, takže nakonec ani sirky nekupuješ. Ale to ti Rusové vysvětlí“ (ibid.: 54). Pochybovačný údiv, kterého se Weil v těchto rádcích dopouští, působí bezděčně a je okamžitě přebit rozumem – ne však dost rychle na to, aby se nad ním čtenář nepozastavil. Čtenáře i sám sebe přesvědčuje Weil i tehdy, komentuje-li způsob oblékání Moskvanů: „Všichni lidé jsou dobře ošaceni. Ne sice podle módy, ale přece vzhledem k zimě velmi dobře“ (ibid.: 55). V pasáži, kde s láskou a obdivem líčí Moskvu a její neuspořádanost, chaotičnost, špatné silnice detaily znovu pracují proti plánovanému vyznění: „Tramvaj, jež tančí na ulici, protože jede příliš rychle. Autobusy, jež skáčou přes nerovnou dlažbu jako závodní koně při steeplechase. Rychleji, rychleji, SSSR“ (Weil 2021c: 88). Totéž platí o zdrženlivé kritice stylu oblékání, která pravděpodobně ani kritikou být neměla: „A v Rusku se obléká celkem každý stejně, takže to připadá někdy jako uniformování“ (ibid.: 90).

V reportáži „Očima Západu“ popisuje Weil své dojmy z Berlína po návratu z druhé cesty po Sovětském svazu, kterou podnikl v roce 1928: „Berlínské šedivé nebe. Hluk automobilů, křižovatky cest určené světly. Hotel Excelsior se svými tisíci pokoji a ohromným bazénem. Mokka-Stuben, kde se čepuje káva espresso jako u nás pivo. Slečna (a ovšem všechny slečny z Mokka-Stuben jsou velmi hezké a hezky oblečeny) přidá svůj úsměv k vaší kávě. Nade vším se rozprostírá svatá vláda řádu. I úsměv je zaplacen 50 feniky. Evropa. Jsme doma. Oči nemohou přivyknout berlínskému davu. To bylo před měsícem, kdy jsme uviděli poslední trenčkoty. Reklamy doporučují osvědčené zboží ‚Sind’s die Augen, geh zu Ruhnke‘. Oči to nejsou. Je jim to příliš všední. Nu ano, reklamy a tak dále. Civilizace je příliš každodenní. Chutná ovšem jako káva espresso. To jest dobře“ (ibid.: 88). Weil neustále kolísá mezi náklonností k západu, západní civilizaci a mezi jejich odmítáním – a je otázka, nakolik je to

odmítání upřímné. Káva mu chutná, ale možná tuší, že bude muset volit mezi kávou a revolucí.³⁰

Z výše uvedených příkladů vyplývá, že materiál se – jako už po tolikáté – vůči Weilovi bouří. Zdánlivě nenápadné postřehy, které ve Weilovi vyvolávají pochybnosti (závratná cena sirek; nemoderní oblečení Moskvánů; hrboлатé moskevské ulice), jsou sice vzápětí vysvětleny či omluveny (jistě to má rozumný důvod, že jsou sirky tak drahé; oblečení sice není vkusné, ale je teplé; ulice jsou hrboлатé, ale i tak se po nich dá jezdit), ale v konečném důsledku vystupují z textu daleko výrazněji než původně zamýšlená oslava Ruska, země revoluce. Z textu reportáží lze vyčíst konflikt, který se odehrával v samotném Weilovi po příjezdu do Ruska, kde toužil vidět to, co si představoval, že tam uvidí, ale byl konfrontován s realitou, která se od těchto představ lišila. A zde znovu narážíme na moment, který lze v různých podobách a variacích sledovat v celém Weilově působení: neustálý svár nadšení a víry v nový život s realistickým pohledem, s intuicí, která mu říká, že některé skutečnosti nejsou v pořádku, a kterou se snaží nadšením a ideologickými argumenty přebít.

Jak zaujatý může Weil být, přistupuje-li k tématu z ideologických pozic, ukážeme na srovnání Weilových reportáží o životě na ruských ulicích a v ruských továrnách s reportáží, která je sice z československého prostředí, ale také líčí život v továrně, tedy něco pro SSSR emblematického. Jedná se o reportáž „Čaj u Tomáše Bati“. O Baťově továrně napsal Weil následující řádky: „Ještě mi třesť hlava z běžícího pásu, šhubajících se rukou nad kolíčky, ještě vidím seskakovat a vyskakovat lidské mravence z Baťových tramvajek – skok, seskok, nový lidský mravenec, ani jedna minuta ztracena –, ještě vidím zasklenou klec, ve které sedí dívka s vytřeštěnýma očima a kolem níž běží pás. Počítá, vypočítává, jako by záležel od toho celý její život. Zdá se, že nedokáže zachytit rychlost pásu – ale to se jen zdá – horečné oči polykají vteřiny a minuty – v strašném napětí, vteřina za vteřinou, minuta za minutou. Vidím oči nad běžícím pásem, oči ztrhané, horečné, jejichž lesk se zařezává do paměti, v které nevyjmí nikdy. Viděl jsem z oken Baťovy kanceláře, jak vycházel proud dělníků, když siréna zahoukala konec práce. Její okna vedou na hlavní bránu, kudy proudily davy mlčících mužů a žen. Bylo slyšet jen dupot Baťových bot – všichni musí mít jeho boty –, to šly Baťovy boty domů, aby

³⁰ Motiv kávy se vrací ve Weilově románu *Moskva-hranice*. Pít kávy z evropských šálek zde symbolizuje touhu Jana Fischera po domově a představuje pro něj jeden z mála okamžiků, kdy může vystoupit z vysilujícího budovatelského tempa, pod jehož taktovkou se odehrává život v Moskvě. Jak známo, káva sehrála roli i ve Weilových osudech: v korespondenci s přáteli v Československu, kterou vedl za svého pobytu v Moskvě ve třicátých letech, si stěžoval, že je vyčerpaný a že mu chybí káva a hory. Tento dopis byl zadržen stranickou buňkou a přispěl k Weilovu vyloučení z komunistické strany.

naplnily autobusy do Malenovic, Napajedel a daleko, třeba až do Velkých Karlovic, to šly jen boty a nemluvilý“ (Weil 2021g: 121). Weil se zde stejně jako v reportážních textech o Rusku soustředí na charakter práce, všímá si pracovního tempa, shonu a nasazení. Detaily, které zmiňuje, jsou podobné, ale jejich hodnocení se zásadně liší. V obou továrnách se pracuje rychle, ale zatímco v té Baťově je „rychlost pásu“ spojována autorským komentářem se „strašným napětím“, při popisu továrny ruské promlouvá prostým kladením detailů pouze budovatelské tempo: „Redaktoři pracují jako ďáblové, písáčky nestačí psát“; nebo: „V redakci je bufet, kde můžete posnídat a povečeřet, není možno se vytrhovat z práce.“ Tedy zatímco „[p]racující dělnická Moskva zaplavuje moskevské ulice o demonstracích. Tehdy vyjde z továren, z předměstí a valí se různými ulicemi na Rudé náměstí“ (Weil 2021d: 102–103), Baťovy dělníky vidíme „seskakovat a vyskakovat [jako] lidské mravence z Baťových tramvajek – skok, seskok, nový lidský mravenec, ani jedna minuta ztracena [...]“ (Weil 2021g: 121).

Ze srovnání je patrné, že pokud Weil při líčení ruské skutečnosti pouze pozoruje, je autentický a nahmatává a zprostředkovává skutečně to, co vidí a co tvořilo revoluční Rusko. Slovy z úvodu této kapitoly – zpřítomňuje materiál doby. Pokud jde o detaily, které neodpovídají ideologickým požadavkům zobrazování reality, určených pozitivním apelem, a které tuto realitu nabourávají, působí jejich výskyt bezděčně a nezáměrně. Kdykoli Weil prostřednictvím komentářů a hodnocení vychází vstříc ideologickým nárokům, což se dělo především v případě článků publikovaných v komunistickém tisku, převáží nad snahou zůstat věrný realitě persvazivní funkce a jeho texty ztrácejí na přesvědčivosti.

2.2.2 Revoluční umění ve Weilově publicistice

Už v některých reportážích se Weil nespokojuje s pouhým registrováním dynamiky jakožto projevu nového životního stylu, ale dokáže v ní vidět i princip, který se přenáší do umění. „Existuje dvojitý vztah k umění. První se vyznačuje tím, že se na dílo pohlíží jako na okno do světa. Slovy nebo obrazy se chce vyjádřit to, co je za slovy a obrazy. Takovým umělcům by se mělo říkat překladatelé. Druhý spočívá v tom, že se na umění díváme jako na svět samostatně existujících věcí. Obsahem umění jsou totiž slova, vztahy slov, myšlenky, ironie myšlenek a jejich neshoda“ (Šklovskij 1965: 78). Vybíráme ty články, v nichž se Weil dívá druhým uvedeným způsobem. Nejčastěji takto uvažoval ve dvou oblastech: sovětský avantgardní film (příp. divadlo) a literatura faktu. V případě filmu se zaměříme na články, v nichž se Weil

zabývá především postupem montáže jakožto nejvlastnějším projevem revoluční dynamiky v umění. Co se týká literatury faktu, budou nás zajímat ty články, v nichž Weil akcentuje literaturu faktu jako koncept, který navazoval na přístupy formalistů, a v nichž sám tyto přístupy zužitkoval.

2.2.2.1 Sovětský avantgardní film

Když Weil popisuje návštěvu ateliérů ukrajinských filmových ateliérů, hovoří o postupu montáže, na němž je film založen a který vychází právě ze specifické revoluční dynamiky: „Zcela jiný je Dovženkův film *Zvenyhora*. V tomto filmu je vyjádřena celá historie Ukrajiny, je to film rovný Ejzenštejnovu *Okt'abru*. Nová a stará Ukrajina. Rozdíl je v rytmu. Montáž je provedena takovýmto způsobem: kádry historické nebo historicky tradiční a kádry revolučního boje a sovětské výstavby. Kádry historické jsou natáčeny pomalým rytmem, kádry revolučního boje a industrializace tempem rychlým. Kádry, když jsou smontovány, dávají divákovi plný obraz kontrastu staré a nové Ukrajiny, vítězství industrializace nad primitivním zemědělstvím, vítězství komunistického principu nad tradiční hetmanštinou. [...] Dovženko vytvořil ve *Zvenyhoře* národní ukrajinský film v plném smyslu slova. Z jedné strany zpomalené kádry o historických bojích Ukrajiny, rytmus ironizuje celý lesk dnes operetních krojů, tyto kádry pak vyústí v kymácivé, pomalé, líné, příživnické chůzi ukrajinského emigranta na pařížské dlažbě, z druhé strany válka, revoluční odboj, revoluce, jež vyústí v mohutný rytmus strojírenských závodů rotaček a elevátorů“ (Weil 2021d: 100–101). Starý svět se plouží a proti němu se v „mohutném rytmu“ řítí svět nový.

Citovaná pasáž je sice součástí reportáže, ale Weil v ní zaujímá hodnotící perspektivu ne nepodobnou perspektivě recenzenta. Sleduje, jak se dynamika nové skutečnosti promítá do avantgardních uměleckých postupů – a toto hledisko, přestože na něj narazíme i v reportážních textech, dominuje z povahy věci především Weilovým recenzím a přehledovým článkům o ruském umění.

Pokud jde o filmové recenze, nejvýrazněji se tak děje v článku „Nové ruské filmy“, kde Weil referuje o několika nových ruských filmech, pojmenovává jejich specifika i společné rysy a vyslovuje obecnější soudy o současném ruském filmu jako takovém: „Charakteristickou známkou nového ruského filmu je bezprostřední naturalismus. Tím není ovšem myšlena nějaká naturalistická *hra*, nýbrž montáž skutečných faktů nebo obrazů. Ejzenštejn vykládá v jednom

ze svých článků tuto metodu nového ruského filmu tím, že ruský film byl nucen v době revoluce tvořit jedině *žurnál*, kroniku denního života a agitační filmy spočívající na stejném základě, tj. ukazující jedině *fakta*, a nikoli stylizovanou hru herce“ (Weil 2021i: 159). Revoluce si vynucuje nový umělecký postup, který nemá být založen na vymyšleném příběhu, ale na pouhé montáži životních faktů.³¹

Nejblíže se podle Weila prostému montování faktů skutečnosti přiblížil Dziga Vertov s jeho specifickým způsobem snímání reality blízcím se dokumentární reportáži: „Filmy Dzigy Vertova. Nejsou to filmy – jen žurnály. *Samogon*. Montáž scén zachycených po celém Sovětském svazu. Film působivější než všechny propagační filmy herců hrajících opilce a pak polepšených moudrou společností. Jedině nahá skutečnost. Opilá selka se vrací z trhu. Bezpřístřešný opilý hoch se kymácí po ulici. Smrt alkoholika. Alkoholické šílenství. Idiotismus. Nehráno, všechno zachyceno aparátem Vertova, tzv. kinoky. Kinok je filmový reportér. Má připravený aparát, a uvidí-li na ulici něco zajímavého, ihned si pořídí snímek. Prací režisérovou je pak jen montáž“ (ibid.: 160).³²

2.2.2.2 Literatura faktu

Častěji než filmové postupy sledoval Weil ve svých recenzích i přehledových člancích to, jak s požadavky na novou uměleckou formu nakládala literatura, přesněji představitelé literatury faktu. I pro ně byla výchozím principem montáž, sytící se z dynamické povahy skutečnosti. Weil se literatuře faktu a jejím nejvýraznějším představitelům věnoval v kratších recenzních člancích a také v několika rozsáhlých, přehledových textech. Nejčastěji se objevují jména Jurije Tyňanova a Viktora Šklovského. O jejich knihách pouze nepsal, ale používal i jejich metody a způsoby přístupu k literárnímu dílu. Odkazoval na ně, metodologicky na ně navazoval a někdy

³¹ Weil v tomto článku nazývá postup montáže „naturalismem“. Na tento termín narazíme i v několika jeho dalších člancích. Weil však nemá na mysli zolovský naturalismus; tímto označením chce zdůraznit to, že nové umění žádným způsobem nemodifikuje a nezkrsluje realitu. I montáž faktů lze označit na modifikaci, protože je to vždy autor, kdo fakta skládá a skládá je určitým způsobem, ale Weil – a formalisté – považovali montáž za prostředek uměleckosti, prostředek k dosažení uměleckého účinku, nikoliv za postup, který deformuje skutečnost. Weil své pojetí tohoto termínu blíže vysvětluje v článku „Cesta nové ruské prózy“ (Weil 2021r).

³² Weil referuje o Vertovově koncepci kino-glaz (kino-oko), která spočívala v odmítnutí tradičního filmového vypravěčství ve prospěch nového pojetí filmu jako organizace materiálu zaznamenaného kamerou. Kamera se ve Vertovově pojetí „připodobňovala lidskému oku evidujícímu aktuální dění reálného života“ (Glanc – Kleňhová 2005: 293).

i napodoboval kompozici jejich textů, a sám tak činil materiálem svého psaní metodu tohoto psaní.

V článku „O Jiřím Tyňanovovi, který přijel do Prahy“ pouze stručně označuje Tyňanova za jednoho z nejlepších současných prozaiků a za průkopníka teorie, jejímž je sám autorem: „Tyňanovovy romány přišly právě, tj. v době, kdy ruská literatura mění své směrnice a orientuje se na literaturu faktu, reportáž, paměti, cestopisy. Dřívější mimoliterární žánry jsou povýšeny na literární a Tyňanov první o tom psal“ (Weil 2021e: 110–111). Avšak v jiném článku z téhož roku („O Jiřím Tyňanovovi“) už Weil uvažuje o Tyňanovovi zevrubněji a s větší přesností. Hned v úvodním odstavci článku, kde mluví o vývoji historického románu, navazuje Weil na Tyňanovou teorii literární evoluce a říká, že historický a dobrodružný román se po svém rozmachu v 19. století staly mimoliterárními žánry. A pokračuje: „Dnes čteme reportáž jako román a soudní referáty jako literaturu. [...] Zamílovali jsme si fakta a povýšili je na literaturu“ (Weil 2021j: 181). Dále Weil načrtává stručný vývoj ruské literatury po revoluci: „Ruská nová literatura prožívá druhou fázi vývoje. První fází bylo rozbití starého realistického románu – nové formy prózy, román-kronika Pilňaka, Bělého rozbití syntaxe, vpád barbarismů a vulgarismů, odklon od sujetové prózy k stylistickým experimentům. Druhou fází je literatura faktu – umělecká reportáž“ (ibid.: 181–182). Jak tato nová literatura vypadá, demonstruje Weil na Tyňanovových románech a podrobně popisuje rozdíl mezi nimi a tradičním historickým románem. Zásadní rozdíl spatřuje v práci s historickými fakty. Ta sloužila tradičním romanopiscům jenom jako základ pro volné rozvíjení fabulace. Tyňanov naproti tomu zůstává faktům věrný: „Je tedy jeho úlohou dáti hovořiti faktům – rozvíjetí fakta tak, jako by byl rozvíjen děj, postavití skutečný materiál do takového světla, aby byl pocíťován jako umělecký“ (ibid.: 183). Zmínka o pocíťování uměleckosti odkazuje ke Šklovského studii „Umění jako metoda“ a vůbec k jeho *Teorii prózy*, v níž u nejrůznějších autorů sleduje postupy vedoucí k uměleckému pocíťování materiálu, a tedy k oživení vnímání a k deautomatizaci.

Ozvuky Šklovského a Tyňanovových přístupů jsou rozesety v mnoha dalších člancích, kde si Weil všímá toho, jak autoři pracují se slovem a s postupem a jak toto nakládání odráží revoluční dynamiku. Například v článku o V. Ivanovovi, jehož povídky a prózy Weil hojně překládal: „Ivanovovy první romány a povídky [...] nejsou romány ve smyslu norem předrevoluční literatury. Skládají se z výkřiků, apostrof, lyrických odstupů. Jednotlivé příběhy jsou skloubeny lyrickými pasážemi, výkřiky radosti. Mají ráz elementárnosti. Osoby v nich nemluví, křičí, jednají. Události se střídají rychle. Není kdy na psychologický rozbor. Všechny osoby i děj jsou sevřeny horkou skutečností [...]“ (Weil 2021i: 437–438); a dále: „Místo líčení pestré a

hyperbolické obrazy. Místo motivace elementární jednání a výkřik. Místo nutného zadržování děje lyrické odstupy. Takovou metodou se podařilo Ivanovovi zvládnouti horkou skutečnost, zachytiti obraz revolučního víru“ (ibid.: 439).

Nejsystematičtěji však navazuje na Tyňanova a Šklovského ve shrnujícím, přehledově-analytickém článku „Stat' o nové ruské próze“, který nejvýrazněji odráží Weilovu poučenost o výše popsaných avantgardních přístupech. Stat' vycházela na pokračování v časopisu *Nové Rusko*³³ od dubna do prosince 1925, což je období, kdy Weil pracoval i na své dizertaci, která je dalším dokladem jeho inspirovanosti formalismem, potažmo revolučností a které bude věnována následující kapitola. Stat' je rozdělena na osm částí, v nichž se Weil zamýšlí nad otázkou, zda a jak může revoluce jakožto sociologický činitel vyřešit krizi, v níž se literatura ocitla poté, co se vyprázdnily a zastaraly (zautomatizovaly) literární postupy, které prosazoval symbolismus. Už tato vstupní otázka vypovídá o poctivosti a nezaujatosti, s níž Weil k tématu přistupuje a která není v autorově publicistice pravidlem. V mnoha jiných shrnujících člancích či samostatných publikacích³⁴ prezentuje Weil vliv ruské revoluce na literaturu jako nesporný fakt, o kterém se nediskutuje, nikoliv jako otázku, na kterou má text najít odpověď. Weil hledá odpověď skrze analogii s romantismem, jehož nástup byl urychlen francouzskou revolucí. Stejně jako francouzská revoluce způsobila pád již vyprázdněného klasicismu, bolševická revoluce podle Weila přesunula pozornost ke skutečnosti, která měla vystřídat vyprázdněný a od skutečnosti odtržený symbol.

V dalších částech rozvíjí Weil tuto spjatost nového umění se skutečností. Ta se mění a nově se formuje, a proto i umění, aby jí odpovídalo, musí najít nové formy: „Nutno-li vycházeti z reálného světa, je nutno nyní sledovati stále se měnící životní formy. Vzniká paradox: život je vlastně romantický a úkol je zachytiti jej novou realistickou metodou. Romantický svět fikce ustupuje romantickému světu reálna. Syntézou může býti jedině nadrealism“³⁵ (Weil 2021o: 570). Weil vytyčuje hlavní znaky nové, porevoluční ruské prózy, která reaguje na změnu světa a jeho zákonitostí. Jejimi pilíři už není fabule, příběh či rozvíjení předem stanovené teze, ale hledání způsobů, jak přetavit život do umění. „V nové ruské próze ztrácí myšlenka dominující postavení. A toto postavení nabývá reálno. Nikoliv filosofická myšlenka, nýbrž reálno je zákonem [...], jenž určuje použití té či oné metody, poněvadž běží tu o přetvoření. [...] Umění

³³ Časopis vydávala Společnost pro hospodářské a kulturní sblížení s novým Ruskem v letech 1925–1929.

³⁴ Např. „Dnešek ruské literatury“ (*Nová svoboda* 1926), „Deset let ruské literatury po revoluci“ (*Fronta. Mezinárodní sborník* 1927); viz Weil 2021: 607–610 a 615–626.

³⁵ Pojem „nadrealism“ je analogický k pojmu „naturalismus“ v tom smyslu, v jakém jej Weil užívá ve svých člancích.

se vrací k svému prapůvodnímu úkolu zobrazení reálna uměleckými prostředky, přetvoření světa v svět umění. Pravdu je nutno učiniti uměleckou pravdou. Metodu určuje materiál. Tento vývoj není určován vnějškem. Jde proti obecnému vkusu. Jde proti estetickým návykům. Naráží při každém slově, každé větě nové prozaické řeči na nové obtíže. Musí vytvářeti nový styl, musí se vraceti ke starým způsobům, přetvářeti je, dávat jim nové zabarvení. Má v sobě všechny prvky *zlomu* chaotického úsilí jednotlivců. Reálno, které bylo u tzv. realistů jen jedním z prvků formy, stává se materiálem. V tomto základě nové prózy spočívá největší obtíž. Je nutno nikoliv vytvořiti fiktivní svět nebo naléztí sujet a fabuli pro vyjádření nějaké myšlenky, nýbrž běží o zobrazení dne, umělecké přetvoření všedního obyčejného dne“ (ibid.: 571–572).

To, co Weila nejvíce zajímá, není revoluce jako téma či pouze jako vnější činitel, ale revolučnost jako princip nového umění a také jako způsob, jak o umění uvažovat. Weil se soustředí především na to, jak autoři pracují s formou, a na jejich úsilí o rozbití staré formy a nalezení nové. Soustředí se tedy na principy nového umění v jejich nejvnitřnější podstatě, tedy jako na projevy revoluční dynamiky a energie, ale zároveň k nim přistupuje z pozice formalismu, který sám o sobě z revoluční dynamiky čerpá. Ohlas Tyňanovových teorií o literárním vývoji čteme v úvodní části, kde Weil shrnuje vývoj ruské prózy od devatenáctého století z hlediska přesunu žánrů a postupů z centra literárnosti na její okraj. Ze Šklovského Weil vychází tehdy, když mluví o jednotlivých dílech a autorech. Podrobně se věnuje návaznosti současných prozaiků na dílo Dickense, Gogola a Leskova a kontinuitu spatřuje – opět – v jejich práci se slovem a zdůrazňuje především jejich úsilí o nové, adekvátní umělecké prostředky a o adekvátní, živý jazyk („vnesli do literatury živý jazyk a lidovou řeč“, „propůjčili nejvyšší moc slovu, osvobodili je z područí děje, látky a učinili je samostatnou, rovnocennou jednotkou“ [ibid.: 585]) a živou řeč. Úhel Weilova pohledu je přitom určován Šklovského pojetím umění jako deautomatizace: „Nový pohled – učinění kamene kamenem³⁶ –, první a zásadní úkol umění promítnouti reálno, tak abychom pociťovali jinak – umělecky –, nebo vůbec pociťovali, dociluje Gogol svou maskou smyšlené osobnosti, jež vrhá na vše světlo své individuality“ (ibid.: 589). Literatura má vyvést čtenářovo vnímání z automatismu tím, že použije zcela nový umělecký postup, jehož výchozím momentem je rozbití, a tedy rozpohybování, nové nasvícení formy: „Dynamika vývoje románu a prózy vůbec je v hledání nových uměleckých prostředků a přepracování starých“ (ibid.: 587). Weil na formalisty nejen navazuje a cituje je, ale podává i stručnou charakteristiku formální školy jakožto směru, který teoreticky uvažuje o novém

³⁶ Weil naráží na Šklovského slova ze studie „Umění jako metoda“: „Nuže, proto, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, proto, aby udělalo kámen kamenem, existuje to, co bývá nazýváno uměním“ (Šklovskij 2003: 14).

umění, a uvádí do souvislosti formalistická bádání o próze a literární praxi. Formalistům přisuzuje podstatný vliv na podobu současné prózy, ať už skrze formulování teoretických problémů, nebo skrze vlastní tvorbu (Šklovskij). Úzkou spojitost teorie a literární praxe dokládá Serapionovými bratry, literárním sdružením, kam kromě spisovatelů patří právě i teoretici z formální školy. Formalisté jsou tedy nejen těmi, kdo z revolučnosti vychází a aplikují její principy, ale současně ji v jejím estetickém aspektu i aktivně tvoří.

Weil nikdy nebyl ve své publicistice v takovém souladu s formalistickými východisky jako v této rozsáhlé stati. Jistou příbuznost lze sledovat ještě v článku „Cesta nové ruské prózy“, kde Weil ve větší stručnosti, ale ze stejných pozic analyzuje vývoj a současný stav ruské literatury, především románu. Zdůrazňuje opět její procesualnost a – v odpověď na výroky o krizi literatury v revolučním Rusku, zaznívajícím jak v československém, tak evropském prostředí³⁷ – a to, že literatura v současném Rusku je ve fázi vývoje a boje o nové umělecké prostředky a formy. Článek zakončuje Weil dalším odkazem na Šklovského: „Ruská literatura dneška nedává a nedá hotových dokonalých děl, má ráz experimentu. Experimentu, bez něhož ‚umění přestává být uměním‘ a stává se literárním muzeem přežitých, třeba sebedokonalejších uměleckých metod“ (Weil 2021r: 640).

Weilovo systematické referování o podobách a vývoji soudobého ruského románu však lze interpretovat i jinak než jenom jako navazování na formalistické výzkumy. Můžeme v něm vidět i snahu o vlastní promýšlení románové formy. Když v souvislosti se soudobou ruskou prózou vyzdvihuje „odklon od sujetové prózy k stylistickým experimentům“ a „uměleckou reportáž“ a oceňuje její „formální výboj“, naznačuje tím i své preference a tvůrčí záměry. Následujícími slovy ze „Stati o nové ruské próze“ jako by dokonce předjímal vlastní uměleckou tvorbu: „Gogol zápasil o své umění. Především se sebou samým. Gogol viděl nábožensky věci jinak než jako umělec. Odtud rozpor. Gogol jako umělec chtěl zvládnouti reálno, chtěl napsati eposej-poemu a jeho náboženské přesvědčení na něm vyžadovalo, aby v ní poučoval, vychovával, aby namísto reálna přetvořeného v umění nastoupila mrtvá schémata ‚pozitivních figur‘. Gogol si přál napsati moralisticko-náboženskou knihu, a napsal opak“ (Weil 2021o: 580). Všimněme si, že Weil tvrdí o Gogolově románu *Mrtvé duše* téměř totéž, co napsal Bohumil Mathesius o *Moskvě-hranici*, tedy že materiál Gogolova románu se vzbouřil vůči svému autorovi a ten napsal jinou knihu, než zamýšlel. Tento úryvek nás opravňuje k tvrzení,

³⁷ Zde se opět objevuje to, co jsme sledovali ve Weilových reportážích, tedy obvyklý jev, že mnoho Weilových textů odpovídá na potenciální i vyřčenou kritiku sovětské skutečnosti a sovětského umění, nebo tuto kritiku předjímá.

že Weila pojil s Gogolem podobný druh „zápasu o umění“ a podobný druh konfliktu mezi ideologií a uměleckou poctivostí, ale také k domněnce, že Weil si už ve dvacátých letech tuto spřízněnost, a tedy i zmíněný konflikt uvědomoval, nebo je alespoň tušil.

V následující pasáži z téhož článku interpretuje Weil *Mrtvé duše* jako román, jehož umělecká výpověď je nesena kontrastem mezi patetickým jazykem a komičností skutečnosti, o které tento jazyk vypovídá: „Patetická lyrika, jež ještě v Římu činila dojem rétorického cvičení, je již v *Mrtvých duších* logickou výslednicí. – Neboť *Mrtvé duše* jsou již velkým obrazem gogolovského Ruska, jsou jednotné vnitřní patetickou linií letu, vichřice, jež počíná ústřední postavou Čičikovem a jež končí cestou, dálkou, nekonečnem. A tak nabývá celé dílo, zdánlivě komické líčení šedivé skutečnosti, jiného hlubšího významu, stává se grandiózním obrazem, symbolem hrůzného zpitvořeného světa“ (ibid.: 582). Zde Weil pro změnu poukazuje na postup, na kterém později sám vystavěl své romány, především *Život s hvězdou* (1949), tedy akcentoval jazyk a řeč jakožto sféry, v níž se vyjevuje absurdita světa.

2.2.2.3 Vzpoura materiálu II

Vraťme se nyní k Weilově spřízněnosti se Šklovským. Tato spřízněnost se realizovala na několika rovinách. Weil uplatňoval Šklovského metody a přístupy, jak jsme mohli vidět výše a uvidíme v další kapitole věnované Weilově disertaci, a bytostně se shodoval s jeho pojetím umění vycházejícím z revoluční dynamiky. Inspiroval se u něj i tvárně a ve dvou člancích napodobil Šklovského styl psaní a komponování textů. První z nich, „Svaté Hildegardy cestývěz. Montáž o umění“ vyšel v časopisu *Avantgarda* v roce 1926 a už jeho název nese přímý odkaz na Šklovského přístup, realizovaný nejen tím, že Šklovskij považoval postup montáže za adekvátní novému umění, ale že sám při psaní svých teoretických i uměleckých textů tento postup používal. Příbuznost Weilova textu se Šklovským vynikne, přiložíme-li jej ke Šklovského knize *ZOO aneb Dopisy nikoli o lásce*, mnohovrstevnatému románu v dopisech, který Šklovskij napsal za doby svého pobytu v Berlíně v roce 1922 (vyšel 1923) a který je románem o psaní románu, o tom, „jak je román udělán“, ale který kromě toho, že obnažuje literární postupy typické pro epistolární literaturu, představuje i silnou výpověď o revoluci, nenaplněné lásce a stesku emigranta Šklovského po Rusku. Román se skládá z třiceti dopisů, jejichž expozicí je většinou informace nebo postřeh, které zdánlivě nesouvisejí s uměním ani s žádným tématem společenského dosahu. Většinou jde o nějaký detail pocházející z

každodennosti: „Přísahám, že kalhoty nemusí mít puky. Kalhoty jsou k tomu, aby nebylo zima“ (Šklovskij 1965: 45), který však postupně nabývá metaforické platnosti a jako takový je schopen rozhodujícím způsobem vypovídat o skutečnosti / širším okruhu témat, ať už jimi jsou literatura nebo život ruských emigrantů v Berlíně. „Zeptej se Serapionců“ (ibid.), píše dále Šklovskij a pokračuje líčením toho, jakou roli má motiv kalhot v prózách V. Kaverina. Podobný je i začátek Weilova článku: „Na usilovnou radu Vojty Tittelbacha jsem si koupil kravatu červené barvy. Kravata jako kravata, ale pojednou je otázka v barvě“ (Weil 2021ch: 154). A stejně jako Šklovskij se Weil od každodenního detailu, tedy kravaty, přesouvá k obecnějším úvahám o umění („Nepocitujeme barvy. Automatizace.“ [ibid.]) a i v nich následuje Šklovského, když mluví o automatismu a deautomatizaci, o vztahu metody a materiálu a o konstruktivismu, který se podle Weila zasloužil o to, že „rozšířil působnost umění na materiál, který je rovněž tak neestetický jako jiný, ale který může být uměleckou metodou učiněn estetickým“ (ibid.: 157). Šklovskij často prokládá dopisy anekdotami, jejichž hrdiny jsou jeho přátelé a souputníci – a anekdotou, která má podtrhnout a jinak nasvětlit vlastní téma článku, tedy předpoklad, že v umění jsou nejdůležitější umělecké prostředky, zakončuje svůj text i Weil: „Vojta Tittelbach je proslulý ve svém kraji, že umí napodobovat hlas podsvinče. Jednou v jakési vesnici u Domažlic požádali ho místní sedláci, aby jim napodoboval podsvinče. Vojta to provedl s dokonalým úspěchem a byl bouřlivě aklamován. To se nelíbilo jednomu sedlákovi [...], který prohlásil, že umí napodobovat podsvinče lépe. Zmizel na chvíli, a aniž to někdo zpozoroval, schoval si pod kabát živé podsvinče. Pak si stoupl doprostřed hospody, štípl pod kabátem podsvinče, které zařvalo, a vítězoslavně se usmál. Ale byl úplně vypískán a zněmožněn, ne proto, že by odhalili jeho podvod, nýbrž proto, že mu řekli, že podsvinče napodobovat neumí“ (ibid.). V neposlední řadě se Weil nechává inspirovat i Šklovského způsobem psaní a grafickou podobou jeho textů. Jak avizuje název článku, jde o montáž – úsečných, aforistických vět, které i tím, že jsou často odsazeny na samostatný řádek, vystihují chaos a dynamiku skutečnosti.³⁸

Další článek „Večery u Viktora Šklovského v devátém patře se schodištěm toulavých koček“ je osobní zpovědí o náklonnosti ke Šklovskému. Nejen k tomu, co zosobňoval, ale i jako k člověku, přičemž tyto dvě oblasti Weil neodděluje, protože se v případě Šklovského podle něj oddělit nedají: „Těžko se vypravuje o Šklovském. Jeho biografie se stala literaturou a jeho literatura biografii“ (Weil 2021f: 114). Weil vzpomíná na svá setkání se Šklovským v Praze a

³⁸ Podobný charakter má i Šklovského próza *Třetí fabrika*, ale protože vyšla ve stejném roce jako Weilův článek, není jisté, že ji Weil v době psaní článku znal.

v Moskvě a znovu sahá k postupům typickým pro Šklovského, jako je např. komentování způsobu psaní, tj. obnažení metody, a zároveň ironizování tohoto postupu: „K Šklovskému vedou schody ‚černého‘ schodiště. To není symbol, nýbrž fakt“ (ibid.: 116). Závěr článku opět připomene svým charakterem tón některých dopisů v *ZOO*, zejména těch, kde Šklovskij píše se smutkem, láskou a humorem o svých ruských přátelích a o pocitu ztracenosti v emigraci, který stejně jako oni zakoušel: „Když Roman [Jakobson] odjel do Prahy, pozval Bogatyrjova k sobě. Ten přijel v krátkých kalhotách a nezašněrovaných botách, s kufrem rukopisů a potrhaných papírů, všechno dohromady, že se nedalo poznat, kde je věda a kde kalhoty“ (Šklovskij 1965: 44). Podobným způsobem, skrze zachycení detailu, který však získává v kontextu metaforickou platnost, zakončuje svůj text i Weil: „A pak, uprostřed noci, stele Šklovskij pro hosty postele. Hostů je mnoho, Šklovskij dělá polštáře z nejrozmanitějších věcí, jako dělá svou literaturu [montáž!]. Mojí poduškou byly spisy Larisy Rejsněrové, ručník a dámská kombiné. V tom povlaku byly sice ještě nějaké věci, ale nepamatuji si na ně. Tatarská básnířka plakala celou noc jako fontány bachčisarajské, plakala nad nemožností namontovat literaturu tatarskou na konstruktivismus. Noc skončila, ve dne odešel Šklovskij pracovat na třetí fabriku Sovkina“ (Weil 2021f: 117).

Weilova afinita ke Šklovskému se tedy ukazuje na všech možných rovinách, od odborné přes estetickou po osobní. Tím výraznější se bude jevit rozdíl mezi oběma výše představenými texty a článkem, který Weil napsal o Šklovském o několik let později. Jde o recenzi Šklovského knihy *Sentimentální cesta* („Sentimentální cesta Viktora Šklovského“), jejíž český překlad (B. Mathesius) vyšel v roce 1932 pod názvem *Zápisky revolučního komisaře*. Jde o poslední článek, který Weil Šklovskému ve zkoumaném období věnoval, ale ani v dalších letech do války nevyšla žádná rozsáhlejší reflexe Šklovského tvorby, pouze krátké zmínky a vzpomínky.³⁹ Můžeme zde sledovat, jak se charakter Weilova psaní o Šklovském a vůbec formalismu mění. Příklady tohoto názorového posunu bychom našli i jinde a dříve,⁴⁰ ale v tomto článku jde o nejvýraznější posun ve zkoumaném období. Weil hodnotí knihu kladně, ale především proto, že v ní spatřuje Šklovského návrat a přihlášení se (po dlouhé fázi odmítání a váhání, jak to Weil formuluje) k revoluci – revolucí už zde však Weil nemíní onu počáteční, „opravdovou a čistou“ v její chaotické, dynamické podobě, ale spíš socialistické budování nového světa. Fakt, že byl

³⁹ Např. články „Soudobá sovětská literatura“ (*Tvorba* 1936), „John Dos Passos a problémy sovětské literatury“ (*Čin* 1936), „Osud klasiků v sovětské literatuře“ (*Přítomnost* 1937); viz Weil 2022: 545–566; 566–575 a 676–691.

⁴⁰ Především publikace *Ruská revoluční literatura*, která vyšla v roce 1924 (Weil 2021n).

tento příklon vynucen okolnostmi,⁴¹ Weil pomíjí. A připojuje kritiku těch aspektů formalismu, ke kterým se dosud stavěl souhlasně: „[b]yla [formalistická škola] vášnivě potírána marxistickou kritikou a plným právem, neboť pokládala umění za pouhou hru a měřila umění čistě formálními hledisky. Bojovala proti umění jakožto zbrani třídního boje. Formalistická škola se dostala sama do slepé uličky [...]“ (Weil 2021m: 475). Nad samotnou knihou už se nezamýšlí z hlediska její formy, ale pouze jako nad svědectvím o Šklovského „zraní“: „Jeho [Šklovského] cesta k pochopení Říjnové revoluce byla velmi těžká. Ještě dnes je napadán a právem, ale Šklovskij již dávno není nepřítelem sovětů [...]. Pomalou se přibližuje Šklovskij k marxismu, cestou nekonečných hádek, někdy i skandálů“ (ibid.: 474). V recenzi najdeme jedinou poznámku alespoň vzdáleně se týkající formy Šklovského prózy, což už samo o sobě vypovídá o výrazném posunu Weilovy perspektivy. V této poznámce se zároveň nejostřeji odhaluje vzpoura materiálu. Weil píše: „V knize jsou nájezdy na bolševiky, ostrá kritika, vypichování drobných životních faktů [...]“ [ibid.: 475]). Drobná životní fakta, něco pro Weilovu novinářskou a později uměleckou tvorbu naprosto emblematického, jsou zde označena za vadu textu, za pochybení. O necelé dva roky později napíše J. Fučík recenzi na Weilův román Moskva-hranice (Fučík 1938), kde bude přítomnost právě takových drobných životních faktů v textu označovat za pochybení a slabost maloměšťáka, který není schopen zřít se pro revoluci svého pohodlí.

Když tedy Weil mluví o *Sentimentální cestě* jako o svědectví o tápání, zmatku, slabosti a rozkolísanosti, jako by mluvil sám o sobě. Serena Vitale píše v předmluvě ke knize rozhovorů se Šklovským o dvou tvářích Šklovského, které se snaží prostřednictvím rozhovoru zachytit a pro jejichž neustálou současnou přítomnost ji Šklovskij fascinuje (Vitale 2012: 15). Otec formalismu, entuziastický stoupenec ruské avantgardy, ale zároveň ten, kdo formalismus zavrhl,⁴² distancoval se od něj a stal se přes svoje předchozí rebelství součástí oficiálního proudu. Tato trajektorie v mnohém připomíná i Weilův osud.⁴³

⁴¹ Šklovskij i ostatní formalisté byli z oficiálních marxistických pozic opakovaně kritizováni za to, že ve svých úvahách opomíjeli a opomíjejí sociologické souvislosti literární tvorby.

⁴² V roce 1930 publikoval Šklovskij text „Památník vědeckého omylu“, který symbolicky uzavřel etapu formalismu. Viz zde kapitolu „Dovětek: období třicátých let“, s. 82.

⁴³ Jde nám především o ambivalentnost, která je těmto osobnostem společná a která je pro jejich osudy příznačná, nikoliv o mechanické srovnávání názorového vývoje a životních peripetií obou autorů.

3 DISERTACE

*Znamená to však výboj.*⁴⁴

Weilova disertační práce *Gogol a anglický román 18. století* je organickou součástí autorovy tvorby celoživotně provázané s Ruskem a ruskou kulturou. Weil ji obhájil v roce 1928, v době, kdy byl už několik let nadšeným obdivovatelem sovětského umění, které jako komunistický novinář propagoval.

Weilův zájem o ruskou avantgardu, jemuž byla věnována předchozí kapitola, se odrazil i v jeho disertaci, která svou tematikou a způsobem zpracování souzní se zaměřením autorovy publicistiky první poloviny dvacátých let. Na souvislost Weilovy práce s ruským formalismem upozornila Růžena Grebeníčková, která disertaci věnovala pozornost, i když jen letmou: „Podržela si svou hodnotu, je až s podivem, jak velice se v ní projevuje pozorovatelský talent příštího romanopisce, nehledě k zvláštní střízlivosti, s níž se zde traktují náměty exploatované ruskými formalisty, ba vůbec ruský formalismus sám. Stojí za zmínku, že poučenosti práce v moderních ruských literárních teoriích se sotva vyrovnávají znalosti dobové (a to i v okruhu, v němž se v Čechách z formalismu tolik čerpalo) i znalosti dnešní“ (Grebeníčková 2015a: 376).

Oním okruhem myslí Grebeníčková pravděpodobně Pražský lingvistický kroužek; srovnání Weilovy erudice se znalostmi příslušníků pražské školy působí nepatřičně jen na první pohled. Činnost Pražského lingvistického kroužku (byl založen 6. 10. 1926), který formalistická východiska systematicky (systematičtěji a zároveň kritičtěji než Weil) uváděl do československého kontextu, ačkoli s jejich pomocí a v opozici k nim už směřoval k teoriím strukturalistickým, se intenzivněji rozvíjela ke konci dvacátých a na začátku třicátých let. Mathesiův překlad Šklovského *Teorie prózy* (rusky 1925) vyšel až v roce 1933, i když některé části (kapitoly „Umění jako metoda“ a „Stavba novely a románu“) vyšly již na konci dvacátých

⁴⁴ Weil 2021o: 587; kapitola je výrazně rozšířenou verzí stejnojmenné studie publikované ve *Slově a smyslu* (Kittlová 2018a).

let časopisecky.⁴⁵ Naproti tomu Weil informoval o tendencích v ruské literární vědě i o ruském umění už od samého počátku dvacátých let a svou znalost zužitkoval právě při psaní disertace, která, jak uvidíme, s formalismem souvisí několikerým způsobem.

⁴⁵ Studie vyšly v roce 1927 v *Tvorbě*.

3.1 Tille

Práce se doposud nedočkala výraznější reflexe v odborných kruzích. Co se týká dobové recepce, za pozornost stojí dva komentáře vedoucího práce Václava Tilleho. První z nich je jeho posudek (datovaný 25. 4. 1928), v němž práci stručně hodnotí (mimo jiné vyzdvihuje Weilem zvolenou metodologii): „Pan Jiří Weil, jenž absolvoval universitu počátkem roku 1925, předložil jako disertační práci studii ze srovnávací literatury ‚Gogol a anglický román 18. století‘. Účelem práce jest, stopovati vliv anglického románu na literární tvorbu Gogolovu, ukázat, že vliv ten není mechanický, ale obrodný, že vedl u Gogola k rozvíti samostatné tvůrčí síly a že Gogolovi se podařilo vymanit se z vlivu směru romantického i realistického, vytvořit svůj vlastní sloh, který se stal východiskem nového a zvláštního ruského realismu. Práce páně Weilova vyniká především methodou, které užil: neomezuje se na výčet ‚užité‘ literatury, ale probírá stručně a jasně všechny předchůdce své práce, ukazuje kriticky výsledky, k nimž dospěli, a zjednáva tím své práci dobrý základ. Pak uvažuje o poměru Gogola k západu vůbec, rozbírá jeho jednotlivá díla a stopuje stále vlivy, které na toto dílo působily. Práce jeho je psána jasným slohem, ukazuje samostatnost myšlení a odborné studium, tak že účelu svému plně vyhovuje.“⁴⁶ Druhá Tilleho zmínka má spíše charakter bonmotu a nachází se v jeho deníku z roku 1928, kde se v zápisu z 5. května dočteme následující: „Weil z SSSR dělal rigorózum a nic neuměl. Ale práci měl o Gogolovi velmi pěknou“ (Tille 2023: 136).

Vliv Tilleho na podobu práce lze sledovat spíše nepřímou. Weil se sice v článku „Stať o nové ruské próze“ odvolává na údajné Tilleho knižně vydané přednášky (Přednášky o srovnávací literatuře) a odkazuje na teorii relativní estetiky, kterou Tillemu připisuje, ale žádná publikace s tímto názvem či taková, jejímž obsahem by bylo pojednání takové teorie, se v Tilleho pozůstalosti nenachází⁴⁷ a Weil pravděpodobně čerpal z toho, co pouze zaslechl na Tilleho přednáškách.

Vztah učitele a žáka v jejich případě pravděpodobně překračoval formální podobu a zdaleka se nevyčerpával debatami nad textem disertace. Oba spojoval zájem o stejné téma a fascinace novým ruským uměním; u Tilleho především ruským avantgardním divadlem a filmem, ačkoli i Weil věnoval ruskému divadlu a filmu během dvacátých let mnoho článků.⁴⁸ Tille sám

⁴⁶ Nestránkovaný posudek o rozsahu jedné strany je přiložen ke strojopisu Weilovy disertace v Archivu Univerzity Karlovy.

⁴⁷ Za tuto informaci děkuji Lukáši Holečkovi z Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

⁴⁸ Např. „O divadlo Mejerholdovo“ (*Tvorba*, 1928), „Nové ruské filmy“ (*Rudé právo*, 1923), „Budoucnost filmu“ (*Rudé právo*, 1921); viz Weil 2021: 179–180; 158–161 a 140–142.

několikrát navštívil SSSR – v roce 1927 dokonce jako člen oficiální delegace ČSR (Blümllová 2009). Stejně jako Weil – a řada dalších tehdejších intelektuálů – zachytil své dojmy v reportážích, které vydal knižně roku 1929 a nazval je *Moskva v listopadu* (Weil tuto knihu recenzoval v *Rozpravách Aventina*, viz Weil 2021s). Přestože se v těchto reportážních zápiscích Tille soustřeďuje především na detailní líčení divadelních představení, která v Moskvě zhlédl, všímá si i moskevských ulic a života v nich. O způsobu, jakým Tille zaznamenává svá pozorování, píše v doslovu k novému vydání *Moskvy v listopadu* z roku 2009 jeho editorka Dagmar Blümllová: „Tille [...] zachytil ne pouhou sumu dojmů, ale rytmus moskevského života, tj. rytmus divadelních inscenací i rytmus ulice, továrny, školy, hotelu, rytmus – stále ještě – nadšeného a nadějeplného Moskvana. Ten rytmus ho okouzloval, vnímal ho jako tep nového života oproti zkoratělé nudě západní Evropy“ (Blümllová 2009: 16). A je to právě rytmus moskevské, potažmo sovětské každodennosti, co ve svých člancích z dvacátých let akcentuje i Jiří Weil. „Město se pozná podle rytmu. [...] Avšak rytmus Moskvy je rytmem tance, zpěvu, vášně. Nikde snad není tak prudký život, jako v Moskvě. Bulváry jsou plny lidí, veselých, radostných, a to uprostřed podzimního deště a chladu,“ píše Weil v článku „Moskva na podzim roku 1922“ (Weil 2021a: 15). Oba autoři si všímají dynamického charakteru života v Moskvě – a to koneckonců odpovídá atmosféře a duchu porevolučního Ruska. Weil i Tille jsou okouzleni tímto novým druhem pohybu, který si spojují s revolučním nadšením – a přesně z tohoto okouzlení zjevně vyrůstá Weilova disertační práce. A také z jisté dávky tvůrčí odvahy, která se projevovala dvojím způsobem. Předně se práce opírá o aktuální literárněteoretické koncepty těsně spojené se sovětskou revoluční dynamikou a se společenskými i politickými změnami v SSSR, které byly představiteli tehdejšího Československa přijímány přinejmenším nejednoznačně.⁴⁹ Zároveň šlo v práci o koncepty, jež zásadním způsobem přehodnocovaly v tehdejší literární vědě panující přístupy k literárnímu dílu – literárněhistorický pozitivismus, mladogramatismus, jazykový purismus 19. století –, které při posuzování textu akcentovaly souvislost mezi dílem a osobou jeho autora, prostředím a dobou, kdy bylo napsáno. Jiří Weil byl de facto tím, kdo – několik let před vznikem Pražského lingvistického kroužku – uvedl prostřednictvím své disertační práce, publicistiky a svých překladů do československého prostředí myšlenky ruských formalistů, kteří jako jedni z prvních přesunuli pozornost ke způsobu, jakým je vystavěno literární dílo, a především k jeho materiálu, tedy slovu.

⁴⁹ Sovětský svaz až do roku 1934 nebyl Československou republikou oficiálně uznán jako stát.

3.2 Formální škola

Specifičnost Weilova přenosu formalistického pohledu na literární dílo tkví – oproti tomu, jak formalismus zužitkovali a do velké míry i zakonzervovali strukturalisté – nejen v tom, že Weil zprostředkoval formalistickou metodu o pár let dříve a zároveň v méně komplexní podobě (tj. kromě několika souhrnnějších článků a překladů v časopisech především prostřednictvím své drobné publicistiky), ale také v tom, že (ať už máme na mysli jeho publicistiku nebo způsob, jakým na formalisty upozornil a navázal svou disertací) jeho pohled postrádal jakoukoliv snahu o systematizaci, touhu uspořádat a do pojmů a kategorií roztrždit složitý jev, kterým formalismus nejen ve svých počátcích byl. Jeho pohled byl živý a zprostředkoval tak energii a dynamiku vlastní samotnému formalismu.

Za faktický počátek vzniku formální školy je považován článek Viktora Šklovského „Vzkříšení slova“ z roku 1914, v němž Šklovskij poprvé formuluje ústřední formalistický pojem „ostronenije“, do češtiny B. Mathesiem přeložený jako „ozvláštnění“. O obsahu tohoto pojmu bude řeč dále, nyní se zaměříme na to, průsečíkem kterých dobových a ideových pohybů a vlivů se tento pojem stal.

Prvním z nich je úzká souvislost formalismu s futurismem. Ta je dána specifickým charakterem ruské těsně předrevoluční kulturní a vědecké scény. Jindřich Toman mluví o tzv. „zvědečtění kultury“ (Toman 2011: 41), o úzké propojenosti mezi ruskými avantgardními autory (futuristy) a literárními vědci, která se realizovala skrze spolupráci a vzájemné ovlivňování a inspirování kulturní sféry vědeckou a naopak; nebylo neobvyklé, že autoři působili zároveň jako teoretici a že teoretici se pokoušeli realizovat své teorie pomocí vlastní literární tvorby. „Charakteristickým rysem ruského prostředí byl přístup, který v mnoha ohledech stíral hranice mezi vědou a uměním“ (ibid.: 21). Toman dokonce mluví o „přizpůsobení vědy radikálním zvyklostem avantgardy“ (ibid.: 53). Obě skupiny, autoři i teoretici, reagovaly na předěl, který v umění i ve společnosti nastal a který znamenal krizi, jež odhalila nedostatečnost dosavadního způsobu přistupování k literatuře i ke skutečnosti skrze literaturu, a zároveň krizi samotné skutečnosti, která si žádala nové způsoby vyjádření. Formalisty, kteří vzešli z dvou skupin, Moskevského lingvistického kroužku a OPOJAZu, sdružovala opozice vůči předchozí literární vědě, reprezentované třemi hlavními přístupy k literatuře uplatňovanými v Rusku té doby: „1) biografickému, který vykládal text v rámci autorova života; 2) socio-historickému, jenž dílo redukoval na pouhé zrcadlo idejí aktuálních v době jeho vzniku; a 3) filozofickému, využívajícímu literaturu ke znázornění interpretova filozofického systému“ (Steiner 2011: 30).

Formalisté naproti tomu usilovali o přesnost, vědeckost, metodologičnost: „Historie od nás vyžadovala skutečný revoluční patos – kategorické teze, nemilosrdnou ironii, smělé odmítnutí jakýchkoli polovičatostí. Zároveň bylo důležité proti subjektivně estetickým principům, v nichž ve svých teoretických pracích nacházeli podněty symbolisté, postavit propagaci objektivně vědeckého vztahu k faktům. Odtud pramenil nový patos vědeckého pozitivismu, který byl pro formalisty charakteristický: odmítnutí filozofických východisek, psychologických a estetických výkladů atd. Sám stav věcí si vynucoval odklon od filozofické estetiky a ideologických teorií umění. Bylo třeba obrátit se k faktům, opustit obecné systémy a problémy a začít odprostřed – od bodu, kde nás zastihuje fakt umění. Umění žádalo, abychom k němu přistoupili zblízka, a věda, abychom ji pojali jako konkrétní“ (Ejchenbaum 2012: 85). Podobné výhrady jako měli formalisté vůči dobovým přístupům k literatuře, měli i avantgardní spisovatelé k v té době panujícím způsobům literárního, především básnického vyjádření. Avantgardní kritika symbolismu spočívala na tomtéž základě jako kritika formalistická: kritizovali symbolistické autory za odtrženost od skutečnosti a především za jejich zacházení s jazykem, za pojetí literárního textu a slov jakožto pouhý nádob, do nichž se nalévají ideje. Obě skupiny, z nichž se formalismus utvořil, naopak spojoval zájem o jazyk jakožto živý materiál a o slovo, které je „odpoutané od předmětu“ (Svatoň 2012: 303) a strhává pozornost samo na sebe, na svou zvukovou či artikulační podobu. Dalším momentem, kde se obě skupiny navzájem inspirovaly, byl tedy důraz na materiál literárního díla, na jazyk, slovo, na *vzkříšení* slova.

Pojem „ozvláštňení“ tedy souvisel s automatismem a vyprázdněností, kterou formalisté spatřovali jak v dobové literární vědě, tak v dobové literární produkci. Na jeho formulování se však významně podílel ještě jeden aspekt, a tím je dobová společenská situace v Rusku. Energií, kterou formalisté toužili vnést a vnesli do přemýšlení o literatuře i do samotné literatury, tepala i ruská skutečnost v revolučních a prvních porevolučních letech, a formalistický nárok na změnu tak mohl být absolutní, uplatněný nejen na literaturu, ale i na život: „Nyní staré umění již umírá, ale nové se ještě nezrodilo. Věci také umírají: ztratili jsme cit pro svět. Jsme jako houslista, který již necítí smyčec a struny. Přestali jsme být umělci v našem každodenním životě; nelíbí se nám naše domy a oblečení a snadno se loučíme s životem, který nevnímáme. Jen vytvoření nových uměleckých forem může člověku navrátit prožitek světa, vzkřísit věci a zabít pesimismus“ (cit. dle Stenier 2011: 53). V samém základu pojmu ozvláštňení, ale i samotného formalismu se tedy nachází životní energie jakožto princip života i umění. Energie, kterou není možné spoutat do pouček či uzavřeného systému. Petr Steiner rozlišuje v rámci

formalismu tři fáze a tuto energičnost (či v jeho pojetí dialogičnost) považuje za typickou pro první z nich, za jejíhož zástupce označuje Šklovského a jeho pojetí literárního textu jako stroje (tzv. mechanistické pojetí). Souhlasíme se Steinerem, že právě v této fázi byl formalismus nejdynamičtější a nabitý největší energií, ta však v dalších fázích nemizí, jen už není tak provokativní a nerealizuje se radikálními hesly. A lze ji vyčíst i z dalších projevů formalistů i z jejich pozdějších konceptů (Tyňanov), nikoliv jen těch raných. Právě tato fáze byla klíčová i pro Weila.

3.3 Gogol

Stejně jako v publicistice raných dvacátých let, jejímž prostřednictvím Weil informuje o všem, co se na kulturní scéně revolučního Ruska děje, i v disertaci dává zaznít různým hlasům a různým způsobům uvažování o Gogolovi, ať už jde o literární kritiky, kteří byli Gogolovými současníky, nebo o ty, kteří se zabývali jeho dílem v pozdějších dobách až do Weilovy současnosti. Sleduje při tom dva aspekty: z jakého hlediska zkoumali konkrétní osobnosti Gogolovy texty a zda a jakým způsobem si všímali vlivu jiných, zahraničních autorů na Gogola. V prvních fázích gogolovských zkoumání Weilovi zcela chybí zájem o způsob, jakým Gogol psal. Polevoj, Puškin, Bělinskij či Aksakov uvažovali o Gogolovi jako o romantikovi, ale zajímala je pouze tematika jeho děl: „Shrnujeme-li referáty současníků, bije především do očí malé pochopení pro Gogolův význam jakožto tvůrce nové literární formy [...]. Bělinskij, který jinak dobře pochopil veliký význam Gogola v ruské literatuře, zabýval se příliš jednostranně obsahem Gogolova díla“ (Weil 1928: 5).⁵⁰ Realistická kritika (Dostojevskij, Černyševskij, Gercen, Kotljarevskij) považuje Gogola za realistu, ale opět klasifikuje Gogola a především jeho román *Mrtvé duše* ne „podle umělecké metody, nýbrž podle jejich obsahu“ (ibid.: 6). Dále Weil vyčleňuje Ovsjaniko-Kulikovského a O. Mandelštama, kteří jediní si všímají stylu a označují Gogola za experimentátora; a poté symbolisty (Rozanov, Brjusov, Merežkovskij, Anněnskij, Bělyj), kteří si sice také všímali jazyka a stylu (střídání stylů, kterého si všiml Rozanov, „neživotnost“ Gogolových postav), ale opět z toho vyvozovali závěry spíše psychologického charakteru („omezili se jedině na charakteristiku duchovního obsahu Gogolova díla, na výklad jeho osobnosti a jeho náboženských názorů“ [ibid.: 10]). Podrobněji se Weil zastavuje až u nejnovějších gogolovských prací (v části „Nejnovější ruské literární bádání“) B. Ejchenbauma, A. Slonimského, J. Tyňanova a V. Vinogradova. Ejchenbauma oceňuje Weil za to, že jako první podrobně analyzoval metodu Gogolova psaní (odkazuje na Ejchenbaumův rozbor Gogolovy povídky „Plášť“, ale i obecně na Ejchenbaumovu teorii skazu). Dále přechází k Slonimskému, který v návaznosti na Ejchenbauma upozorňuje na pro Gogola typické spojování komického s vážným a na hru se slovy. A právě spojení komického s vážným označuje Weil (a odvolává se zde na Šklovského *Teorii prózy*) za jeden ze zásadních projevů vlivu anglického románu 18. století na Gogola. Weil si tedy cení formalistů (sám toto označení nepoužívá, nazývá je „mladými filology“⁵¹) proto, že dokázali akcentovat Gogolovu

⁵⁰ Citace z Weilovy disertace upravujeme podle současné pravopisné normy. Chyby, chybnou interpunkci a překlady opravujeme.

⁵¹ Označení „filologové“ je přiléhavé vzhledem k tomu, že formalisté usilovali o literární vědu založenou na lingvistice, na zkoumání materiálu literárního díla, jímž je slovo (zkoumání básnického slova, opozice běžného

jedinečnost, poukázali pomocí detailní lingvistické analýzy na rysy, které ho odlišovaly od ostatních ruských spisovatelů své doby, zároveň však u nich postrádá zohlednění toho, v čem se Gogolovy texty řadí do kontextu literatury evropské. Práce Ejchenbauma a ostatních formalistů Weil nepovažuje za ty, které Gogola analyzují komplexně: „Ani Ejchenbaum, ani Tyňanov, ani Slonimskij se nezabývají bádáním o vzniku Gogolova stylu a o vlivech cizí literatury na Gogolovu tvorbu. Omezují se většinou na popis Gogolovy tvorby, na vytýčení několika stylistických Gogolových uměleckých metod, aniž činí závěry. Nezabývají se pak vůbec tematikou Gogolova díla a Gogolovým vývojem“ (ibid.: 14). Jak uvidíme dále, nevyjadřuje tato kritika formalistického přístupu skutečnost, že formální metoda Weilovi nekonvenovala, ale svědčí spíše o hledání a nacházení vlastní, pro Weila typické cesty. Za vrchol gogolovského bádání Weil považuje práce V. Vinogradova, který se stejně jako formalisté věnuje formální stránce Gogolových textů, jazyku, stylu a metodě, ale zároveň publikuje studie, v nichž nachází paralely mezi Gogolovým stylem a stylem anglických romanopisců 18. století, především L. Sterna, a pomocí těchto paralel se pokouší zařadit Gogola do kontextu evropské prózy, ale také vymezit jeho místo v produkci domácí.⁵² A to je směr, kterým se ve své práci vydává i Weil – snaží se pomocí podrobného rozboru stylu, metody a jazykových prostředků dospět ke komplexnímu pohledu na Gogola. V dalších kapitolách se tedy podrobně věnuje autorům (nejen těm ruským), kteří si nějakým způsobem všímali vlivu cizích literatur na Gogola, a zároveň rozvíjí či reviduje jejich teze a připojuje k nim vlastní rozbor.

Způsob, jakým Weil ke Gogolovým textům přistupuje, bude rozveden dále, nyní se však podrobněji zastavme u prvních řádků práce. Hned zde totiž narážíme na zajímavý detail, jehož jsme se letmo dotkli už v předchozích řádcích. Weil, když si vytyčuje téma práce, mluví o tom, že otázka vymezení Gogolova díla v dějinách ruské literatury jakožto zakladatele tradice jistého druhu prózy⁵³ je palčivá zvláště dnes, kdy podle Weila „většina současných ruských prozaiků se vrací ke Gogolovi a přiznává jeho vliv“ (ibid.: 1). To se zdá na první pohled jako poněkud přemrštěné a také nedoložené tvrzení: v poznámce pod čarou odkazuje Weil na sborník *Pisateli o svojem isskustve*, v němž spisovatel N. Nikitin údajně mluví o vlivu Gogola na současnou ruskou prózu, ale jiné příklady zástupců této „většiny“ Weil v práci neudává. Jiný úhel pohledu

jazyka a jazyka básnického; a také skutečnost, že se tato škola zformovala z lingvistických kroužků, moskevského a petrohradského). Ostatně i sami formalisté se proti svému označení vymezovali a odmítali je; viz Steiner 2011: 20–21.

⁵² O příbuznosti Vinogradova a formalistů viz Steiner 2011: 23.

⁵³ Jak již bylo řečeno výše, třicátá léta 19. století byla považována za období, kdy se v Rusku formoval nový druh románu a kdy próza postupně vystřídala poezii na pozici dominantního žánru.

na toto tvrzení (ale i na celou disertaci a její zařazení do kontextu) však nabídne Weilův rozsáhlý, na pokračování uveřejňovaný článek „Stať o nové ruské próze“.⁵⁴ Weil zde – podobně jako v disertaci, ale ve zhuštěnější podobě – uvažuje o Gogolovi jako o zakladateli nové románové tradice: „Jako byl Sterne zakladatelem anglického velkého románu, tak Gogol je zakladatelem tzv. velkého ruského realismu. Před Gogolem byl v Rusku román ‚hostem‘, jak řekl Bělinskij. Především byl Gogol novatěrem prozaického jazyka“ (Weil 2021o: 581). Gogolova úloha a také povaha doby, ve které žil a tvořil, je podle Weila zároveň analogií k postavení současných ruských prozaiků. Gogolovu tvorbu ovlivnila prostřednictvím evropské romantické literatury francouzská revoluce. Obě etapy (francouzská revoluce, ruská revoluce) považuje Weil za období, kdy dochází k revoluci umělecké formy, jejíž změna souvisí se změnami životních norem a forem. Právě Gogolovo hledání nové formy a nového jazyka („[z] uměleckých prostředků, jichž je třeba k vytvoření prózy, kladl Gogol největší důraz na jazyk a styl“ [ibid.]) je momentem, v němž je Gogol podle Weila aktuální. „Ke Gogolovi pak zvláště se vrací nová ruská literatura pro jeho zápas o uměleckou realitu, pro jeho vášň zachytit rytmy epochy stůj co stůj, pro jeho úsilí vrhnouti světlo na dobu tak, aby místo šedivé změti faktů se stala epopejí“ (ibid.: 585). I současná ruská literatura je podle Weila nucena hledat nové cesty, protože i skutečnost se mění. „V nové ruské prose ztrácí myšlenka dominující postavení. A toto postavení nabývá reálno. Nikoliv filosofická myšlenka, nýbrž reálno je zákonem [...], jenž určuje použití té či oné metody, poněvadž běží tu o přetvoření [...]. Umění se vrací k svému prapůvodnímu úkolu zobrazení reálna uměleckými prostředky, přetvoření světa v svět umění“ (ibid.: 571). V článku i disertaci cituje pouze zmíněná slova spisovatele N. Nikitina: „Gogol má překrásnou vášň k slovu. Tomu se můžeme naučit“ (cit. dle ibid.: 579). Skutečnost, že současní autoři navazují na Gogola, dokládá Weil rozbory děl několika z nich (K. Fedin, V. Ivanov, M. Zoščenko, L. Leonov, B. Pilňak, I. Babel), přičemž si všímá především jejich práce se slovem a způsobů, jakými tito autoři zprostředkovávají novou skutečnost: umělecká metoda spočívající v navozování iluze živé řeči, využívání různých vypravěčských masek, akcentaci rytmu vyprávění, který odpovídá rytmu mluvené řeči.

Weil v článku zdůrazňuje nejen to, že a čím je Gogol inspirativní pro současné prozaiky, ale zároveň upozorňuje na skutečnost, že se ke Gogolovi obrací i současná literární věda. V článku opakovaně odkáže na práce formalistů a na několika místech se jim věnuje podrobněji. Uvádí například (když se pokouší charakterizovat tendence nové ruské prózy) dlouhý citát ze studie

⁵⁴ Stať byla podrobně rozebrána v předchozí kapitole. Nyní se zaměřím pouze na ty její aspekty, které souvisejí s Weilovou disertací, především s jejím tématem.

V. Šklovského „Umění jako metoda“⁵⁵ a poukazuje na souvislost práce formalistů a ruských sovětských prozaiků: „Šklovskij a jeho přátelé [...] pomohli novým prosaikům ujasnit si podstatu jejich práce a tak se stala jejich činnost cílevědomou“ (ibid.: 573). Ale upozorňuje i na přímou součinnost těchto dvou okruhů, když mluví o spolupráci teoretiků formální školy se spisovateli sdruženými ve skupině nazvané Serapionovi bratři. Mluví přímo o „usnadnění boje za nové umělecké metody“ (ibid.: 596).⁵⁶ I formalisté spatřovali v Gogolově tvorbě tuto snahu o novou uměleckou formu. Zabývali se Gogolem ať už přímo (studie B. Ejchenbauma, studie J. Tyňanova „Dostojevskij a Gogol“), nebo jako tím, kdo byl jako první v ruské literatuře inspirován dílem L. Sterna⁵⁷ (studie V. Šklovského), který formalisty zajímal především proto, že představoval druh psaní vyznačující se přesunutím pozornosti z vyprávěného na vyprávění samotné, na konstrukci díla, na to, „jak je uděláno“ (Šklovskij 2003). A také jak je vyprávěno: „Formalisté [...] první se začali soustavně zabývat postavením vypravěče v umělecké próze, její konstrukcí z hlediska vypravěčské roviny. Není proto divu, že Viktor Šklovskij se pokusil již roku 1921 interpretovat Sternův román nikoliv jako případ atypické románové struktury, nýbrž jako dílo revolučního formálního dosahu. V zdánlivé anarchii, chaosu a bezforemnosti Života a názorů pana Tristrama Shandyho odhalil artistickou formální organizaci, vnitřní řád a umělecký záměr“ (Greibeníčková 2015d: 528). Chaos jako řád uměleckého díla, to je moment, který rezonoval u formalistů, ale i u samotného Weila. A právě tato souvislost (Sterne – Gogol – formalisté – revoluční literatura) vrhá nové světlo na samotnou Weilovu disertaci a umožňuje, nebo spíše posiluje možnost vnímat její téma jako výsostně současné a revoluční, a to nejen tím, jak současný je pro revoluční Rusko Gogol, ale i tím, jak a proč Gogola aktualizuje současná ruská literární věda, ke které se Weil (nejen) volbou tématu své disertace hlásí, ale kterou svým přístupem překonává, resp. směřuje s pomocí formalistických metod k vlastnímu pohledu. Weil byl stejně jako formalisté přesvědčen, že nová, revoluční situace si vynucuje nový pohled na literaturu i na skutečnost. Svět pulsuje novým rytmem, řítí se rychlým, překotným tempem vpřed, a je proto potřeba zahodit všechny konstrukty, teorie, šablony a podívat se na něj zpříma a uvidět jej takový, jaký je, a pak se ho pokusit odpovídajícími prostředky zachytit. Už v úvodu

⁵⁵ Weil uvádí citát ve vlastním překladu, nikoli v překladu B. Mathesia: „Jestliže počneme analyzovat všeobecné zákony vnímání, tu uvidíme, že činy, staly-li se obvyklými, stávají se automatickými. Tak zapadají na příklad do sféry neuvědoměle automatického všechny naše návyky; jestliže si někdo vzpomene na pocit, který měl, když držel poprvé v ruce péro nebo mluvil poprvé cizím jazykem a srovná onen pocit s pocitem, který prožívá čině tyto věci po desáté, musí s námi souhlasit. A hle proto, aby se k nám vrátilo pocitování života, pocitování věci, proto aby byl učiněn kámen kamenem, existuje to, co nazýváme uměním“ [...]“ (Weil 2021o: 572).

⁵⁶ „Byl to zejména V. Šklovskij, který rozebráním románů pro novodobý evropský román nejzákladnějších, to jest Cervantova *Don Quijota* a Sterneho *Tristrama Shandyho* [...] znovu ‚objevil‘ umělecké prostředky [...]“ (Weil 2021o: 596). Dále Weil zdůrazňuje úlohu B. Ejchenbauma a jeho úvah o skazu (ibid.).

⁵⁷ Gogol byl Puškinem označen za „ruského Sterna“.

Weilovy práce explicitně zazní avantgardní apel na odmítnutí tradice, pod jehož taktovkou Weil nejdříve shrnuje dosavadní přístupy ke Gogolovu dílu a posléze kriticky odkrývá jejich jednostrannost, nedostatečnost, omezenost perspektiv, kterými jednotlivé literárněvědné školy na Gogola nahlížely. Weil postupuje podobně jako formalisté (a při tomto postupu nutně napodobuje některé jejich postupy), ale cíl jeho cesty leží jinde. Přestože se jedná o akademickou práci, obsahuje něco z Weilova budoucího pohledu spisovatele, který nahlíží na Gogolovo dílo ze své vlastní spisovatelské pozice. Jak dále uvidíme, Weil přemýšlel o Gogolovi nejen jako teoretik, ale také jako autor, a v jeho disertaci se „projevuje pozorovatelský talent příštího romanopisce“ (Grebeníčková 2015a: 376).

3.4 Šklovskij, Tyňanov, Ejchenbaum

V této části se zaměříme na Weilovu disertační práci z hlediska její inspirovanosti ruskou formální školou, potažmo ruskou avantgardou, a zasadíme ji do kontextu dobových souvislostí i Weilova tvůrčího vývoje. Tato optika umožní detailnější, ale i kontextově bohatší pohled na způsob, jakým je práce koncipována, a umožní zhodnotit, o čem tento způsob vypovídá. Podrobně se zastavíme u příbuznosti Weilových metod s přístupy třech představitelů formální školy: V. Šklovského, J. Tyňanova a B. Ejchenbauma.

Když Weil v disertaci píše, že formalisti nedbali na téma Gogolových textů, je si vědom, že to nebylo proto, že by si tuto souvislost neuvědomovali (viz například zmíněné studie Šklovského, ale i studie Ejchenbauma o Sternovi), ale proto, že jim o ni nešlo, nebo alespoň ne v první řadě. Podle slov B. Ejchenbauma: „Starší věda operovala výhradně s materiálem pojímaným jako ‚obsah‘ a vše ostatní vztahovala k ‚vnější formě‘, která zajímala jen amatéry, jestli vůbec někoho [...] Hovoříme-li o formální metodě a jejím vývoji, je třeba mít neustále na zřeteli, že mnohé zásady, které formalisté v letech vypjatého boje s protivníky předložili, neměly význam jen vědeckých principů, ale i hesel, jež se až paradoxně vyostřovala za účelem propagace a opozice“ (Ejchenbaum 2012b: 94). Připomeňme v této souvislosti známá slova V. Šklovského, která stojí v úvodu k *Teorii prózy*: „Zabývám se při studiu literatury zkoumáním jejích vnitřních zákonitostí. Mám-li uvést paralelu z průmyslu, nezajímá mne situace na světovém bavlnářském trhu, ani politika trustů, nýbrž jen druhy příze a způsoby tkaní“ (Šklovskij 2003: 7). Tento časově zakotvený a aktuální situací ovlivněný výrok zpřítomňuje chaos a dynamiku doby, kdy Šklovskij psal texty později shromážděné v *Teorii prózy*.⁵⁸ I Weil byl přesvědčen (a vyplývá to nejen z jeho disertace, ale i z publicistiky té doby), že stejně jako v Gogolově době i nyní se určitá forma literatury, psaní, ztvárňování skutečnosti vyčerpala a je potřeba hledat nové přístupy a nové formy.⁵⁹

Vliv formální školy na podobu práce, o kterém mluvila Grebeníčková, je prokazatelný již pouhým pohledem do seznamu citované literatury. Figurují zde studie či monografie Viktora

⁵⁸ Šklovskij psal jednotlivé studie na bouřlivém přelomu desátých a dvacátých let, v době největšího revolučního chaosu a v době, kdy utíkal z Ruska kvůli účasti na protibolševické vzpouře eserů. Práci na jednotlivých studiích popisuje ve vzpomínkové knize *Sentimentální cesta* (Šklovskij 2011).

⁵⁹ Viz R. Grebeníčková: „Zájem o údobí, jež bylo hlavní křížovatkou ve vývoji ruské prózy devatenáctého století a které se vyznačovalo nedotvořeností žánrových forem, svědčí o tom, že analogie se situací sovětských dvacátých let byla pocíťována vědomě“ (Grebeníčková 2015d: 531).

Šklovského, Borise Ejchenbauma, Jurije Tyňanova, Alexandra Slonimského či Tyňanovem a Ejchenbaumem sestavený sborník *Russkaja proza*.

Skutečnost, že a jak mnoho Weil čerpal z formalismu, vyplývá především ze způsobu, jakým Weil o Gogolovi uvažuje. V rozborech vychází v duchu formální metody přímo z textu. Svá tvrzení dokazuje na četných úryvcích, v nichž se nesoustřeďuje na téma, nýbrž na postup, jazyk, styl. Weilův jazyk nese stopy inspirovanosti avantgardním přístupem ke skutečnosti. K charakteristice Gogolovy tvorby používá nejčastěji výrazy jako „boj“, „výboj“, „zboření“, „roztříštění“, „nová forma“, „nové užití postupu“. Takto například ve zkratce charakterizuje anglický román v 18. století, potažmo Gogolovu tvorbu: „Boj o nové umělecké možnosti započatý Cervantem pokračoval ve snahách všech uměleckých směrů evropských literatur, ale anglický román 18. století a počátku 19. století znamená cílevědomý boj za novou uměleckou metodu a neleká se v tomto boji ani roztříštění formy románu. Podobný je Gogolův boj. Od *Večerů na dědince blízko Dikaňky* až k *Mrtvým duším* můžeme sledovat stálý Gogolův boj o novou uměleckou formu. Stejně jako angličtí romanopisci 18. století klade si Gogol za úkol vytvořit ze starých žánrů synkretickou formu románů“ (Weil 1928: 26–27). Tyto formulace však nepředstavují jen určitý druh rétoriky, ale především odkrývají způsob, jakým avantgardy dvacátých let pojímaly umění, jehož tradiční formy a kánony chtěly „nejenom ponížít, ale doslovně rozbít“ (Grebeníčková 2015c: 25).

Weil rovněž používá formalistickou terminologii. Zastavme se u ústředních formalistických termínů a u způsobu, jakým s nimi Weil nakládá. Šklovského termín „zadržanije“ překládá Weil jako „zadržování“ či „retardace“. Šklovskij tento termín užívá především ve studiích „Umění jako metoda“ a „Román parodistický. Sternův Tristram Shandy“. V první jmenované studii vysvětluje jeho význam a dokládá jej příklady mnoha rozličných, převážně z lidové poezie pocházejících textů. Šklovskij tímto termínem označuje postup brždění, zpomalování děje pomocí zvukových, stylistických či narativních prostředků (paralelismus, opakování, vsouvání pasáží, které s hlavní dějovou linií nesouvisí), přičemž retardaci považuje za jeden ze způsobů, jakými je v textu zviditelňována, „odhalována“ jeho forma, tj. způsob, jakým je text vytvořen. V druhé jmenované studii Šklovskij sleduje užití těchto postupů v románu L. Sterna *Tristram Shandy*. Weil jeho způsob rozboru napodobuje na materiálu Gogolových povídek.

Termínů „syžet“ („sjužet“) a „fabule“ („fabula“) užívá Weil kolísavě. V některých případech respektuje formalisty aktualizovaný význam tohoto pojmu, tj. chápe syžet jakožto (způsob)

uspořádání materiálu, jako konstrukční princip díla – tedy jako pojem protikladný k pojmu „fabule“, jíž formalisté označovali pouhý děj, případně události z reálného světa, které jsou ztvárňovány za pomoci uměleckých postupů (opozici syžet – fabule formuloval Šklovskij ve studii „Román parodistický. Sternův Tristram Shandy“); na jiných místech jej však používá ve významu příběhové roviny textu.

Weilem často užívaný termín „umělecký účín“ s největší pravděpodobností odkazuje na princip, který stojí v samém jádru formální metody a který Šklovskij formuloval ve studii „Umění jako metoda“ a označil jej termínem „ozvláštnění“ („ostraneniije“). Umění zde chápe jako prostředek narušování automatického vnímání, jako způsob, který umožňuje vidět věc (předmět, jev, skutečnost) tak, jako by byla viděna poprvé. V případě literárního díla může být takovým ozvláštněním nezvyklé užití určitého postupu, jazykového prostředku či žánru, tedy tzv. znesnadnění formy, díky kterému se pozornost čtenáře obrací na formu samotnou, přičemž ta je najednou pocíťována nově (jako by byla viděna poprvé), a tedy umělecky.

3.3.1 Šklovskij

Steiner podle jeho výše zmíněné klasifikace charakterizuje Šklovského formalistický model jako model „mechanistický“, tj. zaměřený primárně na konstrukci literárního díla (Steiner uvádí analogii s automobilem či obecně strojem, v čemž vidí další doklad příbuzenství ruského formalismu s futurismem a jeho adorací strojů jakožto ztělesnění nového života). Samotný pojem „ozvláštnění“ považuje Steiner za mechanistický, tj. soustředěný pouze na oblast toho, jak je dílo uděláno, na oblast montáže, konstrukce. Přestože Steiner upozadřuje energii tohoto pojmu, o kterém byla řeč výše (Steiner dokonce označuje principy formulované Šklovským v článku „Vzkříšení slova“ za z hlediska dalšího vývoje formální metody okrajové), a podle mého názoru jej tak (a zároveň celý Šklovského model) redukuje pouze na záležitost technickou, řemeslnou, můžeme prostřednictvím jeho modelu ilustrovat, jakým způsobem navazoval Weil v disertaci právě na tuto podobu formalistické metody přístupu k literárnímu dílu.

Šklovskij v *Teorii prózy* zkoumá literární texty jako souhrn postupů, a to z hlediska toho, jakou mají úlohu ve výstavbě textu; sleduje je jako ty prvky výstavby díla, které mají upozorňovat samy na sebe a na to, jak je s jejich pomocí dílo konstruováno, a také na samotnou tuto

konstrukci. Weil na Šklovského navazuje v prvním ohledu – tedy ve sledování postupů a jejich úlohy ve výstavbě textu.

Mathesiův překlad Šklovského knihy vyšel pod názvem *Teorie prózy* v roce 1933. Už v roce 1927 publikoval Mathesius v *Tvorbě* překlady dvou Šklovského studií, později zařazených do českého vydání *Teorie prózy*: „Umění jako metoda“ a „Stavba novely a románu“. Vzhledem k tomu, že Weil v disertační práci opakovaně užívá termín „odhalení umělecké metody“⁶⁰ („obnaženije prijoma“), který se ani v jedné z těchto studií nevyskytuje, je pravděpodobné, že měl k dispozici originál, případně originály jednotlivých studií později zařazených Šklovským do knižního vydání (studie vycházely od roku 1917 nejprve časopisecky). Pro tento fakt hovoří i skutečnost, že Weil v článku „Stat' o nové ruské próze“ odkazuje na dvě Šklovského studie, „Isskustvo kak prijem“ (*Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka* 1917) a „Technika romana priključenij“ (*LEF* 1924), a to na jejich ruský originál.⁶¹ K těmto originálním verzím se Weil mohl dostat během svých návštěv Moskvy nebo při své práci na sovětském zastupitelství, kde mj. pořizoval výpisky z ruského tisku.

Způsob, jakým Weil při svých úvahách navazuje na Šklovského metodu, můžeme vidět například v pasážích věnovaných románům Laurence Sterna. Stejně jako Šklovskij ve studii „Román parodistický“ (Šklovskij 2003) si Weil všímá funkce jednotlivých jazykových, motivických a kompozičních prostředků, s jejichž pomocí Sterne své texty konstruuje. Několikrát Weil odkazuje na Šklovského přímo: „Zde již možno pozorovat jakousi autorovu převahu nad postavami, ironický úsměv nad dílem, jež sám stvořil, režijní poznámku ukazující, že román je smyšleným světem. Tato umělecká metoda, jíž moderní ruská kritika (Viktor Šklovskij) nazývá ‚odhalení umělecké metody‘, stává se pak oblíbeným uměleckým prostředkem celé řady pozdějších anglických spisovatelů [...]“ (Weil 1928: 32).

Weil nejenže se při všech rozborech a sledování vlivu anglické literatury na Gogola soustřeďuje na způsob, jakým Gogol konstruuje příběh, a nikoli na jeho obsah, ale celým svým postupem se přibližuje postupu, který uplatňoval i Šklovskij: zkoumá – odhaluje – autory odhalenou metodu anglických spisovatelů a skrze ni odhaluje autorem odhalenou metodu Gogolovu, a to vše pomocí velmi podrobné práce s textem. Stejně jako Šklovskij ve zmiňované studii si Weil všímá toho, jak Sterne, potažmo Gogol pracují s parodií, retardací, anekdotou, vloženými příběhy, aliterací, se střídáním komických a tragických scén, se zasahováním autora do děje

⁶⁰ Mathesius jej překládá jako „obnažení umělecké metody“.

⁶¹ V těchto dvou studiích se však termín „obnaženije prijoma“ nevyskytuje, Weil tedy musel znát i studie další.

románu. Například následující pasáž, v níž Weil pojednává o způsobu, jakým Gogol užívá v povídce „Plášť“ metodu retardace: „Pokud běží o stránku kompoziční, jeví se v ní Gogol jako věrný žák Sterna – především v základní umělecké metodě Sternově – retardaci děje, zdržování. Tak jako Sterne přerušuje děj různými popisy maličností nebo vloženými příběhy (zvláště v *Tristramu Shandy*), tak i Gogol. Scéna z počátku povídky, kdy kmotry vybírají pro novorozeně jméno, připomíná narození Tristrama. Komism vyvolává Gogol podobně jako Sterne vypočítáváním jmen směšných, neobvyklých a zvukově podivných. [...] Naproti ostatnímu ději je scéna vybírání jmen příliš dlouhá, uvážíme-li na druhé straně krátké, kronikářské vyprávění o smrti Akakije Akakijeviče“ (ibid.: 72–73). Srovnáním této pasáže s následujícím úryvkem ze zmiňované Šklovského studie vynikne inspirovanost Weilovy metody: „Vezmeme-li Sternova *Tristrama Shandyho* a začneme jej číst, prvním dojmem bude chaos. Děj je stále přerušován, autor se stále vrací anebo skáče kupředu do novely základní, kterou ke všemu hned ani nenajdeš, do textu vnikají stále celé desítky rozmarných úvah o vlivu nosu nebo jména na charakter, nebo rozmluvy o stavbách pevnosti. Zpočátku kniha jaksi začíná tónem autobiografickým, ale pak odbočuje k popisu porodu a hrdina se stále nemůže narodit, jsa odstrkovan materiálem tlačím se do knihy“ (Šklovskij 2003: 173). Stejně jako Šklovskij si Weil všímá nejenom postupů, které oba autoři užívají, ale také jejich funkce.

Velkou pozornost věnuje Weil lyrickým vsuvkám a diskurzivním pasážím, které Gogol vkomponovává do děje, a skrze analýzu motivace těchto retardačních prostředků nakonec dochází i k formulaci toho, kde končí u Gogola vliv anglického románu 18. století a kde začíná autorovo zdokonalení metody anglických romanopisců „Avšak Gogol zdokonaluje Sternovu metodu. Lyrické sentimentální odstupy byly částí Sternova díla, jelikož však romány Sternovy jsou roztrženy a nemají organickou formu, nemají žádnou úlohu v kompozici románu. U Gogola je tomu však jinak [...]. Jedním z nejznámějších Gogolových odstupů je patetická apostrofa Ruska v lyrické pasáži o trojce. Je zajímavé, že opět přichází po výstupu s Nozdrevem, kde tento vykládá hloupé klepy o padělání peněz a únosu gubernátorské dcery [...]. Mají tedy lyrické odstupy v *Mrtvých duších* svou kompoziční úlohu, jsou opěrnými body, pomocným prostředkem k navazování děje“ (Weil 1928: 84).

Na jiném místě Weil srovnává Sternův a Gogolův způsob práce se subjektem vypravěče: „Mezi Sternovým a Gogolovým vypravěčem je však značný rozdíl – Gogol zdokonalil Sternovu metodu; Sternovy odstupy, obrácení se ke čtenáři, komické stavby vět jsou metodami sestrojení kompozice. U Gogola rovněž, ale Gogol je umí motivovat. Jednak, jak jsme se již zmínili, výraznou osobitostí vypravěče, jednak se snaží Gogol najít motivaci kompozice v řeči a

v různých způsobech a obrazech vypravěčových. A tak pociťujeme ve *Večerech* a *Mirgorodu* zásady rozbité a přerušované kompozice nikoli jakožto komický efekt nebo parodii, nýbrž jakožto zvláštní formu monologu, charakterizujícího vypravování starce včelaře Rudého Paňka [...]. Těžiště se přesunuje na řeč, jež je motivována ukrajinskou tradicí, ale ve skutečnosti je uměleckou metodou, jež má stejnou působnost jako Sternovy experimenty s kompozicí. Gogol tedy vtělil metody Sternovy organicky v syžet a nebylo mu třeba jako Sternovi roztržít prozaickou formu“ (ibid.: 55).

Teprve až v tomto bodě se Weil od Šklovského odklání. Zatímco Šklovskij vyzdvihoval záměrnou neorganičnost Sternových románů a samoučelnost motivace v nich užitých postupů jako přednost (protože právě tak se forma díla stává jeho obsahem), Weil ospravedlňuje všechny Gogolem použité postupy až ve chvíli, kdy zastávají nějakou úlohu v kompozici celého románu. Weilův pohled je méně teoretický než Šklovského. I Weil chápal Sternovy romány jako příklad „boje o novou formu“, ale zároveň pro něj Sternovy experimenty znamenaly pouze jeden z kroků na cestě vedoucí ke komplexní románové výpovědi.

Rozdíl mezi Weilovým a Šklovského se ukazuje také ve způsobu, jakým Weil používá jeden z ústředních formalistických pojmů, „motivace“ („motivirovka“). Pojem „motivace“, „motivování“, tj. důvod a způsob aplikace toho kterého postupu, pramenící v mimoliterární skutečnosti, užívali formalisté nejdříve v jeho negativní definici, tj. záměrně se soustředili na ty prvky konstrukční výstavby díla, které neměly žádnou motivaci v reáliích aktuálního světa, nesloužily k vyjádření konkrétního obsahu (srov. Šklovského studii „Román parodistický. Sternův Tristram Shandy“, v níž Šklovskij sleduje Sternovy postupy právě z hlediska jejich nemotivovanosti, která přesouvá pozornost recipienta na samotný užitý postup: „Umělecká forma je podávána bez jakékoliv motivace, prostě jako forma“ [Šklovskij 2003: 17]). Později (zejména v pracích B. Ejchenbauma) začínají formalisté pojmem „motivace“ označovat pouze vnitrotextové vztahy, tj. mluví (jak to i Weil formuluje) o motivaci vyplývající ze syžetu, tedy ze samotné formální výstavby díla (Ejchenbaum například ve svých studiích o skazu mluví o užití určitých jazykových či rytmických prostředků, které mají evokovat mluvenou řeč). Weil přisuzuje motivaci u Gogola jinou funkci, než jakou má dle Šklovského u Sterna: „Mezi Sternovým a Gogolovým vypravěčem je však značný rozdíl – Gogol zdokonalil Sternovu metodu; Sternovy odstupy, obrácení se ke čtenáři, komické stavby vět jsou metodami sestavení kompozice. U Gogola rovněž, ale Gogol je umí motivovat“ (Weil 1928: 55). Šklovskij kladl značný důraz na nemotivovanost užití jednotlivých prostředků a nahlížel na ni jako na situaci, kdy forma textu je jeho (jediným) obsahem. V úvodu studie „Román parodistický“ Šklovskij

píše: „Sterne byl krajní revolucionář formy. Typické pro něho je obnažování metody. Umělecká forma je podávána bez jakékoliv motivace, prostě jako forma“ (Šklovskij 2003: 173), a o několik stránek dále: „Sterne obnažuje i metodu, kterou sešívá román z jednotlivých novel. Pedalizuje vůbec samu stavbu románu, obsah jeho románu tvoří právě uvědomování formy, vznikající jejím porušováním“ (ibid.: 176).

Weil se naopak soustředil na to, jak způsob řečeného/napsaného vypovídá o řečeném/napsaném, a motivaci vysvětloval z hlediska analogie skutečnosti a způsobu jejího vyjádření: „Gogol směřuje tedy v *Mrtvých duších* k ucelenosti románu. Chce podat iluzi skutečného světa, snaží se vést vypravování ‚objektivně‘“ (Weil 1928: 92) a dále: „Je zajímavé však, že v *Mrtvých duších* nepoužívá nikde Gogol Sternovy metody zveličování nepatrné události nebo faktu pomocí vědeckých rozkladů, ačkoli se přidržel této metody v *Nosu*. Patrně by byla uškodila ‚objektivitě‘ vypravování [...]“ (ibid.: 96). Weilovou soustředěnost na komplexní románovou výpověď dokládají nejen četné další pasáže v disertaci, v nichž klade do souvislosti formu Gogolova románu *Mrtvé duše* s dobovou společenskou situací a s krizí románu a ruské literatury jako takové („Ruská i evropská literární historie se zabývala a stále se zabývá Gogolem, pokoušejíc se vysvětlit přelom, který nastal v ruské literatuře, a nalézt tradici ruské prózy“ [ibid.: 1]), ale i jeho četné články z té doby, v nichž se věnuje současné situaci ruské revoluční literatury. Tuto situaci přirovnává k podmínkám, za kterých tvořil svá díla Gogol: „Gogolem počíná nový ruský román [...]. Stejně jako Dickensovo bylo Gogolovo dílo syntézou sentimentálně mravoučného románu a romantismu. Avšak romantism nabýval mnohdy vrchu, romantism byl daleko podstatnější složkou, byl prostě neúměrný. Vidíme proto u Gogola nikoliv harmonický celek, nikoli sebevědomí spisovatele, jenž ví, kdy má použít té či oné metody, jako u Dickense, nýbrž neustálý zápas a neustálou práci. Gogol se snažil vytvořit si umělecký svět. Nebylo mu třeba zápasit s formou. Před Gogolem byla také schémata, v nichž mohl umístiti, co chtěl. Avšak Gogolovi běželo o nové umění, o nový pohled, o novou uměleckou pravdu“ (Weil 2021o: 579–580).

Když Weil přemýšlí o situaci současné, porevoluční ruské prózy, nalézá v ní podobnou přelomovost, jaká byla charakteristická pro Gogolovu dobu, a vidí u ruských porevolučních autorů podobný druh uměleckého zápasu, který vedl Gogol: „Umění se vrací k svému prapůvodnímu úkolu zobrazení reálna uměleckými prostředky, přetvoření světa v svět umění. Pravdu je nutno učiniti uměleckou pravdou. Metodu určuje materiál. Tento vývoj není určován vnějškem. Jde proti obecnému vkusu. Jde proti estetickým návykům. Naráží při každém slově, každé větě nové prozaické řeči na veliké obtíže“ (ibid.: 571–572). Přestože i v tomto úryvku

slyšíme ozvuky Šklovského radikální rétoriky i praxe, která popírá jakýkoliv vliv vnějších podmínek na podobu literárního díla, či spíše si těchto podmínek (situace na bavlnářském trhu) nevšímá, důraz klade Weil na souvislost nové, v případě současných ruských spisovatelů revoluční skutečnosti, která si žádá nové umělecké formy vyjádření.

Analogii mezi anglickými romanopisci 18. století a Gogolem spatřuje Weil v tom, že bojovali proti starým formám, zesměšňovali je a hledali nové. Za základní princip Gogolovy tvorby označuje Weil nahrazování staré formy novou, porušování zavedených zvyklostí a užívání zavedených postupů k novým účelům. Ale v obou případech za těmito snahami podle Weila stál společenský stimul, na který literatura reagovala, určitý druh společenské, historické krize, která pronikla do struktury literárních textů. „Mrtvé duše jsou již velikým obrazem gogolovského Ruska, jsou jednotné vnitřní patetickou linií letu, vichřice, jež počíná ústřední postavou Čičikovem a jež končí cestou, zdánlivě komické líčení šedivé skutečnosti, jiného hlubšího významu, stává se grandiózním obrazem, symbolem hrůzného zpitvořeného světa“ (ibid.: 582).

Weil ve svém navazování na Šklovského rozbory románů L. Sterna a sledování toho, jak se principy Sternovy metody modifikovaly u Gogola, intuitivně narazil na úskalí Šklovského metody, které ve studii „Sterniánství v ruské próze. K pojetí Sternovy metody u ruských formalistů“ pojmenovala Růžena Grebeníčková. Podle Grebeníčkové se formalisté při rozborech Sternových románů a při sledování jejich vlivu na ruskou prózu třicátých let 19. století příliš soustředili na Sternovu práci s jazykem, kompozicí a vypravěčským hlasem, ale zcela ignorovali, že takto radikální hra s formou románu může něco vypovídat o světě: „Ve vnitřní stavbě ruské prózy třicátých let devatenáctého století, v jejích vypravěčských postupech, v tom, co formalisté nazývali sterniánství, je skryto víc než pouhá hra s formou. Je v něm uložena výpověď o světě a tato výpověď je integrována do vnitřní struktury jazyka, do zcizení básnického slova“ (Grebeníčková 2015d: 534). Jak jsme viděli, představovala tato „výpověď o světě integrovaná do vnitřní struktury jazyka“ pro Weila tu nejvlastnější hodnotu literárního díla. S ohledem na ni přistupoval ve své disertaci ke Gogolovu dílu, ale také k dílu soudobých ruských prozaiků, o nichž psal ve svých recenzích, a konečně se rovněž pokoušel tuto výpověď vložit do své umělecké tvorby.

3.3.2 Tyňanov

Weil vychází z pojetí literárního vývoje Jurije Tyňanova, jak je formuloval ve své studii „Literární fakt“, která byla poprvé publikována v časopisu *Lef* roku 1924. Tyňanov zde charakterizuje literární dílo jako dynamickou řečovou konstrukci, která podléhá neustálému vývoji a nikdy není završená. Tato literární evoluce má podle něj čtyři fáze:

- 1) na pozadí zautomatizovaného principu konstrukce se dialekticky formuje protichůdný konstruktivní princip;
- 2) dochází k jeho aplikaci – konstruktivní princip hledá nejsnazší uplatnění;
- 3) rozširuje se na co nejširší okruh jevů;
- 4) automatizuje se a vyvolává protichůdné konstruktivní principy.

Velkou důležitost má přitom důraz na dynamičnost, v němž lze opět spatřovat rysy raného formalismu reagujícího na novou podobu života a zároveň se z této povahy zrodivšího.

Analogicky k Tyňanovovi zkoumá dynamiku vývoje žánru u Gogola i Weil. Když konstatuje, že v povídkové knize *Večery na dědince nedaleko Dikaňky* jsou ještě promluvy jednotlivých postav i pásmo vypravěče stylově jednotné, zatímco v *Tarasu Bulbovi* již sledujeme „vtrhnutí [...] nových jazykových prvků a řeči, neodpovídající tradiční ‚vysoké řeči‘ literatury, plné barbarismů a provincialismů“ (Weil 1928: 60), uvažuje ve shodě s Tyňanovem nad Gogolovými texty z hlediska toho, jaký konstrukční princip se v nich uplatňuje a které skutečnosti z aktuálního světa se v nich stávají literárním faktem. Podobně sleduje-li Weil, jak se proměňovala kanoničnost užití některých literárních postupů – vsunuté novely,⁶² epistolární formy románu, přímé řeči – u anglických spisovatelů 18. století a u Gogola, sleduje tyto postupy jako literární fakt, jehož proměňování posouvá vývoj literatury. Weil svými rozbory zachycuje dynamiku tvorby, a to nejen Gogolovy, ale také dynamiku vývoje žánru (evropského) románu v určitém období, to vše sledováním konstrukčních postupů jednotlivých děl.

⁶² Vsunuté novely („vstavnye novelly“) je další ze Šklovského termínů, které Weil v disertaci užívá. Mathesius překládá tento termín jako „vsuvné novely“.

Weil se dále inspiruje Tyňanovým rozbohem užití figury masky, kterou Tyňanov ve studii „Dostojevskij a Gogol. K teorii parodie“ označuje za základní Gogolův postup při popisu člověka.⁶³ Weil odkazuje na Tyňanovovu stat' přímo: „Knížka J. Tyňanova se zabývá v dosti úzkém měřítku vztahem mezi Gogolovou prózou a Dostojevského povídkou *Ves Stěpančikovo*. Tyňanov rozvádí Ejchenbaumův názor o Gogolovi stylistickém experimentátoru, přiklání se k Ejchenbaumovi v otázce převládajícího rysu u Gogola, vypravování vedeného pod maskou jakožto vlastního jádra Gogolovy tvorby“ (ibid.: 13). Zároveň stat' uvádí do souvislosti s Ejchenbaumovou studií „Jak je udělán Gogolův *Plášť*“. Ejchenbaum v ní sice neuzívá pro charakterizaci Gogolova stylu vyprávění termínu masky, ale v jeho uvažování o skazu jakožto navozování iluze živého vyprávění lze vytušit podobný princip jako u Tyňanova, princip, který Weil zastřešuje označením „stylistický experiment“. Weilův rozbor není tak detailní, ale sleduje totéž.

Postup masky Weil sleduje především v postavě Rudého Paňka, vypravěče povídek sebraných v knize *Večery na dědince blízko Dikaňky*. Jde o masku předmětnou (Tyňanov 1988a), realizovanou významem jména Rudý Paňko (Rudýj – ryšavý, v čemž vidí Weil souvislost s barvou Gogolových vlasů), která se však rozšiřuje i na postup samotného vyprávění, samotné situace vyprávění, kdy Gogol pomocí obracení se ke čtenáři vzbuzuje iluzi pravdivosti své masky, a tedy pravdivosti fikčního světa a bezprostřednosti samotného vyprávění: „Rudý Paňko je volenou individualitou. Pod tímto pseudonymem skrývá se úmysl spisovatelův vésti režii příběhů, přerušovati je a komentovati. Osoba Rudého Paňky je jen maskou autorovou“ (Weil 1928: 50). A na jiném místě: „Tedy Gogolův ‚Rudý Paňko‘ je autor, ale je více než autor. Je rámcem povídek, ale je více než rámcem, neboli lépe řečeno rozšířením rámce“ (ibid.: 53). Weil potvrzuje, co říká Tyňanov o masce jakožto Gogolovu ústřednímu postupu, avšak chápe masku o něco širěji: Tyňanov mluví o postupu masky v souvislosti s postavami, Weil ji povyšuje na samotný princip vyprávění: „[...] autor chtěl vystupovat sice jakožto režisér v souhrnu povídek, na druhé straně [...] chtěl však vystupovat pod maskou. A tato maska mu umožňuje daleko větší pohyblivost. Pseudonym znamená tedy možnost komentovat povídky, vést vypravování pod jménem vypravěče, působit umělecky stylem vypravěče. Je to zdokonalená metoda Sternova. Sternův Yorick je sice maskou, ale přece je to Sterne. Čtenář nemá představu skutečné osoby, nýbrž zcela dobře ví, že za Yorickovou maskou se skrývá autor. Naproti tomu

⁶³ Tyňanov v této studii přirovnává Dostojevského román *Ves Stěpančikovo* ke Gogolově povídce „Příběh o tom, kterak se Ivan Ivanovič rozkmoťil s Ivanem Nikiforovičem“ a k jeho *Vybraným místům z korespondence s přáteli*, respektive srovnáním užitých postupů, jazyka a promluv postav dokazuje, že Dostojevskij ve svém románu Gogola a jeho postupy paroduje. Studie byla poprvé publikována v roce 1921.

Gogolův Rudý Paňko, ačkoli má tutéž funkci jako Sternův Yorick, nabývá u čtenáře zcela výrazné osobitosti. A to jedině stylem svého vypravování, a nikoli přímo charakteristikou ze strany autora“ (ibid.: 52).⁶⁴

Vágním označením „experimentátor“ Weil v úvodní části práce, v níž shrnuje dosavadní přístupy ke Gogolovu dílu, označuje způsob, jakým o Gogolovi uvažovali formalisté, čímž říká dvě věci: charakterizuje tak nepřimo fundamenty formalistické metody, tj. důraz na jazyk, postup, styl, materiál díla, ale zároveň tak odhaluje i vlastní, formalisty inspirovaný přístup ke Gogolovým textům. Pozoruhodný je moment, kdy Weil napíše, že Gogol toto své experimentátorství překonává: „V *Mrtvých duších* ustupuje umělec-experimentátor sebevědomému umělci, jenž našel již svou cestu“ (ibid.: 34). O Gogolových jazykových experimentech mluví Weil pouze v souvislosti s Gogolovými ranými díly, resp. těmi, které předcházejí *Mrtvým duším*, a považuje je za přípravu k velkému, syntetickému dílu, za cestu k němu. Takové pojetí je dalším dokladem toho, že Weilova inspirovanost formalismem v určité chvíli ustupuje Weilovu spisovatelskému já, jeho autorské originalitě, která se v disertaci formovala.

3.3.3 Ejchenbaum

Vladimír Svatoň v doslovu k českému vydání studií Borise Ejchenbauma vyzdvihuje zájem formalistů o slovo, o poezii, který stál u zrodu formální školy. Za ústřední moment formalismu označuje „odpoutání slova od předmětu“ (Svatoň 2012: 303), tedy přesunutí pozornosti z označovaného na označující, což s sebou nese jiný způsob čtení a uchopení literárního textu, ale také jinou hierarchizaci jeho rovin a složek. V případě poezie začíná být namísto emocí, které mají být vyvolány obsahem veršů, jako tomu bylo u symbolistů, důležitá zvuková stránka veršů, intonace, rytmus. Díky B. Ejchenbaumovi se tato změna pozornosti uplatnila i v případě prozaických textů: „Ejchenbaumovou zásluhou je, že postoupil o krok dále: prokázal, že kompozice intonačních vzorců působí i v próze. Výstavba Gogolovy novely *Plášť* spočívá na střídání pasáží s melodramatickou intonací a odstavců s lehkovážným tónem kalambúrů nebo

⁶⁴ Tímto výkladem principu masky se Weil blíží spíše Ejchenbaumovi a jeho pojetí skazového vyprávění jako iluze (masky) živé řeči, jako způsobu vyprávění, jehož základní situací je performativita ve smyslu bezprostředního záznamu, jako zpřítomnění samotného vyprávění: „Skaz je ve vysoké míře iluzionistický: navozuje *dojem* bezprostředního prožitku a zkouší možnosti, jak jej konceptualizovat, jak jej narativním textem sugerovat [...]“ (Kosáková 2019: 96).

zdánlivě věcných informací, postrádajících však ucelenost a logiku. Patetická místa Gogolovy novely, jež byla dlouho pokládána za proklamaci humanitního programu, jsou tímto susedstvím zpochybněna jako bezmocná gesta, kombinace nesourodých stylů projevu skládá v konečném výsledku grotesku. Vlastní doménou her s intonačními obrazci je jiný typ prózy – tzv. skaz, podání, které je stylizováno jako ústní projev vypravěče“ (ibid.: 304). Na Ejchenbaumových výzkumech staví i Weil, když si při rozboru Gogolových próz všímá způsobu užití jazykové komiky, slovních hříček a kalambúrů a toho, jakou roli hrají při budování vyprávěcí situace.

Podobně jako Ejchenbaum ve zmiňované studii rozebírá Weil podrobně Gogolovu inspirovanost anekdotou a užití této anekdoty, a to opět na základě srovnání s L. Sternem: „Sternova historie cizincova nosu⁶⁵ není ukončenou historií, je to pouze vsuvka, jež má za úkol odvést pozornost od ostatního děje. Celá váha spočívá v slovních hříčkách a zahrávání si se čtenářem [...]. Naproti tomu Gogol, jehož *Nos* nemá úkol odvést pozornost čtenáře, nýbrž ji soustředit, využívá anekdotu jako zakončenou věc jedině s úmyslem zahrávání si se čtenářem a jako příležitosti k rozvinutí komiky. U Sterna byl kladen důraz na slovní stránku příběhu. Gogolovi však velice záleží na tom, aby anekdota měla reálný podklad [...]. Celý příběh pak má zcela reálný ráz, takže jeho fantastická část překvapí. Avšak pokrok Gogolovy tvorby počíná v úmyslném mísení fantastického s reálným. Ve *Viji* byla první část zcela realistická, druhá zcela fantastická. Popis příšer ve *Viji* má ráz neurčitosti a nejasnosti. Naproti tomu v *Nosu* je fantastika tak smíšená s reálnem, že ji není možno naprosto rozhraničit. Celá povídka pak má ráz grotesky. *Nos* je tedy zajímavá práce právě v této syntéze romantické fantastiky se sternovským humorem. Kdežto u Sterna měla jeho vsuvka ráz úplně samovolný, je u Gogola částí složitě umělecké metody“ (Weil 1928: 70–71). Weil se také zamýšlí nad komickým účinkem jmen Gogolových postav (nejen v *Plášti*, ale i v *Nosu* a *Mrtvých duších*), který spočívá především v jejich zvukové podobě. Zvukovou, slovní komiku, ale obecněji zaměření na styl, slovní hříčky, kalambúry a stylistické experimenty označuje Weil v návaznosti na Ejchenbauma za jeden ze základních principů Gogolovy tvorby: „Ejchenbaum líčí Gogola, opíraje se o paměti současníků, jakožto vypravěče, pro něhož slovo, slovní hříčka a kalambúr byly vším, jenž doprovázel čtení svých děl mimikou a gesty a jehož zajímala více zvuková stránka čtených slov než jejich obsah“ (Weil 1928: 11).

⁶⁵ Jedná se o pasáž ze Sternova románu *Tristram Shandy*.

Ejchenbaumovu studii „Jak je udělán Gogolův *Plášť*“, která byla publikována rusky roku 1919, Weil v úvodní části práce shrnuje a i tuto práci, stejně jako v případě Tyňanovovy stati „Dostojevskij a Gogol“, řadí k těm, které na Gogola pohlížejí z perspektivy materiálu a jeho užití: „Podle Ejchenbauma je Gogol umělec slova, jenž používá prozaické formy k složité hře pomocí slovních hříček, kalambúrů a podivně zesměšněných jmen. Ejchenbaum se přibližuje svými vývody tvrzení o Gogolovi jakožto umělci experimentátoru“ (ibid.: 12–13). V jiné části práce, když rozebírá Gogolovu povídku, užívá Weil Ejchenbaumových termínů a parafrázuje jeho poznatky, ale jeho perspektiva je poněkud odlišná: v souladu s tématem své práce vztahuje Gogolem užití skazové a především jazykové postupy na postupy užívané anglickými romanopisci 18. století, jmenovitě Weil srovnává užívání tzv. komických jmen postav u Gogola a L. Sterna: „Uvedli jsme již, že anglický román 18. století užíval s oblibou jména buď komická významem, nebo zvukem. Tato umělecká metoda byla vynucena nedostatkem umělecké techniky charakteristiky. Obyčejně obsahovalo jméno již vlastnost osoby, takže pak bylo již zbytečné o vlastnosti osoby se zmiňovat. Neboť bylo nutno, aby byl v čtenáři ihned vyvolán dojem komičnosti osoby, použilo se k tomu komického jména. Vývoj vedl anglický román k zřeknutí se této metody. Walter Scott jí už užívá velmi zřídka. Gogol ji však využívá nikoli jako charakterizační pomůcku, nýbrž jako zvláštní prostředek komického uměleckého účinku. Je tu však rozdíl. Kdežto Sterne klade největší důraz zvláštní způsobilosti jmen, Gogol klade důraz na zvukový účinek“ (ibid.: 72). Rozbor zakončuje konstatováním, že novelou „Plášť“ se Gogol definitivně zbavuje vlivu romantismu, čímž opět směřuje – cestou formalistického rozboru jazykového materiálu díla – k syntetizujícímu pohledu na Gogolovo dílo.

Kromě komických jmen a kalambúrů se Weil zabývá – opět ve srovnání se Sternem – i specifickou vyprávěcí situací Gogolových povídek. V části věnované srovnání vyprávěče Gogolových povídek *Večery na dědině nedaleko Dikaňky* s Yorickem, vyprávěčem Sternova *Tristrama Shandyho*, poukazuje Weil na příbuznost obou vyprávěčů, ale jedním dechem i na to, v čem se liší: „Sternův Yorick je sice maskou, ale přece je to Sterne. Čtenář nemá představu skutečné osoby, nýbrž zcela dobře ví, že za Yorickovou maskou se skrývá autor. Naproti tomu Gogolův Rudý Paňko, ačkoli má tutéž funkci jako Sternův Yorick, nabývá u čtenáře zcela výrazné osobitosti. A to jedině stylem svého vyprávění, a nikoli přímo charakteristikou ze strany autora“ (ibid.: 52). Zatímco Sternovo zacházení s osobou vyprávěče klasifikuje Weil jako hru s kompozicí románu, u Gogola hodnotí tutéž metodu jako postup skazový, kdy do popředí vystupuje a hlavní úlohu hraje samotná vyprávěcí situace a její jazykové ztvárnění. Pozornost je dle Weila u Gogola zaostřena nikoliv jen na parodování formy románu pomocí

jejího rozebrání na jednotlivé konstrukční kroky a jejich přeskládání, ale na „osobní tón autora“ (Ejchenbaum 2012a: 32), který je „organizujícím principem“ (ibid.) textu a zasahuje tak všechny jeho složky včetně té obsahové a určuje celkové vyznění díla: „A tak pociťujeme ve *Večerech* a *Mirgorodu* zásady rozbité a přerušované kompozice nikoli jakožto komický efekt nebo parodii, nýbrž jakožto zvláštní formu monologu, charakterizujícího vypravování starce včeláře Rudého Paňka“ (Weil 1928: 55).

Skrze toto rozlišení Weil nejenže charakterizuje skazovost Gogolova vyprávění, ale směřuje zároveň k hlubšímu uchopení funkce tohoto monologického, iluzi kontaktu se čtenářem vytvářejícího způsobu vyprávění a vůbec slova a jazyka v Gogolově díle jakožto umělecké figury, která reaguje na skutečnost a současně o ní nejenom vypovídá, ale zároveň ji také simuluje. Pregnantní formulaci tohoto aspektu Gogolova stylu, ale i skazu jako takového, ke které Weilovy postřehy intuitivně směřují, najdeme opět u Grebeníčkové: „[I]luze kontaktu se čtenářem – stejně jako přímá oslovování fiktivního publika – nemusí vůbec svědčit o autorových ohledech k publiku, nýbrž mohou naopak vypovídat o jeho osamocení a o jeho uzavření do sebe, o jeho nedbání publika, o problematičnosti anebo dokonce nemožnosti komunikace od jednoho člověka k druhému. Mohou vypovídat o tom, co není“ (Grebeníčková 2015d: 530). V článku „Stat' o nové ruské próze“ dochází k podobnému úsudku i Weil a přibližuje se jím k závěrům, které na základě rozboru Gogolovy povídky „Plášť“ učinil Ejchenbaum: „Z uměleckých prostředků, jichž je třeba k vytvoření prosy, kladl Gogol největší důraz na jazyk a styl [...]. Slovo nesmí mít již zde jednoduchý a prostý smysl vyprávěného slova, nýbrž dvojsmyslnou vlastnost slovní hříčky“ (Weil 2021o: 582). 142).

3.5 Vzpouira materiálu III: cesta k vlastní tvorbě

Weilova disertační práce je jedním z příkladů propojování revoluční praxe s avantgardní estetikou. Weilovo uvažování o formalismu v práci o Gogolovi je, jak poznamenává Grebeníčková, jistě střízlivé, ale zároveň bytostně zaujaté – Weil používá formalismus jako cestu k vlastnímu pohledu, kdy onou novou skutečností, která vzniká „bořením“, „tříštěním“ a slučováním dosud neslučitelných postupů, je podle něj synkretická forma Gogolova románu. A to i z hlediska toho, jak sám Weil přistupoval k literárnímu dílu, co pro něj představovalo a co podle něj mělo vyjadřovat, resp. co sám chtěl literárním dílem vyjádřit. Disertaci totiž lze číst i jako přípravu k vlastní tvorbě, jako jakési vyznání osobních tvůrčích zásad a hodnot.

Weil vidí a sleduje Gogolův vývoj jako cestu od drobnějších literárních útvarů, jejichž styl je ovlivněn stylem anglických romanopisců či dobovými uměleckými tendencemi, k synkretickému monolitu, epeje *Mrtvé duše*, v níž Gogol podle Weila zúročuje postupy, které si na předchozí cestě osvojil, ale zároveň se od nich a od dalších vlivů odpoutává a směřuje k vlastnímu, svébytnému tvaru. Gogol je sice chápán jako „experimentátor“ i v části týkající se *Mrtvých duší* („Gogolova láska ke slovním hříčkám, kalambúrům a stylistickým experimentům, jež se projevuje v celém Gogolově díle, ještě vzrůstá v *Mrtvých duších*“ [Weil 1928: 92]), avšak vzápětí Weil toto na první pohled paradoxní tvrzení doplňuje: „V *Mrtvých duších* ustupuje umělec-experimentátor sebevědomému umělci, jenž našel již svou cestu“ (ibid.: 76). V tomto románu už nejde o „pouhé“ experimentování, ale o ústrojně užití jazykových a stylistických experimentů v celku díla, které Weil nazývá synkretickou formou románu. Až v případě *Mrtvých duší*, vrcholu Gogolovy tvorby, spatřuje Weil smysl všech dílčích experimentů.

Z hlediska těchto „experimentů“ a toho, jaké vlivy se na nich podílely, Weil postupně analyzuje Gogolova raná díla. Povídkové soubory *Mirgorod* a *Večery na dědince nedaleko Dikaňky* jsou podle Weila syntézou tří různých vlivů: a) umělecké metody L. Sterna, spočívající v akcentování úlohy vypravěče vstupujícího do děje pod různými maskami a děj komentujícího, ale zároveň zastupujícího samotný styl vyprávění a jeho estetický účinek („působiti umělecky stylem vypravěče“ [ibid.: 52]); b) francouzského a německého romantismu, projevující se především fantastickým a expresivním laděním některých povídek; a c) románů W. Scotta, které podle Weila naopak znamenaly pro Gogola impuls k odpoutání se od vlivů romantických („nad patetickým napětím a symbolikou hrůz vítězí komická stránka“ [ibid.: 63]) a také jej inspirovaly oproštěným, prvkům lidové řeči otevřeným jazykem („vtrhnutí do románu nových jazykových prvků a řeči, neodpovídající tradiční vysoké řeči literatury, plně barbarismů a

provincialismů“ [ibid.: 60]). Vliv Scottových románů projevující se sklonem ke komičnosti a parodii v dalších Gogolových dílech roste stejně jako vliv Sterna.

V *Petrohradských povídkách* dochází ke zjednodušení syžetu (základem povídek jsou často anekdoty), jazyka a posunutí těžiště textu blíže ke způsobu vyprávění, ke hře s kompozicí a k jazykové komice. Weil si všímá především Gogolovy práce s jazykem, přesněji s jeho zvukovou povahou (zvuková stránka jmen postav), kompozicí (sternovská retardace děje, hra se čtenářským očekáváním) a stylem, který se zejména v povídkách „Nos“ a „Plášť“ stává – podobně jako je tomu ve Sternových románech – nositelem významového dění díla. Všechny výše zmíněné vlivy a postupy Gogol zúročil a podle Weila dovedl k dokonalé formě v epopeji *Mrtvé duše*. Té Weil věnuje závěrečnou část práce, v jejíchž podkapitolách postupně zkoumá jednotlivé stavební kameny kompozice románu. Opět zde sleduje vliv postupů typických pro vybrané anglické romanopisce 18. století – avšak pro uvažování o samotném Weilově postupu a způsobu, jakým ke Gogolovi přistupuje, je zajímavější sledovat, kterým konkrétním kompozičním prvkům se Weil věnuje a jak. Aspekty, kterým Weil při těchto rozborech věnuje soustavnou pozornost, se v určité podobě objeví později ve Weilově vlastní umělecké tvorbě.

První oblastí, které Weil věnuje vytrvalou pozornost, je Gogolův důraz na jazyk vyprávění („V *Mrtvých duších* vystupuje jazyková stránka více do popředí než v ostatních Gogolových prozaických pracích. Gogolova komika není situační, nýbrž slovní“ [ibid.: 92–93]), který je závažnější než to, o čem se vypráví. Hlas vypravěče často kontrastuje se skutečnostmi, které líčí, čímž strhává pozornost na samotné vyprávění a na situaci, v níž probíhá, a komplikuje nebo zcela převrací celkové vyznění textu. Weilova povídka „Vězeň chillonský“ je téměř nedějová, jde o rozhovor několika přátel, povídku tvoří střídání replik jednotlivých mluvčích. Hovor se přelévá z tématu na téma, ale žádné z těchto témat není důležité. Důležitá je povaha této komunikace, přesněji její neúspěšnost: ačkoliv jde o rozhovor, jehož předpokladem vždy je, aby se mluvčí poslouchali a odpovídali si, ani jedna z postav není schopna doopravdy poslouchat to, co jí ta druhá říká, a ve skutečnosti tak jde o čtyři různé monology, nikoliv o rozhovor čtyř lidí. Román *Život s hvězdou* je na principu nerozumění si a nemožnosti plnohodnotné a naplňující komunikace s druhým člověkem i se světem přímo vystavěn: „Vyprávění je tu jakýmsi funkčním přehodnocením řeči, v níž jako by do pozadí ustoupila kontaktní a dorozumívací složka a naopak ‚zbytněla‘ specifická funkce pojmenovávací, identifikační, která se hrdinovi stává naplněním existenční potřeby kontaktu se světem. Okolní svět totiž komunikuje s Roubíčkem téměř výhradně formou úředních vyhlášek, obsílek a dotazníků; intenzivní pocit vyřazení z normálního společenství lidí vyvolává v Roubíčkovi

dojem, že ztrácí schopnost se s ním dorozumět. Zjišťuje, že lidé mluví ‚k sobě nebo snad mezi sebou‘, ale zřídka jeden s druhým“ (Jedličková 1992: 63).

Druhou z těchto oblastí je úloha detailů. Nejenom v případě *Mrtvých duší*, ale i předchozích, kratších prozaických prací, pozoruje Weil Gogolovo nakládání s detaily a jejich úlohu v celku díla: „Od Richardsona a Sterna přejímá Gogol lásku k detailům, jež se však projevuje teprve v pozdějších pracích. Tak *Plášť* i *Nos* jsou plny zdánlivě zbytečných detailů, odbočování, zdánlivě zbytečného vysvětlování. Naproti tomu v *Mrtvých duších* má každý detail svou úlohu. Detaily slouží nyní u Gogola hlavně k charakteristice osob“ (Weil 1928: 90). Akakij Akakijevič, hrdina povídky „Plášť“, je charakterizován pomocí detailů, jejichž nicotnost, a tím i nicotnost jeho existence, je ještě zdůrazňována patosem a melodramatičností, s nimiž jsou tyto detaily vypravěčem vypočítávány.

Součástí Weilovy umělecké metody je také zaměření na detaily. Na zaznamenávání prostých, každodenních detailů je vybudován Weilův román *Život s hvězdou*. Grebeníčková upozorňuje na to, že pro Weila typická věčnost, kupení detailů, registrování a zaznamenávání skutečnosti je tím, co jeho texty odlišuje od patetického stylu dobové literatury pojednávající o holocaustu: „[P]ovrchovost jeho podání říká o vnitřních dimenzích moderního světa víc než duchaplně se tvářící výklady“ (Grebeníčková 2015a: 384). Pouhý popis věcí odhaluje absurditu aktuálního svět, v následující ukázce vyjádřenou zbytečným kuřáckým stolem v jinak prázdném domě: „Spálil jsem postel a skříň, spálil jsem všechno, co se dalo, protože jsem neměl uhlí a protože jsem jim nechtěl nic dát, nedostanou ode mne nic, ani staré ponožky, kterými jsem utěsnil okna a dveře, ani záclony, ze kterých jsem udělal hadr na podlahu, ani nábytek, který již spolykal bubínek. Nevěděl jsem ještě, co mám udělat s matracemi, musil jsem na něčem spát, na holé podlaze by bylo zima, nevěděl jsem také, co mám udělat s mycím stolem, byl z tvrdého dřeva, neměl jsem dosti sil, abych jej rozřezal, měl mramorovou desku, tu jsem hodil do zahrady, aby se rozbila, ale nerozbila se a dusila trávu. Matrace jsem chtěl spálit, až se mnou něco provedou. Mycí stůl musím pak také nějak zničit, a pak tu zůstane jen starý, rozviklaný kuřácký stůl, ano, nespálil jsem jej úmyslně, ačkoliv to bylo tak snadné, byly to jen tenké bambusové hůlky. Kuřácký stůl musil zůstat. Až přijdou zabavovat nábytek, najdou jen rozpraskané stěny, prázdnou mansardu, rozbitý bubínek a uprostřed bude kuřácký stůl; jediný kus nábytku, který se k ničemu nehodí, bude vladařem pokoje“ (Weil 1999: 10).

Růžena Grebeníčková si povšimla, že právě tento rys – omezený obzor a lpění na věcech běžné denní potřeby, které „se mohou stát celým životním majetkem“ (Grebeníčková 2015a: 382) –

přibližuje Roubíčka Gogolovým postavám: „[P]ostava Josefa Roubíčka a postavy petrohradských úředníků (malých úředníků) Gogolových jsou jakoby vyňaty z jedné literární říše. Člověk žije, se světem ho pojí číslo úředního seznamu, hřbitovní zídka, za níž pěstuje mezi hroby zeleninu, hvězda, nařízení, zákazy, nic k němu ze světa přes tyto ohrady nedoléhá, všechno za nimi je málo skutečné [...]“ (ibid.: 391).

Ve Weilových reportážích z třicátých let, vydaných pod názvem *Češi stavějí v zemi pětiletok*, má vyjmenovávání nejrůznějších detailů několik funkcí. Weil nechává ve svých reportážích hovořit fakta a například jen prostým výčtem zboží či předmětů dosahuje velmi plastického vylíčení atmosféry všedního dne v kanceláři Interhempa: „Od rána do noci je v kanceláři život. Lidé ze správy družstva přicházejí již v sedm hodin. Kolem jsou jurty a rozpadávající se hliněné domky bez střechy. Krajina je šedá a je pokryta žlutým pískem. Lidé se tísní v kanceláři, začíná obyčejný, všední sovětský pracovní den. Z textilní továrny přichází ředitel Wagner a dlouho nadává, že bude musit zastavit, protože již nemá žádné vlny. Na kole přijíždí správce zemědělského hospodářství č. 2 Bělík a mluví o králících. Králíci by se měli rozmnožovat podle plánu; úřady chtějí, aby králíků bylo přesně 1200 kusů, ale není jich tolik, protože byli snědzeni lidmi v jídelně, potom kočkami v ohradě, pak byli zaliti vodou v norách, zkrátka není 1200 králíků a úřady jich chtějí mít navlas tolik, protože je to v plánu. Předseda mluví nějakou dobu o králících, ale již na něho čekají lidé, se kterými se musí mluvit o dřevě“ (Weil 2022f: 225–226). Fakta a detaily každodenní reality jsou zde vyjmenovávány v rychlém sledu, jako by byly vyťukávány na psacím stroji, a tento způsob přesně zachycuje ovzduší shonu, zmatku a pracovního nasazení, a tím i dynamickou povahu revolučního Ruska společně s jeho nadšením civilizací, technikou a pokrokem. V reportáži *Čechové v Moskvě* získává nekompromisní řazení detailů podvrtný nádech. Detaily samy o sobě vytvářejí jiný dojem, než jaký se textu snaží dodat závěrečná autorská poznámka, čímž vzniká napětí mezi fabulí a autorským komentářem. Text pulzuje rozporem mezi skutečností, které chce autor zůstat věrný, a jeho vůlí zachovat se podle pravidel ideologie, která přikazuje od skutečnosti odhlížet a v duchu „pozitivního apelu“ za ni vydávat utopickou budoucnost. Podobnou funkci mají detaily i v románu *Moskva-hranice*. Právě ony přispívají k rozporuplnému vyznění románu, protože svou obyčejností a nevyhnutelností kontrastují s tónem vyprávění, který navzdory těmto detailům touží být oslavný a plný nadšení (a tímto vyzněním se román blíží atmosféře Gogolovy povídky „Plášť“, jak jej ve své studii vystihl Ejchenbaum): „Ulicemi proudí voda. Někdy je ulice všeka zaplavena, voda se řítí po celé délce jízdni dráhy. Moskevské deště jsou nekonečné a pleskavý zvuk statisíce galošů je melancholický. V dešťové cloně řinčí tramvaje, ječí autobusy a houkají

automobily. V tramvajích, neslýchaně nabitých, crčí proudy vody z šatů. Déšť ještě více zesiluje základní zápach Moskvy, směs rybiny se zápachem juchtové kůže. Moskevským obyvatelům déšť nevadí. Život je zrovna tak bouřlivý jako za jasného dne, déšť je téměř stálou a trochu nepříjemnou podrobností“ (Weil 2022e: 182).

4 DOVĚTEK: OBDOBÍ TŘICÁTÝCH LET

„Weilův životní příběh [...] sám vrhá světlo na jeho románové dílo; neboť toto románové dílo je mnohem úžeji spjato se svou dobou než knihy, které byly této době poplatné. Nese stopy, ba je přímo typizováno historií své epochy“ (Grebeníčková 2015a: 386).

R. Grebeníčková se ve studii „Jiří Weil a moderní román“, z níž pochází uvedený citát, zabývá tím, jak se ve stavbě Weilových románů odráží charakter doby, která člověku vnucuje představy o štěstí a nutí jej podřizovat těmto představám vidění světa, svoje postoje a touhy. Přestože Grebeníčková mluví o té nejhlubší struktuře Weilova románového světa, která v publicistice přirozeně není přítomná, platí v určitém plánu tento výrok i pro Weilovu publicistickou činnost či širěji pro veškerou jeho činnost spjatou s Ruskem a především ruskou avantgardou. Ani jeho publicistika totiž není vždy poplatná době, a proto se v ní zračí konflikt této doby a proto vypovídá nejen o Rusku, ale, jak už jsme viděli a dále uvidíme, i o Weilovi samotném.

4.1 Cesta od předrevoluční futuristické destrukce k výstavbě nového světa pomocí umění – a k vlastnímu konci

V předchozích kapitolách jsme mohli sledovat, v čem spočívá úzká spjatost Weilovy činnosti s dobou a v kterých oblastech se realizuje, respektive v kterých oblastech nejzřetelněji vystupuje na povrch zmíněný konflikt. Bylo tomu tak v novinových a časopiseckých článcích, v nichž referoval o ruské avantgardě, v disertační práci, v níž při rozboru díla N. V. Gogola navázal na formalistické přístupy k literárnímu dílu, ale také v tvárném užití avantgardních postupů ve vlastní umělecké tvorbě. A jak bylo dosud jen naznačeno, jednou z os tohoto rozporu je vývoj situace na ruské kulturní scéně od prvních revolučních let do let třicátých, přesněji vývoj avantgardy se zřetelem k tomu, jak se v průběhu let proměňovala nejen její rétorika, ale především její společenský status. Nyní tedy překročíme časový rámeček, v němž jsme si materiál Weilovy publicistiky a disertace vytkli sledovat, a rozšíříme časový a kontextový horizont vymezený v úvodu práce. Popisovaný materiál a jeho vzpoura se tak ocitnou v novém světle.

Vývoj Weilova přístupu k tématům, která jsme sledovali v předchozích částech, a proměňování způsobu, jakým o nich pojednával, zrcadlí proces, při němž přešla ruská kulturní scéna od počáteční revoluční plurality a dynamiky v průběhu dvacátých a třicátých let ke strnulosti a stagnaci. Tento proces na ruské kulturní scéně lze při vědomí jeho složitosti a mnohohrstevnosti načrtnout jako cestu od předrevoluční futuristické destrukce k výstavbě nového světa pomocí umění.

Halina Stephan se v monografii *„Lef“ and the Left Front of the Arts* (1981) podrobně zabývá vztahem ruských předrevolučních futuristů ke skupině LEF, jejímiž členy se většina futuristů po revoluci stala, respektive futuristé tuto skupinu na začátku dvacátých let založili. Stephan sleduje to, jak se během prvních let revoluce a po ní proměňovala futuristická umělecká východiska a vztah futuristů k oficiálním představitelům a institucím nově se ustavujícího sovětského umění. Za prvotním impulsem futuristického příklonu k revoluci podle ní stály nikoliv ideologické, ale estetické důvody: futuristé viděli v revoluci příležitost, jak prosadit svoje umělecké postuláty.

Přesto začali futuristé velmi brzy získávat funkce v oficiálních institucích,⁶⁶ což naznačuje, že jejich důvody pro přitakání revoluci nebyly jenom estetické, ale i pragmatické. Viděli v revoluci šanci, jak prosadit svoje umělecké postuláty, chtěli je však prosazovat nejen v umělecké tvorbě, ale chtěli podle těchto postulátů organizovat i skutečnost. Stephan uvádí jako mezník rok 1925, kdy vychází poslední číslo časopisu *Lef*.⁶⁷ V tomto roce vydala komunistická strana v Rusku „Rezoluci o politice strany v otázkách umělecké literatury“, v níž se mluví o tom, že strana nebude zakazovat jiné literární směry, než je proletářská literatura, že je však potřeba tyto směry podrobovat kritice, protože právě proletářská literatura je oním druhem umělecké tvorby, který straně nejvíce konvenuje.⁶⁸ Přestože zatím nešlo o výslovný zákaz, bylo od tohoto momentu zachování kontinuity s vlastními předrevolučními projekty pro futuristy čím dál obtížnější. Odrazilo se to i na nejsvrchnější rovině celé problematiky: futuristé se od této chvíle přestali označovat za futuristy a nazvali se lefovci.⁶⁹ Především se to však projevilo na jejich přístupu k literárnímu dílu. Od experimentování s jazykem, od „boj[ů] za nová slova“ (Majakovskij 1961: 18), které byl úběžníkem futuristických snah („Vždyť my bereme každý nyní žijící předmět, každý nově zrozený pocit a pozorujeme – je-li správný poměr mezi nimi a názvy. Zdáli se nám, že stará slova jsou nepřesvědčivá, vytváříme svá“ [ibid.]), se pozornost lefovců přesouvá k utilitárnímu pojetí literárního díla a k pojetí umělce jako stavitele nové společnosti. Umělecké dílo je užitkový předmět, nástroj, který má (stejně jako dělníci v továrnách, apod.) přispívat k budování nového světa. Lefovci chtěli, aby kultura v jejich pojetí tvořila jednu ze zásadních složek nového státu (Stephan 1981: 3). Tento požadavek lze vysvětlit podobným druhem pohybu, který živil futuristické umění i revoluční děje. Příbuzností mezi jejich snahou o rozbití umělecké formy a revolučním rozbitím uspořádání světa se futuristé, potažmo lefovci

⁶⁶ K začlenění avantgardy do oficiálních struktur v prvních porevolučních letech viz Glanc – Kleňhová 2005: 15: „Avantgardisté [...] nejednou představovali nebo chtěli představovat státem dotovaný kulturní establishment. Hlavně krátce po bolševické revoluci, kdy téměř všichni nejvýznamnější ruští avantgardisté zastávali nejvyšší místa v nových institucích, se revoluce v umění a ve státní politice nakrátko sjednotila.“

⁶⁷ Časopis vycházel v letech 1923–1925, jeho šéfredaktorem byl Vladimir Majakovskij. Vycházela zde nejenom tvorba předních futuristických básníků (např. V. Majakovskij, A. Kručonych, V. Chlebnikov, N. Asejev), ale i teoretické stati (O. Brik, N. Čužak), v nichž futuristé formulovali svá umělecká východiska. Některé své studie zde publikovali i V. Šklovskij a J. Tyňanov. Po dvouleté pauze začal v roce 1927 vycházet časopis *Novyj Lef*, který měl zpočátku stejnou autorskou základnu (v roce 1928 odešli z redakce V. Majakovskij, O. Brik a S. Kirsanov), ale jak uvidíme dále, vycházel už v jiném společenském kontextu.

⁶⁸ Weil o této rezoluci referoval v několika článcích. V článku „Literární politika ruské komunistické strany“, který vyšel bezprostředně po vydání rezoluce v časopise *Avantgarda*, píše: „Strana literaturu nekontroluje. Čtrnáctý bod rezoluce mluví o volné a svobodné konkurenci a o nedopouštění zásahů administrativně politických do literárních záležitostí“ (Weil 2021h: 151). Jak uvidíme, během několika let se změnil nejenom postoj strany ke „svobodné konkurenci“ v umění, ale i stanovisko Weilovo.

⁶⁹ Tento mezník však byl jen dílčím vyvrcholením dlouhodobějšího vývoje: už v roce 1919 futurismus kritizoval Lenin; v roce 1923 A. Lunačarskij hovořil o nutnosti návratu k tradici klasické literatury, což bylo pro futuristy nepředstavitelné.

cítili být oprávněni k tomu, aby se stali představiteli oficiálního sovětského umění a určovali podobu sovětského umění jako takového.

Oficiální představy o podobě „pravého“ sovětského umění se však od těch futuristických (lefovských) začaly velmi rychle vzdalovat. Rezoluce z roku 1925 jen předznamenala budoucí vývoj. V roce 1930 se uskutečnil sjezd Mezinárodní organizace revolučních spisovatelů v Charkově, jehož výstupem byl požadavek, aby se umění podřídilo zájmům proletariátu. O dva roky později vydal ústřední výbor strany⁷⁰ rezoluci o zrušení všech dosavadních literárních uskupení a organizací a o založení Svazu sovětských spisovatelů. V srpnu 1934 se konal první sjezd členů svazu, na němž byl za jedinou metodu sovětské literatury vyhlášen socialistický realismus, který A. A. Ždanov ve svém projevu definoval jako snahu o pravdivé, realistické zobrazení skutečnosti při důsledném uplatňování socialistické tendence. Energie, dynamika a pohyb nerozlučně spojené s první fází revoluce byly vystřídány ideologií a umělecká díla, která jakýmkoliv způsobem k těmto prvotním principům odkazovala, byla označována za příklad formalismu v umění⁷¹ a zakazována.

Pomyslným a zároveň tragickým koncem umění, jež ztělesňovalo revoluci v její počáteční fázi, se staly dvě události: sebevražda V. Majakovského v dubnu 1930 a článek Viktora Šklovského „Památník vědeckého omylu“ z téhož roku. Šklovského článek lze považovat za symbolické a do značné míry i vynucené završení počáteční, radikální, revoluční etapy formalismu. Šklovskij zde připouští důležitost marxistické literární vědy akcentující sociologické přístupy k literárnímu dílu a píše: „Pro mě je formalismus cestou, kterou jsem prošel a nechal ji – po několika etapách – za sebou“ (Kosáková 2017: 91). Hana Kosáková interpretuje Šklovského text jako akt sebezáchovy ve zhoršujících se společenských podmínkách, kdy byly vedeny čím dál agresivnější kampaně proti avantgardnímu umění, a zároveň jako – z velké části marnou a poněkud křečovitou – snahu zcela se nezpronevřit vlastním východiskům a smířit je s marxismem (Kosáková 2017: 130–131).

⁷⁰ Ústřední výbor Všesvazové komunistické strany (bolševiků).

⁷¹ Toto označení nemělo téměř nic společného s původním významem slov „formalismus“ či „formální metoda“ nebo „formální škola“. Šlo o zastřešující termín pro jakékoliv umění, které nevyhovovalo oficiálním směrnicím.

4.2 Vzpouora materiálu IV

Weil se stejně jako Šklovskij snažil zůstat věrný první fázi revoluce. Zároveň byl nucen vypořádávat se s vyostřující se situací na československé kulturní scéně, jejíž levicová část na výše naznačený vývoj v Rusku citlivě reagovala, a ve svých člancích se jí přizpůsobovat. Míra této přizpůsobivosti dosahovala maxima v případě Weilových článků v komunistickém tisku. Právě zde najdeme jeho nejkritičtější články vůči avantgardnímu umění, případně ty, kde se Weil věnuje revoluci pouze jakožto tématu či historickému mezníku, nikoliv jako principu, anebo ty, kde o avantgardních autorech prostě mlčí. Weilova kritičnost vůči autorům a tématům, která, jak jsme v předešlých kapitolách viděli, tvořila pilíře jeho novinářské i umělecké osobnosti, se zároveň měnila v závislosti na době uveřejnění článku. V roce 1927 Weil v *Tvorbě* ještě publikoval článek „Cesta nové ruské prózy“ (Weil 2021r), v němž navazuje a odkazuje na formalistické přístupy k literatuře. O několik let později, jak uvidíme, už měly jeho články v tomto periodiku zcela jiný charakter.

Weilovu činnost spjatou s revolučním Ruskem jsme v předchozích kapitolách nahlíželi skrze rozporuplnost, která ji charakterizuje. „Vzpouora materiálu“ jsme sledovali v jednotlivých, izolovaných textech i ve chvíli, kdy jsme tyto texty podrobili srovnání s texty jinými nebo jsme je uvedli do širších souvislostí. Vývojové hledisko, které k těmto perspektivám nyní přidáváme, přestože implicitně zde bylo přítomné od začátku, umožňuje nahlédnout Weilovu činnost z hlediska její typizovanosti dobou v tom smyslu, jak o tom mluví R. Grebeníčková. Konflikt intelektuála, který je stoupencem komunistické ideologie, ale zároveň se nechce vzdát tvůrčí nezávislosti a autenticity pohledu, se nejnápadněji odkryje, položíme-li vedle sebe vybrané Weilovy články z *Tvorby* a *Literárních novin* z konce dvacátých a první poloviny třicátých let. Jde o články, v nichž Weil už nereferuje o vývoji na ruské literární scéně z hlediska jednotlivých děl, autorů či uměleckých metod, ale s ohledem na její společensko-politický rozměr.

4.2.1 Tvorba

F. X. Šaldou a Otokarem Fischerem založenou *Tvorbu* převzali roku 1928 levicově orientovaní umělci a redaktoři pod vedením Josefa Hory a Julia Fučíka. V říjnu a listopadu 1928 byly postupně zakázány komunistické tiskoviny, a tak *Tvorba*, kterou oficiálně nadále vlastnil Šalda,

suplovala i jejich funkci. Po 5. sjezdu KSČ v únoru 1929 se po J. Horovi stal hlavním redaktorem J. Fučík, pod jehož vedením se časopis definitivně proměnil v komunistický týdeník, který umění vnímal především jako prostředek politického boje. *Tvorba* se vyhranila jako ostře protivládní časopis, který se vyjadřoval k politickým otázkám a vždy bezvýhradně zastával stanoviska Komunistické internacionály (redaktory *Tvorby* schvalovalo předsednictvo ÚV KSČ).

V článku „Nová cesta sovětských spisovatelů“ z roku 1932 už nacházíme zcela jiný úhel pohledu než v příspěvku „Cesta nové ruské prózy“. Weil se zde vyjadřuje k rezoluci z dubna 1932, kterou byly v Sovětském svazu zrušeny všechny literární spolky a založen Svaz sovětských spisovatelů. V krátkém článku stihne Weil nejen „povinně“ zaútočit na „měšťácké noviny“, které prý zveřejňují „zmrzačené zprávy o konci proletářské literatury v SSSR“, ale také s nekritickým nadšením uvítat unifikaci ruského literárního života. Píše zde o „radostném ohlasu na rezoluci“ a o tom, že v prohlášení asociace proletářských spisovatelů (jedna ze zrušených organizací) „se vítá rezoluce, zdůrazňuje se zásluha asociace proletářských spisovatelů v jejím boji s pravými a levými oportunisty a nepřátelskou ideologií, vítá se vstup kádrů proletářské literatury do všeobecného svazu spisovatelů, ježto jednotný svaz sovětských spisovatelů zvyšuje odpovědnost proletářských spisovatelů v boji za veliké proletářské socialistické umění s polu s masou sovětských spisovatelů v boji proti měšťácko-kulackému nebezpečí na literární frontě“ (Weil 2021k: 220). Weilovo nadšení pro boj proti zautomatizovaným uměleckým formám se zde mění v akcentaci boje proti nepříteli. Tato rétorika, v níž se modifikuje revoluční nadšení, je však právě oním ustrnutím a zautomatizováním – nejenom umění, ale i myšlení –, proti kterému se Weil i samotní formalisté snažili vymezit.

V článku „Majakovskij na soudu dějin“, který vyšel v roce 1936, šest let po smrti Vladimira Majakovského, se Weil k revolučnosti jakožto principu umění vrací, když zdůrazňuje revoluční povahu Majakovského básní („Majakovskij našel formu pro revoluční obsah“ [Weil 2022a: 332]), a to i v raných – futuristických – fázích jeho tvorby. Díkce celé studie je však silně ovlivněna nenávistnou rétorikou, která byla v době masového zatýkání a popravování v SSSR průvodním jevem vyhocené politické a společenské situace. Weil píše o údajné „štvavé kampani“, která byla proti Majakovskému za jeho života vedena. Shrnuje hlavní mezníky této kampaně a dochází k závěru, že jejím iniciátorem byl L. D. Trockij a jeho spolupracovníci, kteří prý šířili pomluvy o Majakovského tvorbě. Jejich názory pak převzali proletářští autoři. Podle Weila se však Trockij ve svém článku, v němž obviňuje ze smrti Majakovského bolševiky,

prozradil, a tak mohli všichni bývalí proletářští odpůrci Majakovského, kteří proti němu tak vášnivě vystupovali, svůj postoj revidovat. Weil se v tomto článku propůjčuje agresivním způsobům oficiální sovětské propagandy.

4.2.2 Literární noviny

Literární noviny byly nakladatelským časopisem, ale jejich podoba se proměňovala a vždy byla určována zaměřením redaktorů a nakladatelství. Začátek Weilovy spolupráce s *Literárními novinami* spadá do doby, kdy byl jejich odpovědným redaktorem rusista Bohumil Mathesius. Weil se zde uvedl poměrně kritickou shrnující studií o ruské literatuře „Sovětská próza 1935“ (Weil 2022b). Poukázal v ní především na skutečnost, že úroveň ruské prózy stagnuje, protože zavedení spisovatelé netvoří nic nového, nebo tvoří velmi pomalu a romány nastupujících autorů jsou velmi slabé. Jakýmsi pokračováním, či rozvinutím této studie je soubor kritických článků věnovaných ruským spisovatelům a situaci v ruské literatuře, které vycházely v letech 1936 a 1937.

V článku „Nová ruská literární sezona“ Weil vyjadřuje své rozpaky nad současnou situací sovětské literatury a velmi otevřeně líčí poměry na ruské literární scéně: „Důležitý problém, ke kterému se stále vrací a kterým se musí stále zabývat sovětská literární kritika, je poměr k nové západoevropské literatuře. Oblíbenost některých cizích autorů, nekritický obdiv části čtenářstva vyvolává pak jisté obtíže. Úmyslem sovětské veřejnosti není ještě zavíratí oči před nedostatky současné ruské literatury. Avšak dnešní stav současné ruské literatury, formální pokulhávání za literaturou západoevropskou, nespokojenost širokých lidových vrstev s ruskou současnou literaturou, vede část kritiků buď k obdivu západoevropských spisovatel, nebo k absolutnímu odmítání celé západoevropské současné literatury. Stává se, že v témže časopise čteme jednoho měsíce chválu díla Hemingwayova, chválu jeho umění, jak dovede přesně, jistě a stručně vyjádřiti nejjemnější psychologické stavy, a na druhý měsíce čteme prudký výpad, článek, ve kterém je prohlašován Hemingway za škodlivého dekadenta, nihilistického bohéma a kdo ví zač ještě“ (Weil 2022c: 608).

Článek zachycuje chaotičnost situace v SSSR, kdy všichni sovětské občané žili v neustálé obavě, že to, co je dnes označováno za správné a povolené, může být zítra nepřipustné. Dalším zajímavým momentem je slovo „ještě“ ve větě: „Úmyslem sovětské veřejnosti není ještě zavíratí oči před nedostatky současné ruské literatury“. Slovo hovoří o neutuchající, i když

neustále podryvané Weilově víře, že přese všechny nedostatky je cesta, po které se Sovětský svaz vydal, správná. Zároveň můžeme slovo chápat téměř vizionářsky: ještě ne, ale už brzy budeme muset zavírat oči i před daleko závažnějšími skutečnostmi. Weil se v článku vyjadřuje i ke kampani proti formalismu: „[P]okud běží o důsledky diskuse o formalismu, potvrzují denní drobná fakta, že byla skutečně přehnána“ (ibid.: 609). Tady stojí za pozornost především spojení „denní drobná fakta“ odkazující nejen k literatuře faktu jako té formě umění, která je s to zachytit novou, revoluční skutečnost, ale i k Weilovým reportážím a jeho románu *Moskva-hranice*.

V dalším článku ze stejného roku, „Poslední události v sovětské literatuře“ (Weil 2021: 392–394), jde Weil ještě dál. Referuje o čistkách mezi sovětskými spisovateli a zpochybňuje oprávněnost některých obvinění. Mluví přímo o likvidaci některých spisovatelů. Uvážíme-li, že Weil byl komunistický novinář, jeví se tato tvrzení jako velmi odvážná. Z článku „O čem jednali sovětsí spisovatelé“ z roku 1938 už je cítit dokonce jistý despekt k současné ruské literární scéně: „V dvacátém roku Sovětského svazu se sešli opět jednou sovětsí spisovatelé na zasedání presidia Svazu spisovatelů. Kdysi to byly bouřlivé diskuse, mluvilo se na nich o formalismu a tvůrčích zákonech a dalším vývoji sovětské literatury. Tentokrát byl ráz schůze zcela zvláštní. Vystoupilo na ní jen málo spisovatelů se známými jmény. Na programu bylo tvůrčí přebudování Svazu sovětských spisovatelů, ale o tvorbě se vůbec nemluvilo. Zato však o otázkách administrativních. Teoretik Stavskij pronesl velmi opatrnou a střízlivou řeč, ve které se odvolával na Gorkého, ale nemluvil ani o vítězstvích ani o porážkách sovětské literatury. Druhý teoretik Kirpotin, známý ze zápasu proti formalismu, mluvil ještě skromněji než Stavskij. Doporučoval kritické rokování na schůzích spisovatelů o dobrých a špatných knihách, stěžoval si na nedostatek kritiky. A konečně spisovatel Konstantin Finn se dobral hluboké moudrosti: spisovatel má psát“ (Weil 2022g: 15). V tomto článku čteme zřetelné vyjádření nesouhlasu se stavem současné sovětské literární scény, lítost nad tím, že revoluce už není revoluční, a vystřízlivění ze snů, které si Weil s revolucí spojoval.

4.3 Jeden z mnoha

Na Weilovu publicistiku zaměřenou na projevy revolučnosti v umění a na jeho disertaci lze pohlížet jako na kulturní dílo, které bylo v nejtěsnějším dotyku s neuralgickými body své doby a které tuto dobu pomáhalo tvořit, a to způsobem, jenž „znamená [...] sejití z kanonizovaných kolejí, z dobře vyšlapané silnice, znamená [...] však výboj“ (Weil 2021o: 587). Zároveň bylo Weilovo dílo touto dobou typizováno, ukazuje se v něm, jak se živá revolučnost postupně mění v ideologii, která znamená ustrnutí a automatizaci. Weilovo dílo ilustruje přechod od revoluční avantgardy akcentující novost formy, která jediná dokáže zprostředkovat novou realitu, k socialistickému realismu, jenž odvozuje svoji novost pouze z novosti obsahu; k destrukci, která už nesměřuje k tvoření, ale pouze ničí to, co sama vytvořila. Reflexi tohoto neodvratného procesu Weil vložil do úvah Ri, postavy z románu *Moskva-hranice*. V pasáži, kdy poprvé sleduje oslavy říjnové revoluce v moskevských ulicích, cítí se a uvažuje Ri takto: „Ri byla ohromena, zdrcena, ztichlá a nemohoucí. Bylo jí, jako by se dívala na smršť, na živel, který smete všechno, co mu stojí v cestě, lidí bylo tak mnoho, že nebyli již lidmi, nýbrž neznámou a nepochopitelnou silou, nadpozemskou, nepostižnou [...]. Nyní ví, že nemůže být ani řeči o jakémkoli boji. Jak si připadá směšnou! Bojovat s vichřicí drtící všechno na své cestě!“ (Weil 1991: 95).

Podrobné čtení Weilovy publicistiky, zaměřené na avantgardní přístupy k umění a jejich sejití s revolučností, i zasazení autorovy disertace do kontextu těchto přístupů umožnilo nahlédnout konflikt individua a kolektivu jako charakteristiku Weilovy umělecké osobnosti. Důsledky nesouhlasu s konkrétními projevy komunistické praxe, která neodpovídala revolučním ideálům, pocítil Weil nejcitejněji při svých dramatických osudech v SSSR ve třicátých letech, jež pak ztvárnil v románu *Moskva-hranice*. Zároveň se však ve Weilově osobní zkušenosti zračí podobná zkušenost mnoha dalších levicových intelektuálů, kteří se v průběhu dvacátých a především třicátých let, ale ještě více v letech poválečných v důsledku své činnosti i svého přesvědčení rovněž potýkali s „vichřicí, drtící všechno na své cestě“.

ZÁVĚR

Ve své práci jsem sledovala, jakými způsoby se spřízněnost Jiřího Weila s ruskou revoluční, avantgardní kulturou projevovala v jeho publicistice a disertační práci. Podle toho se předložená práce zaměřuje na různé projevy či realizace revolučního gesta, které Weilovu činnost spojenou s ruskou revoluční kulturou provázelo, a také na rozporuplnost, která je s tímto gestem spojená. Weilova činnost je v práci nahlížena optikou „vzpoury materiálu“, vymezenou v návaznosti na Bohumila Mathesia jako konflikt mezi ideologií a intuicí, který je pro Weilovu tvorbu charakteristický. Projevy tohoto konfliktu byly zkoumány na materiálu vybrané Weilovy publicistiky z dvacátých, okrajově třicátých let 20. století a jeho disertace s názvem „Gogol a anglický román 18. století“ obhájené na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v roce 1928.

V kapitole věnované publicistice jsem pracovala s Weilovými reportážemi ze Sovětského svazu a recenzemi a články o ruském avantgardním umění a ruské formální škole. Pokud jde o reportáže, pozornost byla soustředěna především na způsob, jakým Weil referoval o životě v revolučním Rusku, převážně ve velkých městech, která během dvacátých let navštívil. Byla to především dynamika, co jej fascinovalo. Nezajímala ho však jenom dynamika skutečnosti jako takové, ale také dynamika jako revoluční princip, který se přenáší i do revolučního umění avantgardy. Ve Weilových recenzích a člancích o ruském umění jsem sledovala, jak se k tomuto principu vztahoval a jak s ním dále nakládal. Další pro Weila důležitou perspektivou byla představa revoluce jako nulového bodu, který znamenal radikální změnu společenského uspořádání, ale také – a především – změnu uměleckých forem. Tuto představu Weil sdílel s avantgardou a v jejím světle uvažoval o soudobém ruském filmu a literatuře ve svých recenzích, v nichž akcentoval především práci s literární formou, slovem a postupem. Stejně jako avantgardní umělci byl Weil přesvědčen, že umění nemá zobrazovat revoluci, ale že se samo má stát revolučním faktem. Pokud jde o film, relevantními se z hlediska sledovaného problému ukázaly být články, v nichž se Weil zabýval především postupem montáže jakožto nejvlastnějším projevem revoluční dynamiky v umění. V oblasti literatury to byly zase články

o literatuře faktu, v nichž Weil tento žánr chápal jako koncept, který navazoval na přístupy formalistů, a v nichž tyto přístupy sám zužitkoval.

Na příkladech takto zaměřené Weilovy publicistiky bylo doloženo, že Weila nezajímala ani tak revoluce jako téma či vnější činitel historického vývoje, nýbrž revolučnost jako princip nového umění a také jako způsob, jak o umění uvažovat. Weil se soustředil především na to, jak autoři pracují s formou, a na jejich úsilí o rozbití staré formy a nalezení formy nové. Soustředil se tedy na principy nového umění v jejich nejnvtřnější podstatě, spatřoval v nich projevy revoluční dynamiky a energie, ale zároveň k nim přistupoval z avantgardních pozic, které z revoluční dynamiky čerpaly. Doložena byla rovněž bytostná spjatost Weilova novinářského a uměleckého naturelu s avantgardními uměleckými východisky a teoretickými postoji ruských formalistů. V neposlední řadě přináší kapitola věnovaná publicistice také doklady témat, uměleckých postupů a metod teoretického přístupu k literárnímu dílu, které Weil pod vlivem avantgardy v publicistice sledoval a uplatňoval.

Konfrontací pasáží a formulací z reportáží o sovětské realitě na straně jedné a z reportáže o návštěvě Baťovy továrny na straně druhé byl odhalen rozpor, který je pro Weilovo revoluční gesto typický. Ze srovnání vyšlo najevo, že pokud Weil při líčení ruské skutečnosti pouze pozoruje, je autentický a zprostředkovává skutečně to, co vidí a co tvořilo revoluční Rusko, tedy zpřítomňuje materiál doby. Pokud jde o detaily, které neodpovídají ideologickým požadavkům zobrazování reality, určených pozitivním apelem (podle Z. Mathausera), a které tuto realitu nabourávají, působí jejich výskyt bezděčně a nezáměrně. Kdykoli autor prostřednictvím komentářů a hodnocení vyšel vstříc ideologickým nárokům, což se dělo především v případě článků publikovaných v komunistickém tisku, převážila nad snahou zůstat věrný realitě persvazivní funkce a jeho texty ztratily na přesvědčivosti. Stejný druh rozporu ukázalo srovnání článků, ve kterých se Weil věnoval Viktoru Šklovskému. Weila pojil se Šklovským zvláštní druh spřízněnosti, která, jak vyplynulo z uvedených příkladů, se ukazuje na všech možných rovinách, od odborné přes estetickou po osobní. Tím více pak vyniká rozdíl mezi články, v nichž Weil píše o Šklovském a formální škole se zaujetím, a články, kde o něm píše zdrženlivě či kriticky.

Další kapitola je věnována rozboru Weilovy disertační práce z hlediska její inspirovanosti ruskou formální školou, potažmo ruskou avantgardou. Disertace je zde zasazena do kontextu dobových souvislostí i Weilova tvůrčího vývoje. Podrobně jsou sledovány příbuznosti Weilových metod s přístupy třech představitelů formální školy: Viktora Šklovského, Jurije

Tyňanova a Borise Ejchenbauma. Ukázalo se, že nejenom tato souvislost s formální školou, ale i samotné téma Weilovy disertace je součástí revolučního gesta. Detailněji je v této kapitole zkoumána rovněž souvislost Weilovy disertační práce s některými jeho články o sovětském umění. Samotnou disertaci lze z tohoto hlediska chápat jako autorovu přípravu na vlastní literární tvorbu, proto jsem v práci uvedla příklady z reportáží, povídek a románů, kde Weil využíval postupy, které v disertaci sledoval a na které u Gogola poukazoval a které zároveň byly typicky avantgardní (práce se slovem, řečí a řečovostí, s detaily, s vypravěčskou maskou). Z dílčích zjištění tak vyplynulo, že Weilova disertace znamenala mimo jiné počátek hledání nové formy románu, v němž Weil pokračoval ve své pozdější románové tvorbě.

V závěrečné kapitole jsou doloženy projevy „vzpoury materiálu“ z širšího časového hlediska. Přihlédla jsem zde k vývoji Weilovy publicistiky třicátých let, v nichž už se konflikt, který jsem ve dvacátých letech sledovala ve fázi zrodu, projevil naplno. Srovnáním článků z *Tvorby* a z *Literárních novin*, v nichž Weil odlišným způsobem informoval o událostech na sovětské kulturní scéně, ostřeji vynikla „vzpouza materiálu“ prostupující celým Weilovým dílem.

Ve své práci jsem ukázala, že sepětí Weilovy činnosti s revolučností se realizuje v novinových a časopiseckých člancích, v nichž Weil referoval o ruské avantgardě; v disertační práci, v níž při rozboru díla N. V. Gogola navázal na formalistické přístupy k literárnímu dílu; a také v tvárném užití avantgardních postupů ve vlastní umělecké tvorbě. Práce přináší nejen důkazy a konkrétní příklady Weilovy spřízněnosti s avantgardou a ruskou kulturou, ale i doklady toho, jak bylo toto spojení intenzivní a hluboké. Projevovalo se na rovině tématu, formy, stylu, metod, ale i na rovině umělecké a na rovině „životního příběhu“ – stejně jako ruská avantgarda hledal i Weil čím dál složitěji cesty, jak vyhovět oficiálním požadavkům na podobu umění a umělecké kritiky, a přitom se nezpronevřit vlastní intuici a svobodně psát o tom, co mu bylo nejbližší. Právě návaznost na ruskou avantgardu zakládá Weilův specifický umělecký styl, který, jak napsala Růžena Grebeníčková, stavěl Weila mimo kontext české prózy.⁷²

⁷² „V české próze meziválečné i po roce 1945 je Weilovo dílo bez kontextu. Neznamená to, že by byl literárním zjevem výlučným. Vyšel však z jiné románové poetiky než té, v jejímž rámci se česká próza vyvíjela“ (Grebeníčková 2015a: 386).

PRAMENY

WEIL, Jiří

1928 *Gogol a anglický román 18. století*; disertační práce (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)

1937 *Češi stavějí v zemi pětiletok* (Praha: Družstevní práce)

1966 „Věž chillonský“; in idem: *Hodina pravdy, hodina zkoušky*; ed. Jiří Opelík (Praha: Československý spisovatel)

1967 *Život s hvězdou* (Praha: Odeon)

1991 *Moskva-hranice* (Praha: Mladá fronta)

2021a „Moskva na podzim 1922“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 15–16 [1922]

2021b „Rusko na podzim 1922“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 53–69 [1924]

2021c „Očima Západu“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 87–94 [1928]

2021d „Ukrajina“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 94–105 [1928]

2021e „O Jiřím Tyňanovovi, který přijel do Prahy“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 110–112 [1929]

2021f „Večery u Viktora Šklovského v devátém patře se schodištěm toulavých koček“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 114–117 [1929]

2021g „Čaj u Tomáše Bati“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 121–126 [1932]

- 2021h „Literární politika ruské komunistické strany“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 149–151 [1925]
- 2021ch „Svaté Hildegardy cestyvěz. Montáž o umění“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 154–157 [1926]
- 2021i „Nové ruské filmy“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 158–161 [1927]
- 2021j „O Jiřím Tyňanovovi“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 180–184 [1929]
- 2021k „Nová cesta sovětských spisovatelů“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 217–221 [1932]
- 2021l „Vsevolod Ivanov“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 436–441 [1931]
- 2021m „Sentimentální cesta Viktora Šklovského“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 473–478 [1933]
- 2021n „Ruská revoluční literatura“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 513–563 [1924]
- 2021o „Stat' o nové ruské próze“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 563–607 [1925]
- 2021p „Dnešek ruské literatury“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 607–614 [1926]
- 2021q „Deset let ruské literatury po revoluci“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 615–626 [1927]
- 2021r „Cesta nové ruské prózy“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 636–640 [1927]
- 2021s „Moskva očima Západu“; in idem: *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 408–411 [1929]

- 2022a „Majakovskij na soudu dějin“; in idem: *Reportáže a stati 1933–1937*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 328–342 [1936]
- 2022b „Sovětská próza 1935“; in idem: *Reportáže a stati 1933–1937*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 599–605 [1936]
- 2022c „Nová ruská literární sezona“; in idem: *Reportáže a stati 1933–1937*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 605–610 [1936]
- 2022d „Poslední události v sovětské literatuře“; in idem: *Reportáže a stati 1933–1937*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 392–394 [1937]
- 2022e „Čechové v Moskvě“; in idem: *Reportáže a stati 1933–1937*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 182–201 [1937]
- 2022f „Interhelpo“; in idem: *Reportáže a stati 1933–1937*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 225–258 [1937]
- 2022g „O čem jednali sovětští spisovatelé“; in idem: *Stati a reportáže 1938–1959*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda), s. 15–16 [1938]

LITERATURA

BLÜMLOVÁ, Dagmar

2009 „České cesty k porevoluční Moskvě“; in Václav Tille: *Moskva v listopadu*; ed. Dagmar Blümlová (České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny), s. 5–18

BRUNOVÁ, Marie

2015 „Reflexe totalitních režimů v žurnalistickém díle Jiřího Weila“; in Vít Schmarc a kol. (edd.): *Obraz válek a konfliktů. V. kongres světové literárněvědné bohemistiky Válka a konflikt v české literatuře* (Praha: Ústav pro českou literaturu – Akropolis), s. 143–150

2022a „(Un)Familiar Jewishness in the Work of Jiří Weil“; *Slovo a smysl* 19, č. 39, s. 198–209

2022b *Die faktualen und fiktionalen Texte Jiří Weils* (Stuttgart: ibidem)

ČERMÁK, Jan – ČERMÁK, Petr – POETA, Claudio (edd.)

2012 *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech* (Praha: Academia)

ČUDAŠOV, A. P. – ČUDAŠOVÁ, M. O. – TODDES, J. A.

1988 „Komentáře“; in Jurij Tyňanov: *Literární fakt*; přel. Ladislav Zadražil (Praha: Odeon), s. 535–678

ČUŽAK, Nikolaj

1923 „K zadačam dňa“; *Lef* 1, č. 2, s. 145–152

DROZDA, Miroslav

1955 *Boj KSR(b) o sovětskou literaturu a jeho ohlas u nás 1917–1925* (Praha: Svět sovětů)

DROZDA, Miroslav – HRALA, Milan

1968 *Dvacátá léta sovětské literární kritiky. Lef – Rapp – Pereval* (Praha: Universita Karlova)

EJCHENBAUM, Boris

2012a „Jak je udělán Gogolův *Plášť*“; in idem: *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*; přel. Hana Kosáková (Praha: Triáda), s. 32–45

2012b „Teorie „formální metody““; in idem: *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*; přel. Hana Kosáková (Praha: Triáda), s. 82–108

FUČÍK, Julius

1938 „Pavlačový román o Moskvě“; *Tvorba* 13, č. 3, s. 34–35

GIRIN, Jurij

2010 *Avantgard v kulture 20. veka. 1900–1930: Teorii, istorii, poetika* (Moskva: Imli ran)

GLANC, Tomáš – KLEŇHOVÁ, Jana

2005 *Lexikon ruských avantgard 20. století* (Praha: Libri)

GREBENÍČKOVÁ, Růžena

2015a „Jiří Weil a moderní román“; in eadem: *O literatuře výpravné*; ed. Michael Špirit (Praha: Institut pro studium literatury – Torst), s. 376–394

2015b „Literatura faktu a teorie románu“; in eadem: *O literatuře výpravné*; ed. Michael Špirit (Praha: Institut pro studium literatury – Torst), s. 31–37

2015c „Poznámky k literatuře faktu“; in eadem: *O literatuře výpravné*; ed. Michael Špirit (Praha: Institut pro studium literatury – Torst), s. 22–30

2015d „Sterňánství v ruské próze“; in eadem: *O literatuře výpravné*; ed. Michael Špirit (Praha: Institut pro studium literatury – Torst), s. 528–534

GROYS, Boris

2010 *Gesamtkunstwerk Stalin. Komunistické postskriptum*; přel. Martin Ritter (Praha: AVU)

HECZKOVÁ, Libuše – SVATONŇOVÁ, Kateřina

2015 „Sentimentální cesta“; in Ivan Klimeš a Jan Wiendl (edd.): *Kultura a totalita III. Revoluce* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy), s. 183–200

HŘÍBKOVÁ, Hana

2006–2007 „Jiří Weil se vrátil“; *Židovská ročenka 5767*, s. 138–157

2016 „Šoa v díle Jiřího Weila“; in Jiří Holý (ed.): *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století* (Praha: Akropolis), s. 729–760

2017 „The Shoah in Poland in the Work of Jiří Weil. Translations and Literary Reference“; *Poznańskie Studia Slawistyczne* 12, s. 139–151

JEDLIČKOVÁ, Alice

1991 „Jiří Weil ve Vrchovanech. Posledních deset let spisovatelova života“; *Českolipsko literární* 10, s. 11–25

1992 „Jiří Weil: Život s hvězdou“; in *Česká literatura 1945—1970* (Praha: SPN), s. 61–69

KALISTA, Zdeněk

1969 „Jiří Weil“; in idem: *Tváře ve stínu* (České Budějovice: Růže), s. 119–144

KITTLOVÁ, Markéta

2009 „Jiří Weil mezi Ruskem a Čechami“; diplomová práce (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)

2018a „Znamená to však výboj.‘ Dizertační práce Jiřího Weila a její kontexty“; *Slovo a smysl* 15, č. 30, s. 54–70

2018b „Publicistická tvorba Jiřího Weila: zpráva (nejen) o sovětském Rusku. Weilovy články v *Tvorbě a Literárních novinách*“; in Tomáš Kubíček a Jan Wiendl (edd.): *Obrazy kultury a společnosti v období první republiky. Periodický tisk v letech 1918–1938* (Brno: Moravská zemská knihovna), s. 169–177

KOSÁKOVÁ, Hana

2019 *Podoby skazu. K jedné linii moderní prozaické tvorby* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)

KOSÁKOVÁ, Hana (ed.)

2017 Formalismus v polemice s marxismem. Antologie textů, studie (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

KRYL, Miroslav

2005 „Jiří Weil – intelektuál mezi Východem a Západem“; *Slovanský přehled* 91, č. 2, s. 301–308

2008 „Jiří Weil – jeden český židovský osud“; in Jan Randák a Petr Koura (edd.): *Hrdinství a zbabělost v české politické kultuře 19. a 20. století* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy – Dokořán), s. 245–269

MALÍNEK, Vojtěch

2012 „„Uděláme Prahu hlavním městem střední Evropy.“ Časopis *Den* a jeho role při formování české meziválečné avantgardy“; *Česká literatura* 60, č. 2, s. 173–202

MAJAKOVSKIJ, Vladimír

1961 *Slovo o pluku Majakovského*; přel. Jiří Taufer (Praha: Československý spisovatel)

MATHAUSER, Zdeněk

1969 „Nihil et infinitum ruského futurismu“; in idem: *Nepopulární studie. Z dějin ruské avantgardy* (Praha: Svoboda), s. 40–73

MATHESIUS, Bohumil

1938 „Vzpouera materiálu“; *Kritický měsíčník* 1, č. 3, s. 142–144

NEZVAL, Vítězslav

1969 *Z mého života* (Praha: Československý spisovatel)

OPELÍK, Jiří

1966 „Hodina pravdy, hodina zkoušky“; in Jiří Weil: *Hodina pravdy, hodina zkoušky*; ed. Jiří Opelík (Praha: Československý spisovatel), s. 191–206

STEINER, Petr

2011 *Ruský formalismus. Metapoetika*; přel. František A. Podhajský (Brno: Host)

STEPHAN, Halina

1981 „*Lef*“ and the Left Front of the Arts (München: Verlag Otto Sagner)

SVATOŇ, Vladimír

2002 „Pojmoslovná iniciativa ruské ‚formální školy‘“; in idem: *Z druhého břehu. Eseje o ruské literatuře* (Praha: Torst), s. 38–51

2012 „Literární život a literární fakt. Pokus o myslitelské dílo Borise Ejchenbauma“; in Boris Ejchenbaum: *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*; přel. Hana Kosáková (Praha: Triáda), s. 299–313

ŠIMOVÁ, Kateřina – KOLENOVSKÁ, Daniela – DRÁPALA, Milan

2017 *Cesty do utopie. Sovětské Rusko ve svědectvích meziválečných československých intelektuálů* (Praha: Prostor)

ŠKLOVSKIJ, Viktor

1965 *ZOO aneb Dopisy nikoli o lásce*; přel. Jiřina Zumrová (Praha: SNKLU)

2003 *Teorie prózy*; přel. Bohumil Mathesius (Praha: Akropolis)

2011 *Sentimentální cesta. Zápisky revolučního komisaře*; přel. Petr Šimák (Praha – Podlesí: Dauphin)

ŠTĚDROŇOVÁ, Eva

1990 „Dialektika umělecké metody a reality v díle Jiřího Weila“; *Česká literatura* 38, č. 2, s. 126–140

TILLE, Václav

2009 *Moskva v listopadu* (České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny)

2023 *Deníky Václava Tilleho*; ed. Lukáš Holeček (Praha: Masarykův ústav a Archiv AV ČR)

TOMAN, Jindřich

2011 *Příběh jednoho moderního projektu. Pražský lingvistický kroužek 1926–1948* (Praha: Karolinum)

TYŇANOV, Jurij

1988a „Dostojevskij a Gogol. K teorii parodie“; in idem: *Literární fakt*; přel. Ladislav Zadražil (Praha: Odeon), s. 145–176

1988b „Literární fakt“; in idem: *Literární fakt*; přel. Ladislav Zadražil (Praha: Odeon), s. 125–142

1988c „O literární evoluci“; in idem: *Literární fakt*; přel. Ladislav Zadražil (Praha: Odeon), s. 189–201

VITALE, Serena

2012 *Shklovsky: Witness to an Era*; přel. Jamie Richards (Champaign – London – Dublin: Dalkey Archive Press)

VONDRÁČKOVÁ, Jaroslava

2014 *Mrazilo – tálo. O Jiřím Weilovi* (Praha: Torst)

WEIL, Jiří

1992 *Dřevěná lžíce*; edd. Alice Jedličková a Jarmila Víšková (Praha: Mladá fronta)

1999 *Život s hvězdou. Na střeše je Mendelssohn. Žalozpěv za 77 297 obětí*; ed. Jiří Holý (Praha: NLN)

2021 *Reportáže a stati 1920–1933*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda)

2022 *Reportáže a stati 1933–1937*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda)

2022h *Stati a reportáže 1938–1959*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda)

WEIL, Jiří – WAGNEROVÁ, Alena

2011 *Štrasburská katedrála – Co by dělal Čech v Alsasku?* (Olomouc: Burian a Tichák)

WEISKOPF, Franz Carl

1928 *Do 21. století přestoupit* (Praha: [Jan Fromek])

ZADRAŽILOVÁ, Miluše

1995 *Ruská literatura přelomu 19. a 20. století* (Praha: Karolinum)

2022a „Avantgarda“; in eadem: *Dějiny ruské moderny. Pokus o rekonstrukci*; ed. Alena Machoninová (Praha: Karolinum), s. 576–663

2022b „Bytí ruské literatury v porevolučním kontextu (epilog)“; in eadem: *Dějiny ruské moderny. Pokus o rekonstrukci*; ed. Alena Machoninová (Praha: Karolinum), s. 762–827