

Lahký dych Bunina a Vygotského po sedemdesiatich rokoch

ALEXANDER K. ŽOLKOVSKIJ

Chronologicky Bunin náležal k epoche modernizmu, a hoci bol presvedčeným protivníkom novej estetiky, pod jeho perom tradičný realizmus prešiel radikálnymi zmenami. V atmosfére prebiehajúcej umeleckej revolúcie museli sa meniť nielen dedičia kultúry 19. storočia, ale aj jej vzory. Jednou zo slávnych ukážok nového prečítania klasiky bol objav M. Geršenzona, akú kľúčovú úlohu má v Staničnom dozorcovi „nezbadaný“ detail zariadenia – obrázky s príbehom márnотratného syna na stenách poštovej stanice (*Geršenzon 1919*). Geršenzonovu analýzu bude zaujímavé konfrontovať s inou vplyvnou dvojicou text-lektúra – s Buninovým *Lahkým dychom*¹ v interpretácii L. Vygotského (*Vygotskij 1965, rukopis 1925, český preklad 1981, s. 145 – 161*).²

Vygotského skvelý rozbor, ktorý demonštroval funkciu časových presunov pri prekonávaní fabuly kompozíciou a pri vytváraní efektu ‚lahkosti‘, javí sa dnes vo formalistickom zmysle čisto negatívne: je to predovšetkým opis, ako *nie je* urobený *Lahký dych*. Sotva možno prekonaniu fabuly ako takému pripísať celkom konkrétny tematický efekt; o tom svedčí zvlášť príklad Staničného dozorca, kde fabula je tiež prekonávaná, ale s celkom inými cieľmi. Tým je daný *teoretický* aspekt navrhovanej konfrontácie; ten prirodzene prechádza do aspektu *historického*, ktorý vyjavuje spojitost' rozličných typov subverzie fabuly s premenami štýlov; obidva tieto aspekty sľubujú obohatiť *štruktúrny* opis poviedok (zvlášť Buninovej) s dôrazom na špecifickosť obsahových a konštruktívnych technických formulácií. Konfrontácia bude intertextuálna vo výhradne *typologickom* zmysle – priame spojenie medzi oboma textami sa nepredpokladá.³

Staničný dozorca: rámce a dekonštrukcia

Podvrhnutie skutočnosti

Na prvý pohľad Staničný dozorca predstavuje formálne a obsahovo „priame“ rozprávanie o živote hrdinov. Tri návštevy rozprávača na poštovej stanici osvetľujú tri za sebou idúce etapy ich osudov, vytvárajúc tak príbeh postupnej záhuby malého človeka, ktorého dcéru uniesol bohatý husár. Poviedka však obsahuje ešte aj odkazy na dve mravoučné mytológie: na biblické podobenstvo o márnотratnom synovi, ukryté do opisu

¹ Poviedka bola napísaná a uverejnená v r. 1916, v novej redakcii sa objavila v r. 1953.

² Geršenzon, ktorý písal v tom čase, ako Bunin a formalisti, stal sa zakladateľom celého radu výkladov Staničného dozorca (porov. konkrétne *Bočarov 1974, s. 157 – 174* a *O'Toole 1982, s. 99 – 112*), vychádzajúcich z rozčlenenia fabuly a sujetu. Vygotskij ovplyvnil práce *Connolly 1982, Kučerovskij 1980, Spain 1978, Whalen 1986* a *Woodward 1980*.

³ Mottom k porovnaniu prózy dvoch básnikov mohla by poslužiť básnická konfrontácia, marginálne komentovaná v 11. kapitole. (Autor knihy *Blúdiace sny* a iné práce zaoberá sa tu nadviazaním J. Brodského na Puškinovu báseň *Mal som vás rád...*, pričom v úvode kapitoly sa dotýka Buninovej variácie na tento Puškinov text – pozn. prekl.)

zariadenia, a na Karamzinovu Úbohú Lízu, čo tvorí priebežný podtext. Hĺbkový subjekt Staničného dozorcú tkvie vo vyvrátení týchto kliše: v role „úbohej“, „zblúdilej“ postavy sa neocitá Duňa, čo vo vzťahu k otcovi predstavuje „zblúdilu ovečku“, ale sám otec, zahubený nekritickou dôverou v triviálne pravdy.

Na realizácii tohto konštruktívneho princípu sa podieľa systém rámcujúcich efektov. Je to skutočné zarámovanie obrázkov s príbehom o márnoträtom synovi a tri podania Dune akoby rámcované na spôsob živých obrazov – bozk v predizbe poštovej stanice na začiatku, ležiace telo na otcovom hrobe na konci a maliarsky štylizovaný dvojportrét s Minským rámovaný dvermi v strede poviedky. Malebnému vyzneniu poslednej situácie napomáha aj zastavenie deja, fixácia okamihu v pamäti rozprávajúceho a zdôraznenie špecifiky, ako aj konvenčnosti využitého zorného uhla, čo je zvlášť dôležité pre vyvrátenie kliše – žánrový portrét Dune a Minského je podaný očami dozorcú. Analogicky Duňa na hrobe je podaná očami náhodného chlapca, zatiaľ čo rozprávačovo akoby bezprostredné prežívanie bozku prerušuje básnický citát⁴ (podobne ako na inom mieste poviedky Vyrinove slzy sú „zotierané“ pomocou citátu z Dmitrijeva).

Je známe, že štylizácia a parodickosť preniká celý text Staničného dozorcú.⁵ V takomto kontexte rozprávačské rámcovania⁶ neslúžia ani tak vydeleniu, ako skôr oddialeniu zobrazovaného. Keďže skutočné motívy správania hrdinov (napr. Dunino omdlenie pri pohľade na otca, čo ju pozoruje v živom obraze s Minským) sa zamlčávajú, tak podľa formulácie O'Toola poviedka pozostáva zo systému rámcov, obkružujúcich vybodkované miesta (*O'Toole 1982*, s. 107 – 110). To, čo je hlavné, deje sa vo vynechávkach, za obrázkami, kliše a citátmi; ak vôbec pocit skutočnosti vzniká, tak len negatívnou cestou (*Bočarov 1974*, s. 166).

Mimochodom, „skutočnosť“ môže byť presunutá aj do popredia, zároveň však prekrýva fabulačné motívy, podávané zbežne a zo vzdialenej perspektívy, a sama zostáva nezbadaná, ako je to charakteristické pre materiál rámu. Zvlášť zaujímavé je zastretie finálneho obrázku (mimochodom, maximálne krátkeho, sprostredkovaného a oddialeného):

„A pani tu naozaj bola?“ opýtal som sa.

„Bola,“ odpovedá Vaňka. „Pozeral som sa za ňou zďaleka. Láhla si tu a dlho ležala. Potom šla do dediny a zavolala popa, dala mu peniaze a odišla, a mne dala strieborný päťák – veľmi dobrá pani!“

I ja som dal chlapcovi päťák a už ma nemrzela ani vykonaná cesta, ani utratených sedem rubľov.“

Scéna, kde sa Puškin napokon dostáva k cintorínskej téme, čo bola taká drahá Karamzinovi, sa dá sotva rozlíšiť za štyrmi peňažnými úplatami, ktoré ju rámcujú.

⁴ V koncepte ďalej nasledoval podrobnejší opis bozku (zahŕňajúci „roztúžené oči, jej náhle zmiznutý úsmev... vrelosť jej dychu [sic!] a svieže [sic!] prítlačenie perí“), na ktorý Puškin rezignoval, zámerne alebo nezámerne stlmiac živost' dojmu.

⁵ Taká je práca s mottom z Viazemského, s kliše črty z ciest, ľudovosťou Vyrinovej reči, idylickosťou prvého opisu poštovej stanice a s celým repertoárom zaužívaných obrazov netrepezlivých úradníkov, namyslených husárov, nemeckých doktorov, titulárnych radcov s literárnymi ambíciami (*O'Toole 1982*, s. 106).

⁶ Informácia sa dostáva k čitateľovi od jamščika, doktora a chlapca cez Vyrina (pričom vnútri vložených rozprávání je ďalšie členenie), rozprávača a vymyslenú hierarchiu redaktorov a vydavateľov Belkinových poviedok.

Symbolická úloha peňažných znakov vzrastie ešte väčšmi, ak sa vezme do úvahy pravidelnosť zmienok o materiálnych okolnostiach rozprávania v Staničnom dozorcovi (počínajúc platením za kone a končiac zadovážovaním informácií o živote dozorcovi a jeho dcéry pomocou peňazí a pohostení), ktorá je o to symptomatickejšia, že peniaze hrajú veľmi dôležitú rolu aj v takto rámcovaných udalostiach. Minského početné finančné operácie⁷ rozohrávajú analogické aktivity Erasta v Úbohej Líze (kupovanie kvetov, výsledkov práce a v konečnom dôsledku lásky, ba dokonca života Lízy). Puškin sa však neobmedzuje len na čisto fabulačné parodovanie komerčného motívu, ale povyšuje ho na ústredný kompozičný krok, ktorý tkvie v presunutí rámcovaním vymedzeného materiálu na samotný rám,⁸ čoho plný zmysel sa odhalí iba pri konfrontácii s Úbohú Lízou.

Sentimentalistické vnímanie sveta u rozprávača Úbohej Lízy nepredstavuje naivný „prirodzený“ monolit, keďže rozprávačovi nie je cudzia vedomá literárnosť (porov. Hammarberg 1987). Sociálne a finančné vzťahy medzi Erastom a Lízou tvoria iba jeden aspekt ich kolízie – nemenej dôležitá je kultúrna stránka tejto kolízie. V súlade s pojmom „napodobňovanej túžby“ (Girard 1968) zaľubuje sa Erast do Lízy preto, lebo ona zodpovedá jeho ideálom, vyčítaným zo sentimentálnych kníh, stelesňuje nevinnosť, vidiecku idylu vzdialenú od sveta, akoby z dávnych dôb, „skutočných alebo vymyslených, keď, ak sa dá veriť básnikom, všetci ľudia bez rozdielu sa bezstarostne prechádzali po lúkach ...“ Prestáva ju ľúbiť taktiež pod tlakom tých istých hodnotových predstáv – preto, lebo „platonická láska uvoľnila miesto citom, na ktoré nemohol byť hrdý“.

Irónia rozprávača voči postave je zrejmalá, ale dištancia medzi nimi nie je zachovaná konzekventne, lebo sám rozprávač zostáva sentimentalistom do konca, nezrieka sa, na rozdiel od Erasta, lásky k svojej hrdinke-pastierke. Táto láska, plne v duchu cintorínskej estetiky, má tak trochu vampírsky charakter:

„Ale vôbec najčastejšie mňa k múrom kláštora... privádza spomienka na neblahý osud Lízy... Ach! Ako rád mám všetko, čo dojíma moje srdce a núti ma prelievať slzy nežnej ľútosti!“

Tak sa rámcovanie otvára, ale pri jeho finálnom uzatváraní k rozprávačovi sa pripája kajúci sa, nešťastný Erast. Cintorínsky kult utrpenia a smrti dostal sa však aj dovnútra rámcovania, konkrétne do reči Lízinej matky („Komu by sa chcelo umierať, keby nás občas nepostretlo nešťastie?“) a do epizódy, keď Erastovi rozpráva o nebohom mužovi, pričom to završuje charakteristická replika:

„– Ach! Nikdy sme sa na seba nemohli dosť vynadávať – mali sme sa radi až do tej doby, keď ho skosila neľútostná smrť. Zomrel v mojom náručí! – Erast načúval starenkinmu rozprávaniu s nepredstieraným potešením.“

Mimovoľné komično tejto pasáže (rozprávanie o strate spôsobuje potešenie, nadôvažok ešte nepredstieraný!) obnažuje základy cintorínskeho diskurzu, ktorý zblížuje hrdinu s rozprávačom. Preto nie náhodou aj napriek ich odlišnostiam, pokiaľ ide o penia-

⁷ Minskij štedro platí dozorcovi za ubytovanie, kupuje si doktora 25 rubľami a vykupuje sa od dozorcovi – „čosi mu vopchal za manžetu... niekoľko pokrkváných päťrubľových a desaťrubľových asignácií“, ktoré dozorca romanticky vyhadzuje a spamätá sa, keď ich už pozbieral „dobře oblečený mladík“.

⁸ Príprava tohto efektu začína sa už v prvej epizóde, kde si rozprávač, figurujúci zároveň na ráme i vnútri neho, „kupuje“ Dunin bozk.

ze, sociálnu hierarchiu a morálnu čistotu (všetkých hriechov z týchto oblastí sa dopúšťa Erast vnútri rámca), stretávajú sa rozprávač a Erast vo finálnom rámcovaní na báze lásky k smutným príbehom.

Puškin vo svojej transkripcii Úbohej Lízy zbavuje sa Karamzinovej nedôslednosti. Jednotiacim nervom oboch plánov rozprávania (t. j. fabuly a rozprávačskej situácie rámčujúcej fabulu) Puškin robí „realistický“ motív získania za peniaze, umiestňuje ho na rámec a ironicky zamieňa touto komerčnou zmluvou rozprávačskú dohodu (medzi rozprávačom, hrdinom a čitateľmi) o estetickej hodnote utrpenia ako východisku pre situáciu rozprávania.⁹

V súlade s výrazne kultúrnou orientáciou puškinovského diskurzu (budovaného na „antimimetickej“ hre na literárnosť, t. j. akoby vraždiacej obsah a v tomto zmysle dekonštruktívnej – pozri *O' Toole 1982*, s. 106) úloha prírody v Staničnom dozorcovi je minimálna a negatívna. Odvádzajúc skúpu daň tomu, čo sa nazýva pathetic fallacy (konvencii, podľa ktorej príroda má ako sprievod sekundovať činom a emocionálnym stavom postáv), Puškin sprevádza úpadok vyrinovského hniezda zhoršovaním meteorologických podmienok, miznutím „kvetináčov s rozmarínom v oknách“, do finále dáva „cintorín, holé miesto... posiate drevenými krížmi, nad ktorými sa neskláňal ani jediný stromček“; základný dej sa však odohráva v miestnosti, v meste, medzi ľuďmi.

Takéto traktovanie prírody je vedome v protiklade voči Karamzinovmu (to zasa v mnohom anticipuje Ľahký dych). Líza je nájstojčivo spájaná s kvetmi (konvalinkami) a vôbec s prírodou. Stretnutia s Erastom prebiehajú v plenéri, s jej vlasmi „ruka jej milého“ sa pohráva spolu s vánkom (porov. Duňu nakrúcajúcu na svoje prsty Minského kučery v štylizovanom interiéri), slzám a vzdychom po rozluke sa Líza oddáva v lese a jej stony sa spájajú s clivým hlasom smutnej hrdličky. Smrť ju prinavracia prírode, pochovali ju „pri rybníku pod zasmušilým dubom“, kde rád sedáva aj rozprávač, spomínajúci na jej príbeh za úpenia vetra v spustnutej chalúpkе, o čom „poverčiví dedinčania... hovoria: ...tam stená úbohá Líza!“.

Ľahký dych: znovunastolenie skutočnosti

Naozaj, Ľahký dych nás čiastočne vracia k Úbohej Líze, akoby predstavoval modernistický hybrid cintorínskej poviedky, zasvätenej posmrtnému kultu mladej hrdinky, a rafinovanej dekonštrukcie fabuly v duchu Staničného dozorca. Analýzu Ľahkého dychu má zmysel začať rozvinutím Vygotského myšlienok na tému, aké tradičné zákony žánru boli v ňom ozvlášťujúco narušené, aby sa potom dala odhaliť pozitívna zameranosť realizovaných presunov a formulovať obsahovú, štruktúrnú a štylistickú povahu poviedky.

Destabilizácia času, príčinnosti a hľadísk

Pre kompozíciu Ľahkého dychu je charakteristické množstvo časových skokov, ktoré podľa jedného názoru (predovšetkým Vygotského) prispievajú k subverzii záujmu

⁹ Porov. R. Barthovu analýzu hry s naratívnu zmluvou v poviedke H. de Balzaca *Sarrasine*, časovo paralelnej so Staničným dozorcem, z r. 1830 (*Barthes 1974*, s. 212 – 213).

o fabulu, k ľahkosti a vyčineniu emócií, zatiaľ čo podľa druhého názoru (Woodward 1980, s. 153) zasa k dejovým prekvapeniam, rozprávačským kontrastom a silným emocionálnym podnetom. Pri všetkej svojej spleťtosti kompozičné posuny rešpektujú spoločnú schému na spôsob tkáčskeho člnku: rozprávanie od prítomnosti (pri hrobe) prechádza k rekonštrukcii minulosti (Olin život gymnazistky), dostáva sa takmer k súčasnosti (jej smrť a vyšetrovanie vraha), opäť sa obracia do minulosti (epizóda pádu), preskakuje do súčasnosti (triedna profesorka na ceste k Olinmu hrobu), ďalej po krátkom opise minulosti (triednej profesorky) vracia sa do prítomnosti (triedna profesorka pri hrobe), potom reprodukuje rozhovor z minulosti (o ľahkom dychu), odtiaľ robí skok do prítomnosti (vietor na cintoríne). Túto schému komplikuje rad disproporcií. Epizódy z minulosti sú podané raz zbežne, inokedy zasa so scénickou detailnosťou. Zvlášť detailne je predvedený rozhovor s riaditeľkou a rozprávanie o „ľahkom dychu“, zatiaľ čo celý reťazec dôležitých udalostí a záberov je vtesnaný do jednej, takmer absurdne dlhej vety.

„A neuveriteľné priznanie Ole Meščerskej, po ktorom riaditeľka zostala ohrozená, plne sa potvrdilo: dôstojník prehlásil vyšetrovateľovi, že ho Meščerská očarila, mala s ním intímny styk, sľúbila, že bude jeho ženou, ale na stanici, v deň vraždy, keď ho odprevádzala, lebo cestoval do Novočerkasska, zrazu mu povedala, že jej nikdy ani na um neprišlo milovať ho, že pri všetkých tých rozhovoroch o manželstve si z neho robila iba posmech, a dala mu prečítať z denníka tú stránku, kde sa hovorilo o Maľutinovi.“¹⁰

Nahromadenie udalostí v jednej vete často vedie k deformáciám ich proporcií z hľadiska dôležitosti. Taká je veta, ktorá predchádza vete práve citovanej; hovoriac o výstrele, „tlmí“ ho svojou štruktúrou.¹¹ Alebo napr. druhá veta odstavca o poslednej Olinej zime:

„Zima bola bohatá na sneh, slnečná a mrazivá, slnko skoro zapadalo za vysoké smreký zasneženej gymnaziálnej záhrady, stále rovnako krásne a žiarivé, aj na zajtrajšok sľubujúce mraz a sviť, korzo v Kostolnej ulici, klzište v mestskom parku, ružový večer, hudbu a ten dav korčuliarov, kľzavo sa rozbiehajúcich na všetky strany, medzi ktorými sa Oľga Meščerská zdala byť zo všetkých najbezstarostnejšia a najšťastnejšia.“

Montáž krátkych obrazov mestských radovánok, vrcholiaca podrobnejšou pripomienkou hrdinky, je podaná akoby v zátvorke – odsunutá „na zajtra“ vzhľadom na moment, opisovaný hlavným prísudkom, a skrytá do obratu s prídastím a ten je zasa podriadený vyčlenenému prídavnému menu (a riadi dopĺňujúcu časť vety, kde figuruje Oľga). Charakteristické je taktiež premiestňovanie časových plánov (dnes a zajtra) a „proustovský“ efekt až do unikátnosti podrobného opisu udalostí, podávaných ako mnohokrát sa opakujúce (Genette 1970).

Poukážem ešte na rad časových „nesprávností“. Epizódy z minulosti majú nielen rôzne dimenzie, ale aj rôznu štruktúru.¹² Aj keď ich dokonca usporiadame, udalosti nepokrývajú Olinu biografiiu v jej postupnosti, zostane množstvo medzier a biografiiu nebude striktné usúvzťažnená ani so životom triednej profesorky, takže rozhovor, čo dal próze názov, rozhovor o „ľahkom dychu“, ostane časovo nepriradeným k žiadnemu konkrét-

¹⁰ Ešte nedlho predtým taká rozprávačská náhlivosť bola by žiadúca v paródii: „Zatiaľ páchatel, keď na pavlači / Duňu zbavil cti, / unikol do Tambova, / kde ako gubernátor / nezavinil zlého slova, / potom do Moskvy, kde ako senátor horlivý / bol všetkým milý. / Potom...“ (A. K. Tolstoj, „Veľkodušnosť obmákuje srdcia“, publikované r. 1900).

¹¹ Pozri Vygotskij 1981, s. 156, k tejto vete sa ešte vrátíme.

¹² Niektoré z retrospektívnych pasáží zahŕňajú viacero časových momentov, iné sú homogenne.

nemu obdobiu Olinho života (pred pádom alebo po páde, pred nadviazaním pomeru s dôstojníkom alebo po ňom?). Úplnej pravidelnosti niet ani v návratoch do minulosti na spôsob tkáčskeho člunku.

Inak povedané, ak u Puškina v Staničnom dozorcovi plynutie času v živote rozprávača vedie k analogickej chronologickej organizácii histórie hrdinov, t. j. čas viac alebo menej rovnomerne plynie jedným smerom, tak u Bunina čas na jednej strane stojí (na mohyle), na druhej strane plynie však nerovnomerne, so zlomami, v zle usúvzťažnených útržkoch a rôznymi smermi. V konečnom dôsledku čas je takpovediac prekonaný, nena-darmo kritici (Vygotskij, Woodward) hovoria o ‚ľahkosti‘ v zmysle oslobodenia sa od času a záujmu o fabulu.

Aj keď situovanie správy o smrti Ole hneď na začiatok ruší otázku „čím sa to skončí?“ (v duchu Smrti Ivana Il'jiča a na rozdiel od Staničného dozorca a Úbohej Lízy),¹³ nelikviduje však zvedavosť, ako sa to stalo (*Connolly 1982*, s. 71). Záujem sa stupňuje aj tým, že príbeh Olinho pádu spočiatku je vynechaný, potom prerušený, len čo o ňom začala reč (v scéne s riaditeľkou), a iba neskôr podaný v podobe stránky z den-níka (*Whalen 1986*, s. 12 – 16). Tradičné spôsoby podania sú tu potlačené, ale nie celkom odvrhnuté.

Jednou z charakteristických modernistických inovácií v Ľahkom dychu je dôsledné narúšanie fabulačných súvislostí. Zostane tak nevyjasnené: ako dopadol pokus o samo-vraždu gymnazistu Šenšina; čím sa skončil rozhovor Ole s riaditeľkou, prerušený rozprá-vačom v dramatickom momente; čo sa stalo s uväzneným Oliným vrahom; ako sa vyví-jali vzťahy Ole a jej (zbežne spomenutých) rodičov s ich priateľom, zároveň Oliným zvodcom, Maľutinom; malo vôbec nejaké bezprostredné dôsledky Olino zúfalstvo („Te-raz mám jediné východisko... neprežijem to!...“). Zároveň však rozprávač si nájde miesto pre podrobný opis triednej profesorky, nesúvisiacej s udalosťami, a dokonca pre vlastné mená úplne okrajového Tol'u a Subbotinová. Inými slovami, daný fabulačný materiál nie je dramatizovaný, ale zámerne znejasnený.¹⁴

Ba aj sám tento materiál má ďaleko od príčinnej spojitosti, bežnej v literatúre. Nie je to história jednej osudovej lásky – na rozdiel od Úbohej Lízy alebo Kuprinovej Gra-nátovej náramnice, ale skôr kronika hrdinkiných stretnutí s rozmanitými, v čase a priesto-re rozhodenejšími postavami. Pravda, dramatizmus nie je úplne eliminovaný, ale je cha-rakteristické, že trojuholník Maľutin – Oľ'a – dôstojník je zoskupený a uvedený do deja napoly kontumačne.¹⁵

¹³ V Úbohej Líze ako incipit funguje „spomienka na neblahý osud Lízy“, ale fakt jej skorej smrti sa tu nezdôrazňuje.

¹⁴ Pri rozvíjaní tejto myšlienky Vygotskij načrtáva alternatívny „pevný“ variant podania tej istej fabuly (*Vygotskij 1981*, s. 155).

¹⁵ V Staničnom dozorcovi trojuholník husár – Duňa – otec funguje veľmi napäto. V Úbohej Líze zápas Erasta o Lízu s jej matkou dopĺňa moment súperenia s potenciálnym ženichom-roľníkom, dramaticky časovo usúvzťažneným s Liziným pádom. V Ľahkom dychu je nápadná neprítomnosť Oliných rodi-čov, zvlášť na cintoríne, navštevovanom len fabulačne vedľajšou postavou (*Connolly 1982*, s. 72). Zvlášť charakteristická je neprítomnosť otca, keď po spánku v jeho pracovni sa Oľ'a oddáva jeho priateľovi; porov. mimochodom so Staničným dozorcem, kde dozorca ochotne prenecháva budúcemu milencovi svojej dcéry svoju posteľ.

Orientácia na oslabenie determinovanosti diania, na vtiahnutie doň elementu náhodnosti, typická pre epochu (konkrétne pre Čechova)¹⁶, je niekoľko ráz letmo formulovaná v texte poviedky. Napríklad, keď sa hovorí, že Olina krása prišla k nej „bez jej akejkoľvek starosti a snahy“ (a ďalej: „žiačky z nižších tried nemali bohvieprečo nikoho tak rady ako Oľu“),¹⁷ alebo v slávnej vete o výstrele:

„A za mesiac po tomto rozhovore ju kozácky dôstojník, nepekňý človek plebejského zovňajšku, nemajúci nič spoločného s vrstvami, ku ktorým patrila Oľa Meščerská, zastrelil na stanici na nástupišti uprostred veľkého davu ľudí, ktorí práve pricestovali vlakom.“

Vygotskij zdôrazňuje, že v detailnosti tejto vety sa stráca slovo „zastrelil“, kým N. Kučerovskij vydeľuje „plebejstvo“ páchatela, znamenajúce súd dejín nad šľachtickou kultúrou (*Kučerovskij 1980*, s. 235 – 237).¹⁸ Oplatí sa však upriamiť pozornosť aj na samotný obrat „nemajúci nič spoločného s“, čo vyznieva programovo pre takúto rozprávačskú techniku, kde hybnými momentmi udalostí stávajú sa *faktory bez vzťahu k samotnej záležitosti*. (Aké práve, to sugeruje „veľký dav ľudí, ktorí práve pricestovali vlakom“, pričom jeho funkcia, ako uvidíme, nevyčerpáva sa ani čisto negatívnym tmením výstrelu, ani pospolitostne ľudovými konotáciami.)

Dôležitú úlohu v prekonávaní fabuly hrá virtuózna manipulácia s hľadiskami. Na piatich stránkach Bunin stihne osvetliť Olin život z hľadiska neosobného vševedúceho rozprávača; mestských klebiet-rečí o jej gymnazistickej sláve; bezprostredného diváka scény s riaditeľkou; z hľadiska samotnej Ole – prostredníctvom dávneho záznamu v denníku, figurujúceho tu vďaka tomu, že sa s ním oboznámili dôstojník a vyšetrovateľ; z hľadiska triednej profesorky, žijúcej fantáziami; z hľadiska kedysi triednou profesorkou začutého rozhovoru Ole s kamarátkou; z hľadiska rozprávača diskkrétne spojeného s touto triednou profesorkou. Každým krokom sa čoraz viac akcentuje na jednej strane sprostredkovanosť perspektívy: rozprávač – reči – dôstojník a vyšetrovateľ – denník – triedna profesorka – dávny rozhovor – citáty zo „smiešnej starej knihy“,¹⁹ ale na druhej strane aj v tejto sprostredkovanosti predsa len obsiahnutá bezprostrednosť: scéna s riaditeľkou – pocity samotnej Ole a detaily epizódy zvedenia – reč Ole a jej takmer počuteľný, deikticky približený dych – jeho dovanutie na naratívny rámec. Aktivizácii bezprostrednosti napomáhajú efektne preskoky medzi vzdialenými časovými plánmi, zvlášť finálny: zo starej knihy do Olinej minulosti a ďalej do aktuálneho momentu rozprávania.

Ako to často býva pri hre s rámcovaním, uplatňuje sa tu aj subverzia využívaného hľadiska postavy, v danom prípade pre záver usporenej triednej profesorky. Vo svojej

¹⁶ O „náhodnostnej“ poetike Čechova pozri *Čudakov 1972*; o odmietaní estetiky determinovanosti, vládnucej v klasickej próze 19. storočia, písal Pasternak (*Pasternak 1960*); jednou z analógií voči tomu je v maliarstve miznutie línie u impresionistov.

¹⁷ Porov. programový sklon karamzinovského rozprávača túlať sa „bez plánu a cieľa – kde je to očiám milé“.

¹⁸ Motív sociálnej nerovnosti zblížuje Ťahký dych s Úbohú Lízou, kde je tento motív exponovaný, so Staničným dozorcom, kde je ironicky rozriešený, a s Granátovou náramnicou, kde je znova epigónsky prepriaty. Ťahký dych ho opäť podvracia – ako aj vôbec fabulu.

¹⁹ Je lákavé predpokladať, že je to tá istá kniha, čo figuruje aj v Buninovej Gramatike lásky (1915), s Belkinovými poviedkami súdobá Gramatika lásky, alebo umenie milovať a byť opätovne milovaným (Preklad z francúzštiny G. Š., M., dielo G. Molièra; 1831); pozri *Kučerovskij 1980*, s. 213; *Bľum 1970*, s. 62.

role „cintorínskeho svedka“ jej figúra spája naozajstný sentimentalizmus (postáv typu rozprávača Úbohej Lízy, kajúceho sa Erasta²⁰ a ich nasledovníkov²¹) s iróniou, akou sú častované analogické postavy a epizódy Staničného dozorca (porov. odcudzenosť rozprávača, nezúčastnenosť Vaňku a nechápanie udalostí dozorcom²²). Zatiaľ čo Puškin je dôsledne (hoci aj skryto) ironický, Karamzin zasa konzekventne sentimentálny,²³ tak Bunin uchováva takmer ideálnu rovnováhu, završujúc poviedku ambivalentným prepojením postoja objektívneho rozprávača a sentimentálnej hlupane.²⁴

Pokiaľ ide o rámce v doslovnom zmysle slova, tak v Lahkom dychu figurujú dva oživujúce portréty. Hneď v prvých riadkoch poviedky objavuje sa do kríža zasadený „porcelánový medailón a v ňom je fotografia gymnazistky s radostnými, prekvapivo živými očami“. Bez ohľadu na množstvo zadržiavajúcich rámcov (hrob, kríž, medailón, portrét) životnej sile hrdinky sa podarí vytrhnúť sa z nich: Oľa hneď oživa v portrétom uvedenej histórii svojho detstva, ktorá sa zdôraznene otvára vetou „To je Oľa Meščerská“, predstavujúcou samostatný odstavec, napísanou v prítomnom čase a bez zmienky o fotografii. Nad stolom v riaditeľni zasa visí portrét cára, ktorý má vo fabulačnom pláne, rovnako ako samotná riaditeľka, umravňujúco pôsobiť na Oľu (Woodward 1980, s. 151 – 152). Avšak Oli sa riaditeľkin kabinet „veľmi páčil“ a v portréte sa zdôrazňuje mladosť, vzrast, oslnivosť, ale hlavne reálnosť zobrazeného, t. j. vystúpenie z rámu: „Pozrela sa na mladého cára, [namalovaného v životnej veľkosti uprostred akejsi oslnej sály]...“

Vo fabule vystupovaní z rámcov sekundujú početné narušenia noriem správania, akých sa dopúšťa „pobláznená“ hrdinka (v ľúbostných vzťahoch so Šenšinom a dôstojníkom, vôbec v štýle správania a účesu, vo vyzývavom tóne voči riaditeľke), a emblematická nespôsobilosť hodvábnej šatky, cez ktorú Oľu bozkáva Maľutin, udržať Oľu v hraniciach dovoleného.

Reorientácia: na pozadie, detail, slovo, pamäť

Padla tu už poznámka o dôležitej úlohe davu a jeho spätosti s fabulačnou nedeterminovanosťou. Na pozadí davu je Oľa podaná viackrát, raz s ním splýva, raz sa z neho vydeľuje, čím sa anticipuje pasternakovská estetika „usúvzťažnenosti“ hrdinov a ich lásky s „globálnym obrazom“.²⁵

²⁰ Mimochodom, má s nimi spoločný ich vampirizmus: pri Olinom hrobe „v hĺbke duše je však malá žena šťastná, ako všetci ľudia oddaní nejakému vášnivému snu“.

²¹ Porov. rozprávača Granátovej náramnice, s ktorým sú solidárne taktiež Žoltkovova domáca (ochrankyňa jeho mŕtvol a závetu) a kňažná Viera, posmrtné oceniaca jeho lásku.

²² Porov. taktiež karikatúrne zobrazenie lásky P. P. Ž. ku kňažnej v albume jej muža v Granátovej náramnici.

²³ Porov. taktiež udalosti sentimentalizujúcu kompozíciu Kuprinovej poviedky, kde karikatúra predchádza reálnu smrť, zatiaľ čo romantická platnosť tejto smrti je všemožne prehánaná.

²⁴ Konštatované Vygotským (Vygotskij 1981, s. 154, s. 157 – 158)

²⁵ V románe Doktor Živago (2, XV) takúto estetiku formuluje Pasternak v protiklade voči romantickej koncepcii výlučnejšie vášne. Porov. takisto v skoršej básni obraz milovanej ženy, usúvzťažnený s „... živou riekou hláv, / kde aj ty, závoj si prišpendliac, / klobúk ihlicou pripnúc, // kde aj ty, starosť moja, / do kožušiny zapätá, / tajomným behom v šedých snehovkách, / kým rukávníkom v mori rukávníkov“ („Bolo treba s námahou...“; 1919).

„Ako dievča sa ničím neodlišovala od húfu hnedých gymnaziálnych sukienok“; ako „najbezstarostnejšia a najšťastnejšia“ je zahrnutá do „davu korčuliarov, klzavo sa rozbiehajúcich na všetky strany“; predvolanie k riaditeľke ju zastihuje „cez veľkú prestávku, keď pobiehala po spoločenskej miestnosti ako s vetrom opreteký a unikala pred primámkami, ktoré sa za ňou naháňali“; v dave ju zasiahne výstrel; monológ o dychu odzníe „cez veľkú prestávku, keď sa prechádza v záhrade gymnázia“, t. j. v prostredí, predpokladajúcim dav gymnazistiek.

Mimochodom, záhrada – to je ďalší konštantný „pasternakovský“ komponent pozadia. „Za vysoké smreký... gymnaziálnej záhrady“ mizne slnko vo vete o dave na klzisku; v sade (a taktiež poľom a v lese) prechádza sa Oľa pred Maľutinovým príjazdom a v slnkom zaliatom sade – spolu s ním; ako „nízky sad“ je opísaný aj cintorín, na ktorý cez mesto a pole ide triedna profesorka. Dav, park, mesto, klzisko, stanica, pole, les, vietor, nebo a v širšom zmysle celý „svet“ (finálne rozplynutie sa v tomto svete je pripravené zmienkou v denníku: „zdalo sa mi, že som na celom svete sama“) vytvárajú charakteristickú otvorenú panorámu poviedky.

Ako prostredia stredného rozsahu vystupujú interiéry – gymnaziálna spoločenská miestnosť, kabinet riaditeľky, sklená veranda, kde dochádza k zvedeniu, „oslnivá sála“ na cárskom portréte. Bez ohľadu na svoju uzavretosť vôbec nie sú tieto interiéry voči hrdinke nepriateľské. Zvlášť výrečné je potešenie, ktoré napriek fabule má Oľa z riaditeľkinho kabinetu – z jeho priestornosti a čistoty, z tepla kachľovej pece, sviežosti konvaliniek²⁶, ako aj analogicky z cárovho portrétu a dokonca aj z cestičky v riaditeľkiných vlasoch. Riaditeľka sa nemýli, keď hovorí: „Počúvať ma veľmi pozorne nebudete“ (že Oľa „berie na priveľmi ľahkú váhu napomínania“, hovorí sa už na začiatku poviedky). Cez bezprostredný zmysel týchto slov presvitá všeobecnejší štylistický program: vnímanie hrdinky sa nesústreďuje na fabulačného antagonistu, ale na situáciu, nemá ani tak konflikt s riaditeľkou, ako skôr román s „kachľami“ a „mladým cárom“.

V istom zmysle podobá sa tento efekt tomu, ako v Staničnom dozorcovi nadobúda závažnosť nebadaný detail interiéru (obrázky s príbehom márnотratného syna). Avšak tieto detaily, keď opustia stenu, pozadie, sú zaťažené rôzne. Ak u Puškina obrázky sa zapájajú do zmyslu udalostí po starom, literárne, ako ďalšia – mylná – fabulačná línia, tak u Bunina zariadenie funguje po novom, nesujetovo, maliarsky – nie náhodou cár, vystupiac z rámu, nijako nevstupuje do deja²⁷. Takéto трактовanie prostredia je blízke Pasternakovej poetike, pričom Pasternak postrehol seba blízke tendencie u Čechova, ktorý

„vpisuje svojich ľudí do krajiny, používajúc na to tie isté výrazy, ako na opis stromov a oblakov... bol proti vypichovaniu sociálnych a humanistických ideí... Repliky... pochytené z priestoru, zo vzduchu, v ktorom odzníli, podobajú sa škvŕnám a ľahom pri zobrazení lesa alebo lúky... Stelesňujú tému života v najširšom zmysle... ako skrytého, tajomného princípu všetkého, čo je“ (*Pasternak 1960*, s. 6).

V detailoch sa preorientovanie na faktúru prejavuje v pozornej vnímavosti voči materiálnym vlastnostiam situácie a zovňajšku postáv. Svet poviedky je dôsledne a vyzývavo fyzický: jasne vidíme, počujeme, hmatáme hladkosť a tiaž dubového kríža, zvuk

²⁶ Hneď na prvej strane poviedky Oľa začína „rozkvítať“, zatiaľ čo na poslednej triedna profesorka „spomína na bledú tváričku Ole v truhle, uprostred kvetín“; porov. úlohu kvetov ako metonymie a metafory úbohej Lízy.

²⁷ Podobný zvrät dal by sa očakávať v tradičnom rozprávani; porov. Gogoľov Portrét alebo oživujúce sochy u Puškina.

vetra v porcelánovom venčeku, Oline formujúce sa prsia, jej rozčuchané vlasy a gesto, ktorým si ich upravuje, niť a kľbko na lakovanej podlahe, „rovnú cestičku v riaditeľkiných šedivých, starostlivo upravených vlasoch“ a mnoho ďalších vecí. Každá z postáv je dôsledne charakterizovaná vonkajším detailom: kozácky dôstojník – „nepekňý“, triedna profesorka – „malá žena v smútku, v čiernych glazé rukavičkách s dáždnikom, ktorý má čierne držadlo“, „v ľahkých topánkach“; dokonca len raz sa mihnúca Subbotinová – „zavalitá, vysoká“; príbeh očarenia Maľutinom sa v Olinom podaní redukuje na podrobný opis jeho koní, oblečenia, brady, očí a vône anglickej kolínskej; Oli sa len „nepáčilo, že prišiel v peleríne“.

Avšak na rozdiel napríklad od Tolstého, zobrazujúceho nečakanú fyzickú zaľubenosť Nataše do Anatolija, Bunin nielenže tu nevidí hrdinkin poklesok, ale dokonca sa teší z jej neduchovnosti. Ako prehlasuje impresionistický rozprávač Školy ľahostajných J. Giraudoux (1911): „Stačí mi hĺbka aj na povrchu vecí.“ Máme tu pred sebou principiálne zrieknutie sa morálnych hodnotení, prirodzené v dobe, keď kultúra prelomu storočí revidovala celý „realistický“ systém priestorovo-časových, sociálnych a etických koordinát.

Mnohé detaily prechádzajú synekdochickým vývinom. Napr. portrét riaditeľky sa buduje od celku („mladá, ale šedivá“) po detail cestičky, završujúci opis kabinetu²⁸, a zobrazenie triednej profesorky – od „ženy ... v čiernych glazé rukavičkách“ po „ruku v úzkej rukavičke“. Princíp pars pro toto, taký podstatný pre poviedku s metonymickým rámcovaním (názvom, incipitom, koncovkou), zmocňuje sa rozprávania hneď od vety, kde figuruje „húf hnedých gymnaziálnych sukienok“.

Kompozičné ohnisko štruktúry je teda presunuté od fabulačných vzájomných vzťahov medzi jednotlivými postavami na faktúru ich zovňajšku a obklopujúceho prostredia, pričom faktúra vytvára jednotné kontinuum, čo neprekvapuje, ak sa rozuzlením má stať splynutie detailu portréту hrdinky s vetrom predstavujúcim celok sveta. Toto je starostlivo pripravené v texte poviedky. Motív vetra sa ohlasuje v počiatkovej scéne („chladný vietor zvučí a zvoní v porcelánovom venci pri päte kríža“), vracia sa v poslednej časti poviedky („vanie čerstvý vzduch z polí“; „sedí na vetre“, „počúva, ako zvoní vietor v porcelánovom venci“) a doslova završuje text („rozplynul sa... v tom chladnom jarnom vetre“). V epizódach Olinho života je vietor taktne vynechaný, ale na téme dychu a pohybu vzduchu pozvoľne pracujú: „rozčuchané vlasy“; „koleno, ktoré sa jej obnažilo, keď pri behu padla“; to, že sa ako „vietor niesla... po spoločenskej miestnosti“, „naraz zastala, len raz si zhlboka povzdychla“ a, pochopiteľne, finále.

Originálnou predzvest'ou finále je taktiež v opise riaditeľkinho kabinetu to, ako „za mrazivých dní *dýchala* kachľová pec príjemným teplom“ (kurzíva – A. Ž.). Úloha lexikálneho hniezda „dych-“, zjednocujúceho rad „povzdych“, „dýcham“, „dych“, „dýchajúca“ a taktiež „vzduch z polí“²⁹, je zdôraznená tým akcentom, ktorý je na „dychu“ jeho umiestnením do názvu poviedky, učením sa naspamäť a citovaním pasáže o ňom zo sta-

²⁸ Ponúka sa porovnanie s Fetovou básňou „Len na tomto svete vrhá tieň...“ (1883), postavenou taktiež na postupnom zužovaní perspektívy až po hrdinkinu cestičku vo vlasoch.

²⁹ V texte z r. 1953 nahrádza „vietor z polí“.

rej knihy, Olinou rečou o ňom, sprevádzanou paralingvistickým poukazom naň („len si vypočuj, ako dýcham“), a nakoniec finálnym trópom, konštatujúcim jeho rozplynutie vo „svete“.

Zameranosť na slovo vôbec hrá dôležitú rolu v štruktúre Ľahkého dychu. Na začiatku sa formuluje romantická pochybnosť o možnostiach slova³⁰; tento problém sa vracia opäť a opäť, napr. v terminologickom spore s riaditeľkou o tom, či je Oľa „dievča“ alebo „žena“, a v nechápaní triednej profesorky, „ako spojiť s tým čistým pohľadom to strašné, čo sa teraz spája s menom [!] Ole Meščerskej“; a vo finále sa tento problém nenásilne vyrieši v kladnom zmysle³¹. Do atmosféry hry so slovesnou faktúrou a druhotnými významovými príznakmi (charakteristickej podľa Tyňanova pre básnický jazyk) je vtiahnutý aj rad ďalších leitmotivických lexém, ako „ľahký/tážký“, „krásny/nepekný“, „príjemný“ a pod.³²

Takáto aktivizácia slovesnej faktúry je blízka princípom modernistickej prózy – ornamentálnej, skazovej a lyrickej, napr. próze raného Pasternaka. Avšak Buninova práca so slovom sa neredukuje na faktúrnosť, zapája sa do hry kľúčových tematických a kompozičných efektov. Čiastočné víťazstvo „výmyslu“ (porov. predchádzajúce zistenia o stieraní hranice medzi rozprávačom a triednou profesorkou) zbližuje Ľahký dych s Úbohú Lízou a stavia ho do protikladu voči Staničnému dozorcovi, kde sú romantické stereotypy konzekventne podvracané.³³

V intenciách Strieborného veku život u Bunina imituje slovo. Vo finále „ľahký dych“ akoby vylietal z knihy, aby sa materializoval v Olinom dychu a potom aj vo vetre na cintoríne. V epizóde vraždy kľúčovú úlohu hrá stránka z denníka, futuristicky vrhodená do davu, na nástupište železničnej stanice, aby priviedla do osudového kontaktu vrcholy ľúbostného trojuholníka, v dôsledku čoho nečakane sa naplnia hrdinkine obavy zapísané v tomto denníku. Výsledok debaty s riaditeľkou (o tom, či je Oľa „dievča“ alebo „žena“) dopredu je rozhodnutý „už navyknutým ženským gestom“, ktorým si Oľa „upravila vlasy“, keď ju zavolali k riaditeľke (tento pohyb sa opakuje aj počas rozhovoru), a hneď potom „neuveriteľné priznanie Ole Meščerskej, po ktorom riaditeľka zostala celá ohromená, plne sa potvrdilo“. Napokon moc knihou sugerovaného portrétu ideálnej krásavice nad životom javí sa retrospektívne realizovaná v už čitateľovi známych črtách Olinho výzoru (porov. okrem dychu prepojenie zmienok o kolene a taktiež ruky „dlhšie než je obvyklé“, čo zasa korešponduje s Oliným nezapadaním do rámcov).

³⁰ „...všetky tie tvary, akých pôvab ľudské slovo doteraz nikdy nevypovedalo“, porov. u Žukovského: „Meno kde pre teba? / Nestačí smrteľníkov umenie / Vyjadriť krásu tvoju!“ (K nej).

³¹ V tomto kontexte reliéfnu básnickú dvojznačnosť nadobúda slovo „do vetra“ (opisuje Olinu reputáciu) – v duchu Ťutčevovej „vetrennej Héby“, spájajúcej antropomorfné a meteorologické príznaky (Jarná búrka).

³² Medzi nimi sú taktiež: „pekný“, „svieži“, „čistý“, „čistotný / špinavý“, „oslnivý“, „chladný / teplý“, „jasný“, „krásny“, „(ne)mladý“, „veľký“, „priestorný“, „šťastný“, „páčiť sa“, „bez“ („bezstarostný“, „bez snahy“) a napokon „ten“ (často v ostenzivnom význame, ukazujúcim priamo na predmety, obklopujúce hovoriaceho): o dave na klzisku, kabinete, Oliných drahých hrebeňoch, denníku, venčeku, mohyle, križi, medailóne, Olinom výzore na portréte, dychu, nebi, vetre. Dôležitosť finálneho prirovnávania „tohto“ dychu „tomu“ vetru konštatuje Vygotskij (*Vygotskij 1981*, s. 158).

³³ Ak aj v dozorcovom osude takéto stereotypy demonštrujú svoju silu, tak je to hodnotené negatívne.

Spolu s triednou profesorkou triumfujú nielen jej sentimentálne fantázie, ale aj nové rozprávačské postupy. Aj keď je fabulačne nezúčastnená na Olinom osude, pripája sa k nemu cez motív pamäti, charakteristický pre lyrickú poéziu, zvlášť pre akmeistov, pre Prousta a vôbec pre prózu 20. storočia. Motív pamäti, kultúry, uchovania slova je zdôraznený tým, že je doň zahrnutá hrdinka, viediac našpamäť pasáž zo starej knihy, a ďalej umiestnením tejto typicky metaliterárnej témy do finále. V tomto svetle zaslúži si pozornosť výskyt literárnych reminiscencií v poviedke, sčasti už konštatovaných. K nim možno dodať priamy odkaz na Fausta v scéne zvedenia a fatálne prepojenie so „železničnou“ smrťou Anny Kareninovej, ako ešte aj básnické konotácie dvoch vlastných mien. Priezvisko hrdinky, nástojčivo sa opakujúce v poviedke, privádza na um Deržavinovu báseň Na smrť kniežaťa Meščerského, venovanú náhlejšej pominuteľnosti potešení, krásy, lásky a samotného života. Meno gymnazistu Šenšina, spomenuté len raz, sugeruje v kontexte ďalších odkazov súvislosť s Fetom*, literárny prameň názvu poviedky predstavuje jeho báseň Šepot, nesmelý dych....³⁴.

Štruktúra celku: „vylietanie“

V čom teda tkvie spoločná tematicko-výrazová logika Lahkého dychu? Poviedka je napísaná na večnú tému života a smrti. Taký je jej žáner (cintorínsky), fabula, kompozičný princíp konfrontácie epizód plných života s epizódami prinášajúcimi smrť a vôbec charaktery – samotná Oľga³⁵ a ostatné postavy, realizujúce tú istú opozíciu: mladík-samovrah Šenšin; „mladá, ale šedivá riaditeľka“; Maľutin – „je mu päťdesiatšesť rokov, ale je ešte veľmi pekný“; triedna profesorka – „nie už najmladšia slečna“, „žijúca akými-si fantáziami, čo jej nahrádzajú skutočný život“; aj jej brat, čo padol ako mladík. Také sú aj komponenty obklopujúceho prostredia: zimné slnko, skoro zapadajúce za gymnaziálnu záhradu, ale sľubujúce i na ďalší deň radovánky; počasie na dedine – „slnce prežarovalo celý mokrý sad, hoci sa silne ochladilo“; vtáci na cintoríne, „sladko spievajúci aj v tom chlade“; vietor, zároveň „chladný“ i „jarný“; mohyla a kríž, sprevádzané epitetami „čerstvá“, „nový“, „pevný“, „hladký“, „vypuklý“ a opisom radostného portréту zosnulej³⁶.

* Šenšin je druhé priezvisko básnika A. A. Feta, dané jeho komplikovaným rodinným pôvodom – pozn. prekl.

³⁴ Fet bol Buninovým obľúbeným básnikom. V Arsenievovom živote (1927 – 1933) hrdina v spore s Likou zastáva sa Fetovej poetiky, hovoriac, „že niet nijakej od nás oddelenej prírody, že každý aj najmenší pohyb vzduchu je pohybom nášho vlastného života“ (!). Arsenievov život vôbec oplýva svedectvami, podporujúcimi naše postrehy nad štylistikou Lahkého dychu.

³⁵ Oľga je nielenže plná života a končí smrťou, ale zároveň aj zhubne pôsobí na druhých (dovádza Šenšina k samovražde, dôstojníka k vražde, triednu profesorku zasa k obratu ku kultu smrti), rozvíjajúc tak fatálny potenciál úbohej Lízy, spod mohyly „dočahujúcej“ Erasta (o linii „Líza – puškinovská rusalka – Nastasia Filippovna“ pozri *Matich* 1987). Tradičná je aj sexuálna agresivnosť hrdinky (Líza sama „sa mu vrhla do náručia“, kým Duňa je hneď predstavená ako „malá koketka“; porov. neskôr Lolitu), ako aj jej zavraždenie milencom (Erast „sa pokladal za vraha“ Lízy; porov. vraždu Nastasie Filippovny). J. B. Woodward vidí motív osudu dokonca v geste riaditeľky s kľbkom (Parky a niť života) – pozri Woodward 1980, s. 152 – 153.

³⁶ Vpletenie témy života do cintorínskeho obrazu (napriek neživotnosti, videnej tu Woodwardom, – Woodward 1980, s. 151) odlišuje Lahký dych od Úbohej Lízy a zvlášť od Staničného dozorca. „Po-

Taký je aj v texte nástojčivo variovaný lexikálny komplex „živé/mŕtve“: „živými – žiť – samovražda – živo – oživený – prežiť – polživota – mŕtvy – nesmrteľne – žijúca – život – zabili – smrť“. Napokon otázkami života a smrti sa priamo zapodieávajú samotné postavy, pričom často, ako už bolo povedané, s metajazykovým akcentom na slove.

Riešením tohto buninovsky nastoleného večného problému je celá štruktúra poviedky, včítane fabuly. Oľa je podaná na pozadí obklopujúceho prostredia, postupne sa z neho vydeľuje, nepočúva napomenutia, predčasne sa mení z dievčaťa na slečnu a zo slečny na ženu, správa sa náladovo, šalie od radovánok, vyzývavo sa správa voči riaditeľke, zvädza dôstojníka a robí si z neho posmech, hodlá žiť večne, má predtuchu smrti, hynie, oživa v pamäti triednej profesorky a rozplýva sa v celku sveta. Obrazne povedané, celý ten čas, ako motýľ, vylieta z rámcov, noriem správania, veku, života, smrti. Mnohé tieto prechody sa premietajú do charakteristických fyzických detailov, metonymicky odpovedajúcich na slovné otázky (pripomeňme si gestá s vlasmi a s hodvábnou šatkou, ako aj planutie očí a ľahký dych, ktorými je realizovaná Olina posmrtná prítomnosť).

Figúra „vylietania z pozadia a zliatia sa s ním“ má oporu v celom systéme kompozičného vystupovania z rámcov, preskokov, narúšaní príčinnej, časovej a naratívnej logiky, ďalej v aktivizácii pamäti, obklopujúceho prostredia, fyzickej a slovesnej faktúry, akoby vystupujúcej z vlastných medzí, aby nadviazala s hrdinkou kontakt a rozpustila ju v sebe. Očividná je pri tom dôležitosť metonymického princípu, prejavujúceho sa tak vo vydelení detailu, ako aj v posune od fabuly k súmedzným komponentom štruktúry³⁷.

V konkrétnejšom zmysle rozriešenie opozície „život/smrť“ sugeruje lexikálny akcent na ľahkosť, bezstarostnosť, ľahkomyselnosť, sviežosť, príjemnosť a pod. Pritom rozprávač na jednej strane je striedmy v oslave hrdinky, ale na druhej strane ochotne zdôrazňuje pozitívne emocionálne reakcie postáv i svoje vlastné na Oľu a situáciu ako celok (*Spain 1978*, s. 381). Rovnako funguje estetizácia hrdinky, emocionálne silná a kultúrne rafinovaná (poviedkou sa zvečňuje efemérne predĺženie jej existencie vo vetre a v pamäti druhej postavy), ale oslobodená – „odľahčená“ – od morálnych hodnotení.

Záverečný obraz koncentruje skoro všetky aspekty štruktúry. „Ľahký dych“ – to je synekdocha hrdinky³⁸, konkrétny, „ten“, detail jej výzoru, figurálne (metonymicky, metaforicky a hyperbolicky) splyvajúci s obrazom prírody ako celku. Tento detail je nesujeťový a panchrónny – prchavý, nedôležitý, neprípútaný ani k deju, ani k chronológii. Je fyzický, ale z fyzických prejavov človeka je vybraný ako najnemateriálnejší a bohatý na duchovné konotácie. Je späť s rečou, ktorá ho pomenúva a zahŕňa v sebe ako svoj paralingvistický sprievodný jav, zároveň názorný i unikajúci od fixácie v texte. Ako slovný motív „ľahký dych“ je vpletený do lexikálneho tkaniva poviedky, ako citát z knihy

mníky cintorína, rozľahlého, okresného“ (Ľahký dych) pripomínajú skôr Puškinom pozitívne vnímaný dedinský „cintorín rodový, kde... nezdobené hroby majú dosť miesta“ („Keď“ zavše túlam sa za mestom...“).

³⁷ Súmedznosť hrá dôležitú rolu v poetike Pasternaka (pozri *Jakobson 1987*); orientácia na synekdochu je charakteristická pre prózu Belého.

³⁸ Na rozdiel, povedzme, od figúry Lízy, prítomnej vo finále takpovediac v celej veľkosti („Tam stená úbohá Líza!“).

a monológ hrdinky – do hry s rámcami, hľadiskami a reminiscenciami, do hry, ktorú „ľahký dych“ rezumuje, prebehnúc razom viacerými plánmi. Napokon, jeho finálnemu stotožneniu s vetrom je dodaný ambivalentný charakter „rozplynutia“, t. j. zároveň stratenia sa i uchovania v univerzálnej svetovej bilancii.

* * *

Z povedaného je jasné, že Buninova hra s kompozičnou štruktúrou sa odlišuje od Puškinovej. U Puškina kompozícia vyvracia fabulu, dávajúc výrazne kultúrny a negatívny výsledok. U Bunina kompozícia presúva dôraz z jednej stránky životného materiálu – fabulačnej, na druhú – faktúrnú, ktorú všemožne aktivizuje, kondenzujúc prírodné, fyzické, kultúrne a slovesné motívy do jednej silnej vône.

Možno povedať, že tú skutočnosť, ktorú Puškin odsúva do diaľky, Bunin prisúva k čitateľovi. Akoby vzal Dunin bozk (pozri poznámku 4), obnovil jeho svieži dych, oddeľil ho od sujetu, previedol celou faktúrou rozprávania a spojil s posmrtným zjavom Lízy vo výraznej finálnej pozícii na naratívnom rámci. V dôsledku toho Buninova naratívna technika pripomína také rozličné javy, ako je lyrická, fragmentárna a ornamentálna próza, metonymický rukopis Belého a Pasternaka, filmová montáž segmentov s rozpätím od celku po detail a rozlične dimenzovaných, orientácia na zobrazenie ľudskej masy, proustovská hra s časom a pamäťou, napodobňovania umenia životom³⁹, akméistický kult literárnych reminiscencií a ďalšie črty štylistiky 20. storočia.⁴⁰

To všetko nerobí Bunina väčším modernistom, ako bol Puškin. V tom najvšeobecnejšom zmysle Puškinova technika ironickej subverzie banalít poslúžila ako vzor pre všetky nasledujúce umelecké posuny, včítane Bunina, avšak vo svojej špecifickejšej kvalite – poslúžila ako zdroj inšpirácie pre takých adeptov naratívneho ultrarelativizmu, ako Nabokov. Ba čo viac, rozprávačské stratégie Staničného dozorcú a Ľahkého dychu vôbec nie sú také nespojitelné, čo vidieť z ich plodného spojenia v postupoch Nabokovho písania.⁴¹

LITERATÚRA

BARTHES, R.: *S/Z: An Essay*. New York, Hill and Wang 1974.

BLUM, A.: „Grammatika ljubvi“. – *Nauka i žizn*. 1970, No 9, s. 60 – 63.

BOČAROV, S. G.: *Poetika Puškina: Očerki*. Moskva, Nauka 1974.

³⁹ Porov. také rozličné, ale týmto motívom spojené poviedky o láske, ako sú Gorkého *Dvadsaťšesť* a jedna, Pasternakova *Apellova čiara*, Babelove poviedky *Guy de Maupassant* a *Osobný list*.

⁴⁰ Zaujímavú paralelu k Ľahkému dychu predstavuje Serovov portrét Jermolovovej (1905), budovaný, podľa S. M. Ejzenštejna, na kubistickom a v podstate filmovom detailizovaní. „Každé skutočne veľké dielo,“ hovorí Ejzenštejn, „...obsahuje v sebe v podobe čiastkového postupu prvky toho, čo sa stane princípom... novej etapy... tohto umenia“ (*Ejzenštejn 1964 – 1970*, zv. 2, s. 377).

⁴¹ Porov. napr. Nabokovovu *Jar vo Fialte*, bohatú na paralely s obidvoma textami (pozri *Žolkovskij 1993*).

- CONNOLLY, J. W.: Ivan Bunin. Boston, Twayne Publishers 1982.
- ČUDAKOV, A. P.: Poetika Čechova. Moskva, Nauka 1972.
- EJZENŠTEJN, S. M.: Izbrannye proizvedeniya v šesti tomach. Moskva, Iskusstvo 1964 – 1970.
- GENETTE, G.: Time and Narrative in „A la recherche du temps perdu“. – Aspects of Narrative. Ed. by J. Hillis Miller. New York. Columbia University Press 1970, s. 93 – 118.
- GERŠENZON, M. O.: „Stancionnyj smotritelʹ“. – M. O. Geršenzon. Mudrostʹ Puškina. Moskva. Knigoizdatelʹstvo pisatelʹej 1919, s. 122 – 127.
- GIRARD, R.: Lež romantismu a pravda románu. Praha, Československý spisovatel 1968.
- HAMMARBERG, G.: Poor Liza, Poor Erast, Lucky Narrator. – Slavic and East European Journal. 1987, No 31 (3), s. 305 – 321.
- JAKOBSON, R.: Zametki o proze poeta Pasternaka. – R. O. Jakobson: Raboty po poetike. Moskva, Progress 1987, s. 324 – 338. – Česká verzia tohto textu s názvom Kontury Glejtu vyšla ako doslov k próze B. Pasternaka Glejt, Praha 1935; reedovaná je v súbore Jakobson, R.: Poetická funkce. Jinočany, H&H, 1995, s. 715 – 721. – Pozn. prekl.
- KUČEROVSKIJ, N. M.: I. Bunin i jeho proza (1887 – 1917). Tula, Priokskoje knižnoje izd-vo 1980.
- MATICH, O.: What Is To Be Done About Poor Nastya? Literary Prototypes of Nastasʹia Filipovna. – Wiener Slawistischer Almanach, 1987, Bd. 19, s. 47 – 64.
- O'TOOLE, L. M.: Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story. New Haven, Yale University Press 1982.
- PASTERNAK, B.: Three Letters. – Encounter. 1960, No. 15, s. 3 – 6.
- SPAIN, M. L.: Ivan Bunin's Prose: The Function of the Narrative Consciousness (Stanford University Dissertation). Ann Arbor, University Microfilms International 1978.
- VYGOTSKIJ, L. S.: Psihologija iskusstva. Moskva, Iskusstvo 1965. Český preklad: Psychologie umění. Praha, Odeon 1981.
- WHALEN, M.: A Genettian Analysis of „Legkoe dychanie“. Term paper, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Southern California (manuscript).
- WOODWARD, J. B.: Ivan Bunin: A Study of His Fiction. Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1980.
- ŽOLKOVSKIJ, A.: Philosophy of Composition (K nekotorym aspektam struktury odnogo literaturnogo teksta). – Readings in Russian Modernism. To Honor V. F. Markov. Eds. R. Vroon, J. Malmstad (UCLA Slavic Studies. New Series. Vol. 1). Moscow: Nauka. Oriental Literature Publishers 1993, s. 390 – 399.

ŽOLKOVSKIJ, A. K.: „Legkoje dychanie“ Bunina – Vygotskogo sem'desiat let spust'a. ŽOLKOVSKIJ, A. K.: Bluždajuščije sny i drugije raboty. Moskva, Nauka 1994, s. 103 – 120.

(K prekladu) – Rozbor poviedky I. Bunina Lahký dych od L. Vygotského, ktorý je súčasťou autorovej práce Psychológia umenia, hneď po jej vydaní r. 1965 vyšiel v českom preklade O. Mohyly, Světová literatura, 12, 1967, č. 3, a v slovenskom preklade J. Klauču, Slovenské pohľady, 83, 1967, č. 9. Psychológia umenia ako celok knižne vyšla v českom preklade L. Zadražila r. 1981 a so štúdiou V. Svatoňa. Preklad textu A. K. Žolkovského odkazuje na toto vydanie. V ňom je ako príloha k dispozícii aj Buninova poviedka Lahký dych v preklade J. Zábranu. Rovnako naň anonymizovane odkazuje preklad textu A. K. Žolkovského, prispôbujúc však miestami znenie

Žolkovského výkladom a jeho práci s originálom. Puškinov Staničný dozorca je citovaný v preklade J. Ferenčíka podľa vydania *Piková dáma a iné prózy* (1972). Karamzinova *Úbohá Liza* je k dispozícii v českom preklade J. Honzika v antológii *Prózy ruského sentimentalizmu Citlivé duše* (1986) – doslov D. Hodrová.

(K autorovi) – Alexander K. Žolkovskij (1937) – lingvista a literárny vedec, profesor slavistiky a porovnávacej literárnej vedy na University of Southern California, Los Angeles. V šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch v Sovietskom zväze pracoval v oblasti štruktúrnej a generatívnej poetiky. Do emigrácie odišiel v r. 1979. Venuje sa dejinám a poetike ruskej literatúry. Autor prác: *Poetika vyraziteľnosti* (1980) – spolu s J. K. Ščeglovom, *Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness* (1984), *Mir autora i štruktúra texta. Statji o ruskoj literature* (1986) – spolu s J. K. Ščeglovom, *Poetics of Expressiveness. A Theory and Applications* (1987) – spolu s J. K. Ščeglovom, *NRZB. Ras-skazy* (1991), *Bluždajuščije sny i drugije raboty* (1994), ako aj ďalších publikácií o I. Babelovi a M. Zoščenkovi. Pravidelne publikuje aj v ruských literárnych časopisoch (*Zvezda*).

(K L. Vygotskému a jeho interpretácii *Lahkého dychu*) – Text L. Vygotského (1896 – 1934), vyňatý z celku autorovej *Psychológie umenia*, dá sa suverénne čítať ako katarzné domyslenie teoreticko-analytických prístupov k umeleckej próze, formulovaných v dvadsiatych rokoch predovšetkým Teóriou prózy V. Šklovského a Poetikou B. Tomaševského, ako katarzné domyslenie, v doslovnom zmysle „inšpirované“ práve poviedkou I. Bunina *Lahký dych*. Ako mohla pôsobiť na adepta umenia alebo písania o ňom za I. svetovej vojny v hĺbke provinčného Ruska táto neveľká Buninova próza z r. 1916, evokovala po desaťročiach spomienková esej spisovateľa K. Paustovského Ivan Bunin; použil ju ako doslov k svojmu súboru prekladov Buninových próz *Pozdní hodina* (1975) J. Zábrana. V rozsiahlom komentári k vydaniu Vygotského rukopisu *Psychológie umenia* po štyridsiatich rokoch od napísania r. 1965 jeho autor lingvista a semiotik V. V. Ivanov aj pri nepochoynom povedomí zložitých dobových súvislostí Vygotského podujatia položil vehementne dôraz na situovanie Vygotského iniciatívy predovšetkým do kontextu premien lingvistiky, psychológie, semiotiky a poetiky 20. storočia (komentár V. V. Ivanova je aj v českom preklade L. Zadražila). V situácii deväťdesiatych rokov kultúrny historik ruskej moderny A. Etkind prácou Vygotskij-filológ: *zabudnuté texty a nenájdene kontexty* (knižne v súbore jeho štúdií a esejí *Sodom i Psicheja. Očerki intelektual'noj istorii Serebrianogo veka*, 1996) dal niekoľko diskretných námetov a podnetov aj pre opätovnú lektúru Vygotského interpretácie *Lahkého dychu*: umenie a práca s ním ako médium prekonávania marginality provinčného, tesne predrevolučného a porevolučného intelektuála a literáta židovského pôvodu v majoritnej ruskej spoločnosti a kultúre; oponovanie dobovým *Sirénam* avantgardnej inovácie-provokácie na jednej strane a ideologickej služobnosti či priamej revolučnej akcie na strane druhej práve postsymbolistickým chápaním umenia, konkrétne slovesného umenia, ako „memorie“ a „katarzie“ – zoči-voči doliehajúcim individuálne životným a dejinným katastrofám, pričom paralelu tu predstavuje poézia a esejistika O. Mandelštama, poézia A. Achmatovej alebo filológia M. Bachtina; hoci v sovietskom, skoro až nietzscheánskom prehodnocovaní hodnôt, hektickom koncipovaní nových disciplín, inštitúcií a utópií javí sa L. Vygotskij ako exponent tejto vlny, „homo novus“ so stajenou alebo „vytesnenou“ minulosťou, aj v jeho témach kľúčového reprezentanta psychológie ranej sovietskej éry (myslenie a vnútorná reč, reč egocentrická a komunikatívna, afekt, znak atď.) diskretné a metamorfované prežívajú idey, témy a fascinácie ruského literárneho a kultúrneho postsymbolizmu. Historik psychológie M. G. Jaroševskij v edícii *Psychológie umenia* z r. 1987 polemicky voči V. V. Ivanovovmu situovaniu Vygotského prác do semioticko-štruktúrneho kontextu vracia sa k vstupu L. Vygotského na pole psychológie s jej tesne predrevolučnými a porevolučnými inštitúciami, školami a tendenciami (bokom tu môžu ostať ešte Jaroševského dobové argumentačné alebo for-

mulačné „sovietizmy“); zaujímavé je však, že v jeho pripomenutí protikladu materialisticko-fyziologickej reflexológie a duchovných verzií výkladu vedomia, významových štruktúr, umeleckých diel atď. sa alternatívne mihne ambícia dobovej „reaktológie“ opísať správanie, myslenie, afektivitu ako energeticko-motorické vyrovňovanie sa živého organizmu s prostredím, čo môže anonymizovane pripomenúť bergsonovský koncept a kontext prvých desaťročí storočia, zároveň však aj ak nie pojmovo fixovať, tak aspoň skusmo priblížiť celkom konkrétnu, skoro až estetickú sugesciu z Vygotského výkladu Buninovej poviedky a napokon jeho dnešnú lektúru nenásilne prepojiť s nedávnymi filozofickými aktualizáciami H. Bergsona (subtilný materializmus tela, energií a živlov sveta u J. – F. Lyotarda alebo G. Deleuza). Sem by odkazovalo aj nie ideologicky materialistické, ale subtilizujúce prečítanie motta k Vygotského Psychológii umenia od B. Spinozu: „Nikto však doteraz neurčil, čoho je telo schopné...“ Tak napr. v súvislosti s ek-statikou závratu alebo uchvátenia dá sa hovoriť o pohybe „subtilizácie“, „riednutia tela“, jeho „rozplývania“ (M. Richir v eseji *J sme na svete, Reflexe* 1997, č. 17). (Ako voľné, rozbiehavé námety pri dnešnom aktualizujúcom situovaní Vygotského interpretácie *Lahkého dychu* I. Bunina sa ponúkajú sprostredkovane bergsonovské inšpirácie „motorického diania v poézii“ u raného J. Mukařovského alebo teoretizujúco estetické nábehy Š. Krčméryho.) V motivike „lahkého dychu“ akoby z „veľkého času“ filozofickej tradície do umenia moderny dovanulo v diskretnom, ľahkom náznačku niečo zo stoickej „pneumy“, toho „vanutia“, „dychu“, „ducha“, čo dodáva každej bytosti, resp. veci jej „tonos“, súdržnosť, napätosť, čulosť, z okolia sa vyčleňujúcu živosť (inšpiratívnu pedagogicko-esejistickú skratku k „súvislosti vanutia, chvenia, reči a zmyslu“, ako aj „napätia“ možno nájsť v práci pražského filozofa Z. Kratochvíla *Studie o křesťanství a řecké filosofii*, 1994). Pri Vygotského výklade *Lahkého dychu* I. Bunina je z hľadiska „malého času“ dobových súvislostí zaujímavé, že oproti technicko-militárnej optike, ktorá dotovala mnohé kľúčové vedecké metafory „formálnej školy“, dostáva sa tu k slovu optika a metaforika bioticko-somatická, katarzno-terapeutická, ba až globálne kozmická; tak napr. od L. Vygotského časovo a skúsenostne nie vzdialený literárny kritik, esejista a historik N. Berkovskij, píšuc o umení Leonarda da Vinciho, vyzdvihuje pri ňom „nielen pohyb, ale samotné dýchanie pohybu, šťastie rastu a rozvoja“ (Stat'ji o literature, 1962). Pri N. Berkovskom nemusí ísť však len o voľnú súvislosť s L. Vygotským, Berkovského práca *O Belkinových povídkach* (Stat'ji o literature, 1962) vracia nás zároveň k A. K. Žolkovskému a môže vyvážiť jeho predsa len účelovo staccatový výklad Puškinovho Staničného dozorcú: rozprávačská sprostredkovanosť nielen ako „dekonštrukcia“ ilúzie bezprostrednosti, ale aj ako epickým podaním zmožňované možnosti ľudských životov a ich rezonancií, nemecký mešťan-sky *biedermeier* vo výtvarnom traktovaní podobenstva o márnotratnom synovi – v kontraste s ruskou provinciou i metropolou, pozoruhodne prehĺbujúci výklad postavy staničného dozorcú ako postavy „tretieho“, čo býva fatálnym divákom alebo svedkom šťastia „druhých“, napr. rozvinutie takéhoto postoja a postavy v „spomienkach rojka“ Biele noci u Dostojevského; v domácich súvislostiach interpretuje Puškinovu vyhranenú „literárnosť“ aj ako cestu k dialogicky oživovanému „prírodnému svetu“ tradície, rodiny, rodu, domova, spoločenstva, krajiny V. Svatoň v štúdií-eseji *Puškinova cesta do hloubek Ruska, čo uvádza výber z A. Puškina Boldinské podzimy* (1986).

Tieto membra disiecta možno uzavrieť formuláciou J. – F. Lyotarda, vecne i poeticky priliehavou k L. Vygotskému, ako aj k I. Buninovi, ba aj k „melanchólii“ práce s literatúrou vôbec: „Čím viac však epika upadá do zabudnutia a tragické sa stáva zvetšelym, vytráca sa rovnako periodickosť naratívnych rytmov. Čas už nie je organizovaný na spôsob dýchania ako vdych a výdych, medzi ktorými sa ako medzi dvoma mlčaniami či dvojakou ničotou odohráva život“ (Putování a jiné eseje, 2001).

Preklad a poznámka: F. M.