



# „Znamená to však výboj.“ Dizertační práce Jiřího Weila a její kontexty

Markéta Kittlová

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav české literatury a komparatistiky  
marketa.kittlova@seznam.cz

## SYNOPSIS

### ‘This Means Breaking New Ground’: The Dissertation Work of Jiří Weil and its Contexts

This paper presents the dissertation of writer Jiří Weil, defended in 1928, in which Weil considers the work of N. V. Gogol in its connection to the English novel of the 18th century. The contribution presents Weil’s work in its historical context and in the context of the author’s interwar output and activity. It also draws attention to Weil’s inspiration — the concepts and beliefs of Russian formalism —, exploring its conditions and consequences, and on Weil’s connection with (Russian) avant-garde and Russian revolutionary literature and culture, demonstrating how Weil’s uncommon familiarity with this environment, together with his fascination for the Russian Revolution, in both the social and artistic sphere, significantly influenced the resulting form of his work.

## KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Jiří Weil; Nikolaj Vasiljevič Gogol; dizertace; formalismus; ruská revoluce; revolučnost; avantgarda / Jiří Weil; Nikolai Vasilievich Gogol; dissertation; formalism; Russian Revolution; revolutionary character; avant-garde.

Weilova dizertační práce *Gogol a anglický román 18. století* je organickou součástí autorovy činnosti, celoživotně provázané s Ruskem a ruskou kulturou. Weil ji obhájil v roce 1928, v době, kdy byl už několik let nadšený obdivovatel sovětského umění, které jako komunistický novinář propagoval a popularizoval. V roce 1925 vstoupil do KSČ a ještě jako student začal s ohledem na svůj zájem o ruské prostředí pracovat v tiskovém oddělení sovětského zastupitelství v Praze, kde přicházel do těsného kontaktu se sovětskou (po)revoluční kulturou. Weil také ve zmíněném období (poprvé roku 1922, podruhé o rok později jakožto člen delegace, která se účastnila 4. sjezdu Kominterny)<sup>1</sup> navštívil Moskvu, kde se mohl s nově vznikajícím revolučním uměním setkat osobně. Přispíval do mnoha avantgardních, radikálně levicových i liberálně orientovaných periodik, a to především články o sovětské literatuře, recenzemi a překlady, byl redaktorem *Tvorby* a redigoval také knižnici *Sovětsští autoři*, kterou vydávalo komunistické nakladatelství Borecký.

---

1 NA, fond 225 Ministerstvo vnitra I – prezidium, PMV-AMV 225, sl. 225-291-54, zpráva o tom, že se Weil zúčastnil 4. sjezdu KI v Moskvě v roce 1923.



Weilova publicistická činnost je tematicky i žánrově velmi bohatá a pestrá, přesto lze vysledovat několik oblastí, k nimž se — především v průběhu dvacátých let — Weil vracel opakovaně a jimž se věnoval soustavněji než jiným. Tou nejvýraznější jsou zprávy, články a studie o ruské avantgardě a s ní úzce související ruské formální škole. Weilův zájem o ruskou avantgardu se odrazil i v jeho dizertaci, 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 jako jediná z těch, kdo se Weilem zabývali či zabývají, věnovala dizertaci 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 strážlivosti, 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, s. 409).*

Oním okruhem míní Grebeníčková pravděpodobně Pražský lingvistický kroužek; srovnání Weilovy erudice se znalostmi příslušníků pražské školy působí nepatříčně 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, ale už s jejich pomocí a v opozici k nim 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 let časopisecky<sup>2</sup> —, zatímco Weil informoval o tendencích v ruské literární vědě i o ruském umění už od samého počátku dvacátých let.

Působení na sovětském zastupitelství mu umožnilo nejen přístup k současnému ruskému umění, ale také bezprostřední setkání s Rusy přijíždějícími do Československa. Jedním z nich byl i Roman Jakobson, který přijel jako zástupce sovětské repatriční komise v červenci 1920. O intenzitě Weilových kontaktů se sovětským Ruskem a o jeho vztahu k Jakobsonovi se zmiňuje Vojtěch Malínek: „Weilovy kontakty však byly s přihlédnutím k dané době pozoruhodné: jak nedávno ukázal J. Toman, 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, s. 194, cit. Toman 2011, s. 239). Weil se tedy pravděpodobně významnou měrou podílel na uvedení Jakobsona do českého levicového, avantgardního prostředí. Už od začátku dvacátých let se Weil s Jakobsonem setkávali na stránkách časopisů *Kmen*, *Den* a *Červen* a inspirace byla oboustranná: Weil v letech 1920–1921 uveřejňoval v *Kmeni* překlady Majakovského, jehož mu Jakobson jakožto milovník tohoto básníka zprostředkovával. Kontakty Weila s Jakobsonem a vůbec s Pražským lingvistickým kroužkem pokračují i ve třicátých letech: od roku 1932 se Weilovo jméno objevuje na

2 Šklovskij, Viktor: *Umění jako metoda. Tvorba* 2, 1927, č. 7, s. 195–204; *tyž*, *Stavba novely a románu. Plán* 1, 1929–1930, č. 1, s. 42–48.



prezenčních listinách schůzí PLK (Čermák — Čermák — Poeta 2012 [eds.]), v roce 1935 Weil začíná spolupracovat s *Literárními novinami*, jejichž odpovědným redaktorem se v tu dobu stal jiný člen kroužku, Bohumil Mathesius.

Další důvod, proč byla Weilova zprostředkovatelská činnost tak významná a specifická, tkví v samotné její povaze. Publicistika (Weil sice publikoval a překládal i delší studie a přehledové články, ale nejčastěji psal spíš kratší zprávy, informace o novinách z kulturní oblasti — např. v pravidelné rubrice v *Rudém právu* Kulturní drobnosti z Ruska) je žánr, který bezprostředně zachycuje skutečnost a vzhledem k médiu, jímž je šířen, oslovuje široký okruh vnímatelů. Připočteme Weilovo obrovské nadšení a hlad českých levicových intelektuálů po informacích o vývoji společenské a kulturní situace v Sovětském svazu. Nadšení, které vzbuzovaly Weilovy překlady Majakovského, popsal ve svých vzpomínkách Zdeněk 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, s. 128). Důležitost 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, s. 94). Ještě přílehavější charakteristiku Weilovy činnosti poskytne 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 zájmem spolubojovníka, rozhodnutého všemi silami přispět v boji, který tato literatura probíjávala v sobě i navenek“ (Kalista 1969, s. 131). Jedním z projevů tohoto přesně zacíleného entuziasmu byla i Weilova dizertace.

Weil ji psal pod vedením Václava Tilleho, profesora na pražské komparatistice. Vztah učitele a žáka v jejich případě pravděpodobně překračoval formální podobu a zdaleka se nevyčerpával debatami nad textem dizertace. Oba spojoval zájem o stejné téma a fascinace novým ruským uměním; u Tilleho především ruským avantgardním divadlem a filmem, ale i Weil věnoval ruskému divadlu a filmu během dvacátých let mnoho článků.<sup>3</sup> Tille sám několikrát navštívil SSSR — v roce 1927 dokonce jako člen oficiální delegace ČSR (Tille 2009). Stejně jako Weil — a řada dalších tehdejších intelektuálů<sup>4</sup> — zachytil své dojmy z této země formou reportáží, které vydal knižně roku 1929 a nazval je *Moskva v listopadu* (Weil tuto knihu recenzoval v *Rozpravách Aventina*; Weil 1929). Přestože se v těchto reportážních zápiscích Tille soustřeďuje především na detailní líčení divadelních představení, která v Moskvě zhlédl, všimá si i mos-

3 Např. Weil, Jiří: O divadlo Mejercholdovo. *Tvorba* 3, 1928, č. 3, s. 42; týž, Budoucnost filmu. *Rudé právo* 2, 1921, č. 149, s. 7; týž, Nové filmy v sovětském Rusku. *Rudé právo* 4 — Večerník, 1923, č. 194, [s. 2].

4 Rozsáhlý výbor z reportáží a jiných textů zaznamenávajících dojmy ze sovětského Ruska ve dvacátých a třicátých letech 20. století nedávno přinesla kniha *Cesty do utopie. Sovětské Rusko ve svědectvích meziválečných československých intelektuálů* (Šimová — Kolenovská — Drápala [eds.] 2017).



kevských 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 Blümlová: „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 zkornatělé nudě západní Evropy“ (tamtéž, s. 16).

Je to právě rytmus moskevské, potažmo sovětské každodennosti, co ve svých článcích z dvacátých let a později v reportážích, které vycházely v *Tvorbě* v druhé polovině třicátých let, akcentuje i Jiří Weil. „Město se pozná podle rytmu. Rytmus Moskvy je rytmem tance, zpěvu, vášně. Nikde snad není tak prudký život, jako v Moskvě. Boulevardy jsou plny lidí, veselých, radostných, a to uprostřed podzimního deště a chladu,“ píše Weil v článku *Moskva za podzimu roku 1922* (Weil 1922, s. 5). Oba autoři si všímají dynamického charakteru života v Moskvě — a to koneckonců odpovídá atmosféře a étosu porevolučního SSSR. Weil i Tille jsou okouzleni tímto novým druhem pohybu, který si spojují s revolučním nadšením — a přesně z tohoto okouzlení zjevně vyrůstá i Weilova dizertační práce. A také z jisté dávky tvůrčí odvahy, která se projevovala dvojím způsobem: práce se 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 (Sovětský svaz až do roku 1934 nebyl Československou republikou oficiálně uznán jako stát). Šlo zároveň o koncepty, jež zásadním způsobem přehodnocovaly v tehdejší literární vědě převažující přístupy k literárnímu dílu — literárně-historický 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 dizertační práce, publicistiky a svých překladů do československého prostředí myšlenky ruských formalistů, kteří jako první přesunuli pozornost ke způsobu, jakým je vystavěno literární dílo.

## KONTEXT PRVNÍ: FORMÁLNÍ ŠKOLA

Pokusme se nyní zaměřit na Weilovu dizertační práci právě z hlediska její inspirovanosti ruskou formální školou, potažmo ruskou avantgardou. Vliv formální školy na podobu práce, o kterém psala Grebeníčková, je prokazatelný již pouhým pohledem do seznamu použité literatury (Boris Ejchenbaum: *Kak sdělana Šiněl Gogolja, Molo-doj Tolstoj, Literatura*; Jurij Tyňanov: *Dostojevskij i Gogol*; Alexandr Slonimskij: *Technika komičeskogo u Gogolja*; *Russkaja proza*. Sborník pod redakcí B. M. Ejchenbauma i J. N. Tyňanova), ale nejenom díky němu. Samotné téma odkazuje k raným studiím Viktora Šklovského, pro něhož byl anglický román 18. století, především romány Laurence Sterna, jedním ze stěžejních témat, ale také ke studiím Borise Ejchenbauma a Jurije Tyňanova, kteří se hojně zabývali texty Nikolaje Vasiljeviče Gogola. Skutečnost, že a jak mnoho Weil čerpal z formalismu, vyplývá především ze způsobu, jakým Weil o Gogolovi uvažuje. V rozbořech vychází v duchu formální metody přímo z textu, pracuje s ním a odhlíží od všech mimoliterárních souvislostí. Svá tvrzení do-



kazuje na četných úryvcích, v nichž se však nesoustřeďuje na téma (i když sám formalisty kritizuje, že tematicke Gogolových próz nevěnovali žádnou pozornost), nýbrž na postup, jazyk, styl. Weil sice nepoužívá formalistickou terminologii, ale jeho 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 18. století, potažmo Gogolovu tvorbu:

*Boj o nové umělecké možnosti započatý Cervantesem pokračoval ve snahách všech uměleckých směrů evropských literatur, ale anglický román 18. st. a počátku 19. st. 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. st. klade si Gogol za úkol vytvořit ze starých žánrů synkretickou formu románu (Weil 1928, s. 13).*

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** [zvýraznila M. K.] rozbít“ (Greibeníčková 2015b).

Způsob, jakým Weil při svých úvahách aplikuje principy formální metody, můžeme sledovat například v pasážích věnovaných románům Laurence Sterna. Popisuje a analyzuje je podobným způsobem jako Viktor Šklovskij ve studiích obsažených v knize *Teorie prózy*. Ačkoli tato kniha v seznamu použité literatury nefiguruje, je velmi pravděpodobné, že ji Weil aspoň v částečné podobě znal: v prvním ročníku „obnovené“ *Tvorby* (v roce 1928 převzali původně Šaldovu *Tvorbu* levicově orientovaní umělci pod vedením Josefa Hory a Julia Fučíka) se vedle Weilova článku *Cesta nové ruské prózy* (Weil 1927–1928a) objevil překlad studie Viktora Šklovského *Umění jako metoda* pořízený Bohumilem Mathesiem. 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 pozorovati jakousi autorovu převahu nad postavami, ironický úsměv nad dílem, jež sám stvořil, režijní poznámku ukazující, že román je smyšleným světem. Tato umělecká metoda, již moderní ruská kritika (Viktor Šklovskij) nazývá ‚odhalení umělecké metody‘, stává se pak oblíbeným uměleckým prostředkem celé řady pozdějších anglických spisovatelů [...]“ (Weil 1928, s. 16).

Weil se při všech rozborech a sledování vlivu anglické literatury na Gogola soustřeďuje na způsob, jakým Gogol konstruuje příběh, a nikoli na jeho obsah, a celým svým postupem se přibližuje Šklovskému: zkoumá — odhaluje — odhalenou metodu anglických spisovatelů a skrze ni odhaluje odhalenou metodu Gogolovu, a to vše pomocí velmi podrobné práce s materiálem textu. Stejně jako Šklovskij ve zmiňované studii si 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 románu. 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 u Gogola končí 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 (tamtéž, s. 37).*

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 pocítujeme 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 roztržiti prozaickou formu (tamtéž, s. 25).*

A až v tomto bodě se Weil od Šklovského odklání. Zatímco Šklovskij vyzdvihoval zápornou 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.

Další 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. Gogol podle Weila nenapodobuje anglické romanopisce, ale pohrává si s jejich dědictvím.

Zde Weil vychází z pojetí Jurije Tyňanova, jak je formuloval ve své studii *Literární fakt*, která byla poprvé publikována v časopisu *Lef* roku 1924. Tyňanov v ní 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. rozšiřuje se na co nejširší okruh jevů;
4. automatizuje se a vyvolává protichůdné konstruktivní principy.

Weil například zkoumá Gogolova díla z hlediska stylu. Když konstatuje, že v povídkové knize *Večery na dědince nedaleko Dikaňky* jsou ještě promluvy jednotlivých postav i pásmo vypravěče stylově jednotné, ale v *Tarasu Bulbovi* již sledujeme „vrtnutí [...] nových jazykových prvků a řeči, neodpovídající tradiční ‚vysoké řeči‘ literatury, plné barbarismů a provincialismů“ (tamtéž, s. 27), 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, epistolární formy románu, přímé řeči — u anglických spisovatelů 18. století a u Gogola, sleduje tyto postupy jako literární fakt, jehož proměňování posouvá vývoj literatury. Stejně tak by se dalo říci, že Weil svými rozbory zachycuje dynamiku tvorby, a to nejen Gogolovy, ale dynamiku vývoje žánru (evropského) románu v určitém období, to vše sledováním podstaty konstrukce jednotlivých děl. Weilovo navazování na Tyňanova spočívá i ve snaze o systematizaci získaných poznatků a o jejich zachycení ve vývoji Gogolovy tvorby, a tedy v kontextu celku této tvorby.

Inspiroval-li se Weil způsobem, jakým Šklovskij přistupuje k materiálu literárního díla, a Tyňanovovým akcentem na dynamiku literárního vývoje, Borisi Ejchenbaumovi (v seznamu použité literatury najdeme jeho studii *Jak je udělán Gogolův Plášť*, která vyšla rusky roku 1918) vděčí za schopnost naslouchat jazyku Gogolova díla, jeho nuancím, motivaci užití jednotlivých prostředků. Podobně jako Ejchenbaum ve zmiňované studii Weil podrobně rozebírá Gogolovu inspirovanost anekdotou a užití této anekdoty, a to opět pomocí srovnání s L. Sternem:

*Sternova historie cizincova nosu<sup>5</sup> 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 jediné 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 (tamtéž, s. 31–32).*

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. Zvu-

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

kovou, slovní komiku, ale obecněji zaměřením na styl, slovní hříčky, kalambúry a stylistické experimenty označuje Weil za jeden ze základních principů Gogolovy tvorby.



## KONTEXT DRUHÝ: REVOLUČNÍ GESTO

Spojení s ruskou revoluční, avantgardní kulturou bylo pro Weilovu novinářskou, spisovatelskou, ale i odbornou činnost určující, a toto spojení opravňuje číst Weilovo přihlášení se k formalismu nejen jako přitakání určitému literárněteoretickému směru, ale také jako umělecké přihlášení se k revoluci, jako revoluční gesto vyjadřující přesvědčení, že svět se ocitl na novém začátku — a s ním i umění.

Rusistka Miluše Zadražilová, která se vlivu revolučních změn na ruskou literaturu věnuje ve své práci *Ruská literatura přelomu 19. a 20. století*, označuje takovéto pojetí revoluce za mýtus, který se stal tradiční součástí způsobu uvažování o této dějinné události. Zadražilová tvrdí, že pokud se podíváme na dění přelomu desátých a dvacátých let v Rusku objektivně, a nikoli optikou „legendy o Velkém Říjnu“, 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 daly 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 (Rozanov, 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 (Zadražilová 1995, s. 221).*

Literární vývoj byl tedy podle Zadražilové i v tomto období poměrně kontinuální, i když jej revoluční události a následná občanská válka ovlivnily a vychýlily. Kontinuitu, o které Zadražilová hovoří, ale i chaos prvních (po)revolučních let bezděčně zachycují i nejranější Weilovy články, v nichž informoval takřka o všem z ruské kulturní scény: o autorech, kteří vstoupili do literatury současně s revolucí, ale i o těch předrevolučních, ať už klasikách (Alexandr Sergejevič Puškin, Michail Jevgrafovič Saltykov-Ščedrin, Fjodor Michajlovič Dostojevskij), nebo modernistech (symbolisté Andrej Bělýj a Valerij Brjusov, dekadent Fjodor Sologub).

Nejednoznačnost a nejistota ve zhodnocování úlohy revoluce se projevovaly už v prvních revolučních letech i v proměňujícím se způsobu, jak se nové sovětské umění vztahovalo a mělo vztahovat k umění předrevolučnímu.<sup>6</sup> Tento spor se přímo

6 Lidový komisař pro vzdělávání Anatolij Lunačarskij zastával názor, že revoluční umění musí navazovat na to dobré z umění předrevolučního. Proti tomuto názoru stálo mínění kulturně osvětové organizace Proletkult, reprezentované především A. Bogdanovem. Nové sovětské umění se mělo podle něj zcela odříznout od buržoazní minulosti. (Více viz Drozda 1955.)





týkal také avantgardy, která své koncepty rozvíjela ještě před revolucí, i když právě v revoluci spatřovala možnost tyto koncepty realizovat. Problematice navazování revolučního umění na umění předrevoluční se věnoval Karel Teige, který ve svých studiích z počátku dvacátých let rozvíjel myšlenky Anatolije Lunačarského a zastával názor, že nové proletářské umění se nemůže zcela odstříhnout od tradice:

*[V]ývojové dění naplňuje se právě tak reaktivními revolučními nástupy období nových, která jsou protikladem více nebo méně příkrým vzhledem k fázím předcházejícím, a jednak existuje téměř neporušitelná kontinuita vývojová, zákonitá vývojová linie, tedy to, co zveme tradicí. Někdy moment umělecké obnovy a reaktivnosti nevyvažuje dědictví tradice; jindy revoluční charakter nových generací je tak vyslovený, že zdá se, jako by přišel přerušit vývojovou linii, kterou hodlá však naplnití toliko souvislostí dialektického napětí dvou protikladů. Prvé je období tradicionalistické, druhé horce antitradicionalistické. Ale ani epochy nejrevolučnějšího antitradicionalismu a novotářství nemají svou kulturu a své umění z nebe spadlé. Musí nutně vycházeti z forem předešlých, byť by sebevíce toužily se jich oprostiti a naplnití jejich protiklad. I jim musí býti období bezprostředně předešlé předstupněm na jejich dráze (Teige 1966, s. 36).*

V pozdějších studiích z třicátých let pokračuje Teige v polemice s pojetím prosazovaným Ruskou asociací proletářských spisovatelů (RAPP), podle které je potřeba veškeré předrevoluční umění zavrhnout, protože je to umění dekadentní, a začít vlastními — proletářskými — silami budovat nové, a svůj nesouhlas s takto jednostranným pohledem formuluje ještě pregnantěji:

*Ta prokletá dekadentní doba, období úpadku, je ve skutečnosti zároveň **dobou revoluční** [tučně autor]. Epochou rozpadu staré společnosti a rozkladu staré kultury, chvílí úpadku této staré společnosti. Avšak z tohoto rozkladu se děje i sklad nového řádu. Elementy a síly, rozkládající starou společnost a kulturu, jsou zároveň elementy a síly, které umožňují a popřípadě vytvářejí novou společnost a kulturu (Teige 1964, s. 92–93).*

Teige tak nepřímou artikuluje i jednu ze základních charakteristik avantgardy jako takové, spočívající v koexistenci destruktivního a konstruktivního principu, přičemž neustále poukazuje na dynamičnost tohoto vztahu:

*Byla-li položena otázka, zda je kultura stržením či pokračováním mostu, je třeba odpovědět, že socialistická kultura je pokračováním i stržením mostu, je dialektickou negací staré kultury a je výběrem. Kritické zpracování kulturního odkazu není konzervátorský, nýbrž tvůrčí akt, akt, v němž se identifikuje destrukce s konstrukcí, negace s novým kladem (tamtéž, s. 136).*

Dynamické spojení negativního a pozitivního, které je tímto negativním podmíněno, považuje za ústřední moment avantgardy i 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 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 sbližování vysokého umění s nízkým, 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 avantgarda aktualizovala a který měl zásadní dopady na (literární) realitu a zároveň z ní vyplýval. Boris 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“, oprošťuje 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 2010, s. 46).*

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).

Začátek nového světa, jakkoli možná mytický, tedy znamenal i začátek nové literatury, který byl spojován s návratem k původním, přirozeným, jednoduchým formám uměleckého vyjádření, po němž už před revolucí volali avantgardní umělci — suprematismus Kazimira Maleviče, zaumná poezie Velemira Chlebnikova, ale třeba i Viktor Šklovskij: „Jak rád bych prostě popisoval předměty, jako by nikdy nebyla literatura, a proto by bylo možné literaturu psát“ (Šklovskij 1965, s. 81); v případě české avantgardy šlo o fascinaci dětským světem a lidovým uměním v poetismu. 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 2010, s. 46), protože právě revoluce pro ně zosobňovala onen bod nula, v němž vzniká nový svět.

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, s. 37) — vrostl i do avantgardní rétoriky a terminologie. Vnější, na první pohled viditelným příkladem může být u Weila zmíněný inventář slov označujících boj, ničení a opětovné tvoření, kterými nahrazuje standardní popis charakteru literárního díla, nebo Šklovského provokativní, vyhrocené a často jednostranné 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 abruptní 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 psychologii naturalistickou a „chápající“, jak ji proklamovalo myšlení počátku 20. století (Svatoň 2002, s. 50).*

Energetickou, revoluční povahu ústředního pojmu formální metody, který zavedl Viktor Šklovskij, ozvláštňení (*ostraneniye*), zkoumají ve studii *Sentimentální cesta* Libuše Heczková s Kateřinou Svatoňovou:

*Ostraněníje 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, s. 192).*

I Tyňanovy systematizující pokusy ale mají v základu tento revoluční pohyb. Evoluce je v podstatě sled jednotlivých revolucí — momentů, kdy se z reálného faktu stává literární fakt a konstruktivní princip díla: „Tento konstruktivní princip vpadá dnes do života. 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“ (Tyňanov 1988, s. 139).

Také Weil uvažuje o revoluci jako o stimulu, který urychluje společenské a kulturní procesy a vyvádí literaturu z krize. A píše rovněž o těžkostech, které vznik nového umění provázejí:

*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. Pravdu je nutno učiniti uměleckou pravdou. Metodu určuje materiál. / Tento vývoj není určován vnějškem. Jde proti obecnému vkusu. Naráží při každém slově, každé větě nové prosaické řeči na veliké 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 [...] Je nutno nikoliv vytvořiti fiktivní svět, nebo naléztí sujet a fabuli pro vyjádření nějaké myšlenky, nýbrž běží o zobrazení dne, uměleckého přetvoření všedního obyčejného dne (Weil 1925, s. 114).*

Zde se Weil dotýká avantgardního konceptu literatury faktu, tak jak jej formulovali autoři sdružení do skupiny LEF, jež na začátku dvacátých let sjednotila do té doby samostatně fungující skupinky především ruských futuristů. Ti považovali literaturu faktu za jedinou formu, která je schopná zprostředkovat „nový“ obsah: „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, s. 41). Cílem lefovců byla lite-



ratura dokumentárně zachycující skutečnost pomocí pouhého řazení prostých faktů, montáž novinových článků, bezsýzťová próza, realizovaná především žánrem reportáže či životopisného románu. 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 postupům) prostředky, a tedy integrovat (vytvořit jako nový celek) umění a život. Důležitý moment představuje skutečnost — a Weil na ni upozorňuje v závěru prvního citátu zmínkou o „uměleckém přetvoření obyčejného dne“ —, že toto zachycení se děje pomocí nových uměleckých prostředků, a že tedy literatura faktu není pouhou „[...] poetikou reportáže, ale koncepcí umělecké prózy, požadující paradoxně odpoe-tizování 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, s. 24), což ve svých studiích věnovaných literatuře faktu a její úloze při formování moderního románu rozpracovala a obhajovala R. Grebeníčková.

Koncept literatury faktu tedy souzněl s formalistickými snahami o nové uchopení literárního díla — literatura faktu jako jediná 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, s. 37).*

Revoluční impuls, který tyto požadavky pohání, vyjádřil Viktor Šklovskij takto: „Rodí se nový svět, nové pocity“, 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, s. 30). I Weil ve zmiňovaném článku *Stať o nové ruské próze* mluví o potřebě nalézt novou uměleckou metodu, která jediná může prózu posunout vpřed (a několikrát cituje Šklovského studii *Umění jako metoda*). Weil aplikuje na revoluční umění Šklovského myšlenku o automatismu a píše, že ruská porevoluční próza se nejprve neshodovala s obecným vkusem, nepodřizovala se existujícím kánonům, nýbrž vyváděla čtenářovo vnímání z automatismu tím, že použila zcela nový umělecký postup. Weil považuje v tomto článku revoluci za impuls k odautomatizování umění, k rozbití tradiční umělecké formy.

## KONTEXT TŘETÍ: PUBLICISTIKA

Jiný způsob, jak Weilovu dizertaci číst, nabídne srovnání s články, které Weil publikoval v období, kdy svou práci psal, a které se týkají formalismu či ruské avantgardy.



Dizertace jakožto jeden z markantních projevů Weilova nadšení pro vše sovětské pak začne fungovat nejen jako dokument o době, ale také o Weilovi samotném, o jeho individuálním a tvůrčím vývoji, protože, jak uvádí Grebeníčková, „[...] 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, s. 386), tedy té doby, jejíž proměnlivost a vypjatost práce bezděčně zachycuje.

Do konce dvacátých let informoval Weil o ruské formální škole s nadšením a pozitivně. Příkladem může být článek *Spory o novou ruskou prózu* z roku 1928, který vyšel v *Rozpravách Aventina*, či stati o literatuře faktu, publikované ve stejném roce v *Kmeni*.<sup>7</sup> V článku *Stať o nové ruské próze* Weil shrnuje vývoj ruské literatury a činí tak podobným způsobem, jakým v dizertaci uvažuje o tvorbě Nikolaje Vasiljeviče Gogola. Weil se drží formalistického pojetí umění jakožto neustálého zdokonalování metody, kterého autoři dosahují porušováním tradičních forem a norem a slučováním postupů, jež byly vlastní vždy jen jednomu tvaru, a hodnotí vývoj ruské literatury podobným způsobem, jakým v dizertaci vykládá vývoj anglického románu 18. století i Gogolovy poetiky. Zápas o nové umělecké prostředky a nové metody je podle něj vlastní nejen anglickým romanopiscům a Gogolovi, ale také nové ruské próze: „Dynamika vývoje románu a prózy vůbec je v hledání nových uměleckých prostředků a přepracování starých“ (Weil 1925, s. 143). Weil se však v této studii k formalismu hlásí i explicitně, když přisuzuje formální škole zásadní úlohu při utváření nové ruské prózy, protože ji inspiruje svým pojetím literárního díla jako konstrukce, akcentací tvaru, způsobu, metody.

Ve svém vůbec prvním článku v *Tvorbě*, nazvaném *Cesta nové ruské prózy*, z roku 1927 mluví Weil o literatuře faktu a velkou pozornost věnuje formalismu, který svým způsobem stál u zrodu tohoto druhu literatury (ve stejném ročníku *Tvorby* vyšel i Mathesiův překlad Šklovského studie *Umění jako metoda*) a pro svou argumentaci používá formalistické termíny (automatizace, syžet, fabule). Za hlavní rys současné ruské prózy označuje její revoluční charakter, spočívající ve snaze o

*formální vývoj, který není pohodlnou cestou, vzbuzuje dojem chaosu, naráží na značné překážky, je však výbojem a nikoli ustrnutím. Ruská literatura dneška nedává a nedá hotových dokonalých děl, má ráz experimentu. Experimentu, bez něhož umění přestává býti uměním a stává se literárním museem přežitých, třeba sebe dokonalejších uměleckých metod* (Weil 1927–1928a, s. 245).

Ruskému avantgardnímu umění je v podobném duchu věnován i článek *Vznik LEFu*, který Weil napsal v roce 1927 pro první ročník *Revue Devětsil*. Weil se v článku zabývá historií LEFu a přiznává tomuto uměleckému uskupení rozhodný vliv na sovětskou revoluční kulturu i na literaturu mimo SSSR. Dokonce brání LEF před útoky z řad proletářských spisovatelů sdružených především v Asociaci proletářských spisovatelů či kolem časopisu *Na postu* (Na stráž): „Levá fronta umění [...] musela si razit cestu za úporných bojů. Vykonala však pro revoluční literaturu více než všechny manifesty tzv. proletářských spisovatelů“ (Weil 1927–1928b, s. 84).

7 Např. Weil, Jiří: O Jiřím Tynjanovu. *Kmen* 2, 1928, č. 2, s. 201–203.



Ve Weilových člancích i v jeho dizertaci opakovaně narážíme na rétoriku boje. Budeme-li sledovat, jak se proměňuje, asi nejlépe zachytíme onu typizovanost historií epochy, o které mluví Grebeníčková, ale také specifčnost Weilova uměleckého a lidského směřování. V jeho dizertaci a člancích z dvacátých let jde především o boj proti starým formám, ať už literárního díla nebo skutečnosti, což je hluboce revoluční způsob uvažování. Od třicátých let se však u Weila (a obecně v dílech levicových intelektuálů, kteří spojili své umělecké směřování s ruskou revolucí) dynamická revolučnost proměňuje v čím dál dogmatičtější rétoriku mocenské ideologie — a tato tendence přímo souvisela s poměry v samotném SSSR. Ke konci dvacátých let začala sovětská kulturní scéna pod tlakem politických orgánů směřovat k unifikaci, kterou dovršilo usnesení z dubna 1932, jímž došlo ke zrušení všech dosud existujících literárních skupin a k vytvoření Svazu spisovatelů, který měl napříští všechny autory sdružovat. Literatura podléhala plné kontrole, cenzuře a „centrálnímu plánování“. Příkladem takové pečlivé a centrálně — Vsesvazovým komitétem pro záležitosti umění, který vznikl roku 1936 na Stalinův příkaz — řízené kontroly byla i kampaň proti formalismu v literatuře, kterou zahájil anonymní článek v moskevské *Pravdě* z 28. ledna 1936. Tento článek ostře odsoudil operu *Lady Macbeth Mcenského újezdu* Dmitrije Šostakoviče; vytykal jí především maloměšťáctví, naturalismus a formalismus. Opera byla na příkaz politbyra stažena z repertoárů všech divadel a následovala likvidace všech děl, která nesla jakékoli stopy údajného formalismu, ať už šlo o filmy Sergeje Ejzenštejna či divadelní představení režírovaná Vsevolodem Mejercholdem nebo o básně Borise Pasternaka a Osipa Mandelštama.

Tento vývoj byl bedlivě sledován a reflektován československými levicovými, především komunistickými intelektuály a umělci, kteří na začátku dvacátých let podleli euforii revolučních událostí v Rusku a nadšeně k této zemi a ke všemu, co z ní přicházelo, vzhlíželi. Weil byl jedním z mnoha, kteří sledovali revoluční dění v Rusku s nadějí a očekáváním. Jeho články z dvacátých a začátku třicátých let i jeho dizertační práce dokazují, že Weil byl formalismem fascinován. Protože ale byl komunistický novinář, musel v komunistickém tisku psát tak, jak bylo moskevským centrem určováno (*Tvorba*, která byla Weilovou platformou, byla ostře protivládní časopis, vždy bezvýhradně zastávající stanoviska Komunistické internacionály; její redaktory schvalovalo předsednictvo ÚV KSČ). Proto v člancích, které Weil publikoval na přelomu dvacátých a třicátých let v *Tvorbě*, spatřujeme sílící sklon k revidování dosavadních stanovisek. Zřetelně je to vidět v recenzi českého vydání Šklovského vzpomínkové prózy *Sentimentální cesta* z roku 1933, kde se objevuje jedna z prvních Weilových kritik formalismu: „[...] byla (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“ (Weil 1933, s. 250), a ještě vyhraněněji a tendenčněji v článku *Nová cesta sovětských spisovatelů* z roku 1932, v němž se Weil vyjadřuje k rezoluci z dubna 1932, kterou byly v Sovětském svazu zrušeny všechny literární spolky a založen Svaz 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 se vším nekritickým nadšením uvítat unifikaci ruského literárního života, když píše 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 spolu s masou sovětských spisovatelů v boji proti měšťácko-kulac-kému nebezpečí na literární frontě (Weil 1932, s. 311).*

Rétorika boje proti nepříteli, v níž se počáteční revoluční nadšení modifikuje, je v tomto případě právě tím ustrnutím a zautomatizováním — nejenom umění, ale i myšlení —, proti kterému se formalisté i samotný Weil snažili vymezit.

## ZNAMENÁ TO VŠAK VÝBOJ

Weilova dizertační práce je jedním z příkladů propojování revoluční praxe s avantgardní estetikou, jehož různé podoby jsem se pokusila naznačit výše. Weilovo трактовání formalismu je, jak poznamenává Grebeníčková, v práci o Gogolovi jistě střízlivé — 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 —, ale zároveň bytostně zaujaté. Nejen na dizertaci, ale i celkově na Weilovy úvahy o formalismu a ruské avantgardě lze pohlížet jako na kulturní dílo, které ovlivňovalo dobu, ale zároveň jí bylo ovlivňováno a popsáním způsobem, který „znamená [...] sejití z kanonizovaných kolejí, z dobře vyšlapané silnice, znamená [...] však výboj“ (Weil 1925, s. 193), ji zpřítomňuje. Uvažování o Weilově dizertační práci dodává další rozměr výše popsaným destruktčně-konstrukčním revolučním silám, z nichž čerpala avantgarda. Zasazena do kontextu totiž práce ukazuje, jak se živá revolučnost postupně mění v ideologii, která znamená ustrnutí a automatizaci. 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 vložil Weil do úst Ri z románu *Moskva-hranice*, v pasáži, kdy Ri poprvé sleduje oslavy říjnové revoluce v moskevských ulicích:

*Ri byla ohromena, zrcena, 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, s. 95).*

Různá čtení Weilovy dizertace umožňují nahlédnout konflikt individua s kolektivem jako charakteristiku Weilovy lidské i umělecké osobnosti. Důsledky nesouhlasu s konkrétními projevy komunistické praxe, která neodpovídá revolučním ideálům, pocítil Weil nejmarkantněji ve svých dramatických osudech v SSSR ve třicátých letech, jež pak ztvárnil v románu *Moskva-hranice*. Zároveň ale z horizontu Weilovy osobní zkušenosti můžeme dohlédnout k podobné zkušenosti mnoha dalších levico-

vých intelektuálů, kteří se v průběhu dvacátých a především třicátých let, ale ještě více v letech poválečných v důsledku své činnosti a svého přesvědčení také potýkali s „vichřicí, drtící všechno na své cestě“.



## PRAMENY

**Weil, Jiří:** Moskva za podzimu roku 1922. *Rudé právo* 3, 1922, č. 259, s. 5.

**Weil, Jiří:** Stať o nové ruské próze. *Nové Rusko* 1, 1925, č. 3, s. 72–73, č. 4, s. 113–115, č. 5/6, s. 141–145, č. 7/8, s. 192–194, č. 9, s. 230–232, č. 10, s. 275–277 (nedokončeno).

**Weil, Jiří:** Cesta nové ruské prózy. *Tvorba* 2, 1927–1928a, č. 8, s. 241–245.

**Weil, Jiří:** Vznik LEFu. *ReD* 1, 1927–1928b, s. 83–85.

**Weil, Jiří:** *Gogol a anglický román 18. století*. Universita Karlova, Praha 1928.

**Weil, Jiří:** Moskva očima západu. *Rozpravy Aventina* 5, 1929, č. 11, s. 124–125.

**Weil, Jiří:** Nová cesta sovětských spisovatelů. *Tvorba* 7, 1932, č. 20, s. 311 a 320.

**Weil, Jiří:** Sentimentální cesta Viktora Šklovského. *Tvorba* 8, 1933, č. 16, s. 250.

**Weil, Jiří:** *Moskva-hranice*. Mladá fronta, Praha 1991.

## LITERATURA

**Blümlová, Dagmar:** České cesty k porevoluční Moskvě. In: Václav Tille: *Moskva v listopadu*. Společnost pro kulturní dějiny, České Budějovice 2009, s. 5–18.

**Čermák, Jan — Čermák, Petr — Poeta, Claudio (eds.):** *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*. Academia, Praha 2012.

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

**Drozda, Miroslav — Hrala, Milan:** *Dvacátá léta sovětské literární kritiky*. Universita Karlova, Praha 1968.

**Ejchenbaum, Boris:** *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*, přel. Hana Kosáková. Triáda, Praha 2012.

**Girin, Jurij:** *Avantgard v kultuře 20. věka. 1900–1930: Teorii, istorii, poetika*. Imli ran, 2010.

**Grebeníčková, Růžena:** Jiří Weil a moderní román. In: *táž: O literatuře výpravné*, ed. Michael Špirit. Torst — Institut pro studium literatury, Praha 2015a, s. 376–394.

**Grebeníčková, Růžena:** Poznámky k literatuře faktu. In: *táž: O literatuře výpravné*, ed. Michael Špirit. Torst — Institut pro studium literatury, Praha 2015b, s. 22–30.

**Grebeníčková, Růžena:** Literatura faktu a teorie románu. In: *táž: O literatuře výpravné*, ed. Michael Špirit. Torst — Institut pro studium literatury, Praha 2015c, s. 31–37.

**Groys, Boris:** *Gesamtkunstwerk Stalin. Komunistické postskriptum*, přel. Martin Ritter. AVU, Praha 2010.

**Heczková, Libuše — Svatoňová, Kateřina:** Sentimentální cesta. In: Ivan Klimeš — Jan Wiendl (eds.): *Kultura a totalita III. Revoluce*. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 2015, s. 183–200.

**Kalista, Zdeněk:** *Tváře ve stínu*. Růže, České Budějovice 1969.

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

**Nezval, Vítězslav:** *Z mého života*. Československý spisovatel, Praha 1959.

**Svatoň, Vladimír:** Pojmoslovná iniciativa ruské „formální školy“. In: *táž: Z druhého břehu. Eseje o ruské literatuře*. Torst, Praha 2002, s. 38–51.

**Šimová, Kateřina — Kolenovská, Daniela — Drápala, Milan (eds.):** *Cesty do utopie. Sovětské Rusko ve svědectvích meziválečných*





- československých intelektuálů. Prostor, Praha 2017.
- Šklovskij, Viktor:** *ZOO aneb Dopisy nikoli o lásce*, přel. Jiřina Zumrová. SNKLU, Praha 1965.
- Šklovskij, Viktor:** *Teorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius. Akropolis, Praha 2003.
- Teige, Karel:** Intelektuálové a revoluce. In týž: *Jarmark umění*, eds. Jiří Brabec a Květoslav Chvatík. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 61–98.
- Teige, Karel:** Nové umění proletářské. In týž: *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, eds. Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík a Robert Kalivoda. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 33–63.
- Tille, Václav:** *Moskva v listopadu*, ed. Dagmar Blümlová. Společnost pro kulturní dějiny, České Budějovice 2009.
- Toman, Jindřich:** *Příběh jednoho moderního projektu. Pražský lingvistický kroužek 1926–48*. Karolinum, Praha 2011.
- Tyňanov, Jurij:** *Literární fakt*, přel. Ladislav Zadražil. Odeon, Praha 1988.
- Zadražilová, Miluše:** *Ruská literatura přelomu 19. a 20. století*. Karolinum, Praha 1995.