

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLOMOUCI

KATEDRA SLAVISTIKY

PŘEKLAD A ROZBOR POVÍDEK Z OBLASTI SOUČASNÉ RUSKÉ
LITERATURY

TRANSLATION AND ANALYSIS OF STORIES FROM CONTEMPORARY
RUSSIAN LITERATURE

Vypracovala: Bc. Nikol Rozsypálková

Vedoucí práce: prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

2024

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité zdroje.

V Olomouci, dne 28. 4. 2024

Podpis

Na tomto místě bych chtěla poděkovat prof. PhDr. Zdeňku Pechalovi, CSc. za konzultace, cenné rady a připomínky, které mi během psaní magisterské diplomové práce poskytl.

OBSAH

ÚVOD	4
1 VIKTOR PELEVIN A JEHO TVORBA	5
2 POSTMODERNISMUS	7
2.1 FILOZOFICKÝ ZÁKLAD POSTMODERNISTICKÉHO MYŠLENÍ	11
2.2 LITERÁRNÍ POSTMODERNISMUS.....	13
2.2.1 POSTMODERNISMUS V RUSKÉ LITERATUŘE	14
2.2.2 POSTMODERNISMUS A VIKTOR PELEVIN.....	17
3 PŘEKLAD VYBRANÝCH DĚL	22
3.1 PŘÍHODY KÓJE Č. 12.....	22
3.2 BUBEN PRO VYŠŠÍ SVĚT	30
3.3 ŽLUTÝ ŠÍP. DVANÁCTÁ ČÁST	45
4 KOMENTÁŘ	48
4.1 ROZBOR POVÍDEK	48
4.1.1 SJEDNOCUJÍCÍ PRVKY	53
4.2 TRANSLATOLOGICKÝ ROZBOR	55
4.2.1 VYBRANÁ PŘEKLADATELSKÁ ŘEŠENÍ.....	59
ZÁVĚR	61
РЕЗЮМЕ	63
SEZNAM LITERATURY	67

ÚVOD

Předkládaná magisterská diplomová práce bude věnována překladu uměleckého textu z oblasti současné ruské literatury. K překladu byly vybrány povídky autora Viktora Olegoviče Pelevina, který se proslavil v 90. letech minulého století především díky svým románům jako například *Omon Ra* nebo *Čapajev a Prázdnota*.

Práce bude rozdělena na dvě hlavní části, a to teoretickou a praktickou. Každá z těchto částí bude dále členěna na kapitoly a podkapitoly.

Teoretická část se bude věnovat tvorbě Viktora Pelevina, jejím obecným rysům i hlavním tendencím, které se v ní objevují. S ohledem na to, že autor je vnímán jako jeden z nejvýraznějších představitelů ruské postmodernistické literatury, bude značný díl této části diplomové práce věnován postmodernismu, jeho filozofickým základům, postmoderním rysům ve světové i ruské literatuře, a v neposlední řadě také konkrétně v Pelevinově díle.

V praktické části bude poté představen překlad vybraných děl společně s translatologickým rozbohem a komentářem. Translatologický komentář a přehled užitých překladatelských transformací bude vypracován na základě publikace paní docentky Vychodilové *Введение в теорию перевода для русистов*. Ke každé překladatelské transformaci budou uvedeny konkrétní příklady a komentář k užití daného postupu. V rámci podkapitoly věnované překladu bude připojena také část věnovaná vybraným překladatelským řešením, ve které budou podrobněji okomentovány jednotlivé postupy, možné varianty překladu a zdůvodnění zvolení daného překladatelského řešení.

Součástí praktické části bude také rozbor jednotlivých povídek. Bude v něm představen děj povídek, jejich leitmotiv, hlavní prvky, které lze v dílech postřehnout, a také jejich možná návaznost na jiná díla ruské literatury. V této části bude dále přidána vlastní interpretace vybraných částí povídek, která bude podložena tezemi ze vhodných zdrojů.

V neposlední řadě bude jedna podkapitola praktické části dané práce věnována sjednocujícím prvkům, které se v rámci vybraných děl objevily. Tyto prvky se poté budu snažit vyhledat také v jiných Pelevinových dílech.

1 VIKTOR PELEVIN A JEHO TVORBA

Současný ruský spisovatel Viktor Olegovič Pelevin se narodil roku 1962 v Moskvě. Vyučil se elektromechanikem, což se v pozdějších letech stalo jedním z faktorů, které ovlivnily jeho tvorbu. K psaní vlastních děl se dostal v pětadvaceti letech, kdy napsal svou první krátkou povídku. Do té doby psal články pro časopis *Nauka i religija* (*Наука и религия*), ve kterém se orientoval především na východní mysticismus. Toto zaměření se dodnes propisuje do jeho vlastní tvorby.¹

Zpočátku své publikum do značné míry mystifikoval i on sám. Mnoho nevystupoval na veřejnosti, což směřovalo ke konspiračním teoriím, které tvrdily, že nikdo jako Viktor Pelevin neexistuje. Autoři těchto názorů se domnívali, že za jeho díly stojí skupina autorů, či dokonce umělá inteligence.²

Jeho tvorba byla nejdříve předmětem časté kritiky směřované hlavně k poetice jeho děl a stylu vyjadřování. S postupem času se ale stal velmi uznávaným autorem, a to především díky svému románu *Čapajev a Prázdnota* (*Чапаяев и Пустота*), který vydal roku 1996. Tomáš Glanc toto dílo komentuje následovně: „Autor v něm líčí události revoluce, občanské války a válečného komunismu jako psychedelickou parafrázi sovětského mýtu a anekdot o Čapajevovi, která se zrcadlí v současnosti Ruska 90. let.“³ Sám Pelevin považuje tento román za úspěšný především díky tomu, že se odehrává na neobvyklém místě, tedy v prázdnotě, což jej dělá odlišným a jedinečným.

Viktor Pelevin svou tvorbu dodnes zaměřuje na vědeckou fantastiku. V jeho literárních počinech se odráží zájem o východní spiritualitu, a to konkrétně o buddhismus, o který se zajímá i ve svém osobním životě. V době existence Sovětského svazu byla jakákoliv náboženská tvorba přísně zakázána, ale díky existenci knih pro studium vědeckého ateismu se dostal právě k tomuto náboženskému směru. Dle jeho slov vnímal buddhismus jako „jediné náboženství, které se nepodobalo projekci sovětské ideologie do duchovní oblasti“⁴ nebo naopak, a proto jej natolik zaujalo.

¹ GLANC, T. *Souostroví Rusko. Ikony postsovětské kultury*. Revolver Revue. 2011. s. 176

² НЕХОРОШЕВ, Г. Настоящий Пелевин: Отрывки из биографии культового писателя. In: *Виктор Пелевин: саім творчеств*. Dostupné z: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nehor/1.html>

³ GLANC, T. *Souostroví Rusko. Ikony postsovětské kultury*. Revolver Revue. 2011. s. 176

⁴ Tamtéž, s. 187

Kromě spirituality je výrazným rysem jeho tvorby intertextualita, která je také typickým prvkem literárního postmodernismu (viz níže). Tento jev se v jeho dílech projevuje prostřednictvím citací, parafrází a transformací jiných textů. Intertextualita je v jeho chápání silně spojena s alegoričností, přičemž se často zaměřuje na banální symboly, které se mohou stát předmětem kritiky jak pro literární vědce, tak i pro veřejnost. Jako příklad alegorie lze uvést jeho povídku *Žlutý šíp* (*Желтая стрела*, 1993), jejímž leitmotivem je jízda vlakem, ke kterému je připodobňován člověk, realita v období sovětského režimu i její přeměna v období transformace. Vlak, řítící se k rozbořenému mostu, v Pelevinově pojetí představuje svět, který směřuje ke zkáze.

Výše zmíněná fantastika je v Pelevinových dílech velmi výrazně zastoupena. Autor se své příběhy snaží vystavovat na existujících souvislostech, a tím metaforicky vyjadřovat své osobní postoje a hodnoty. Současnost je často popisována pomocí změněných stavů vědomí, které je také hlavním, ačkoliv často skrytým, tématem jeho knih. Toto téma jej zajímá nejen jako literáta, ale také v rovině osobní.⁵

Velmi zajímavým prvkem jeho tvorby je také chápání pojmu realita, kterou ve svých dílech konstruuje pomocí vymyšlených představ. Pelevin obecně nevidí rozdíl mezi realitou skutečnou a tou smyšlenou. Každý člověk si vytváří svůj vlastní svět a každý pohled a chápání okolního světa má právo na svou existenci do té doby, dokud v něj někdo věří. Žádnou z těchto variant nejrůznějších světů tedy nelze považovat za chybnou či neexistující. O variantnosti reality hovoří ve spojitosti s tzv. psychickou realitou, která pojem neexistence v této oblasti vůbec nepřipouští. Pelevin se často ve svých dílech snaží poukázat na velmi tenkou hranici mezi realitou a mystikou, mezi realitou, transcendentálním světem a nadpřirozenými jevy. Formuje tedy jistou metafyzickou skutečnost, a ačkoliv na tomto světě nic podobného neexistuje, čtenář vždy dostává možnost si tuto skutečnost vytvořit.⁶ Tento jev bývá popisován jako fikční svět.

Fenoménem existence fikčních světů se zabývá například Lubomír Doležel ve svém díle *Heterocosmica*. V něm shrnuje teorii fikčních realit do několika tezí. Tyto světy dle něj mohou být nejrůznějšího charakteru. Jejich postavy nelze připodobňovat osobám ze světa aktuálního,

⁵ GLANC, T. 2002. *Souostroví Rusko. Ikony postsovětské kultury*. Revolver Revue, s. 187–188.

⁶ ГЕНИС, А., 2003. Поле чудес. Виктор Пелевин. In: ТИМИНА, С. И., М. А. ЧЕРНЯК а Н. Н. КЯКШТО. *Русская литература XX века в зеркале критики*. 1. Филологический факультет СПбГУ., с. 550–558.

jelikož se jedná o bytosti tento svět neobývající. Fikční světy by také neměly být omezovány pravidly světa aktuálního, nejsou totiž součástí sémantiky reálného světa. Literatura tudíž nemusí být odkázána na to, aby napodobovala věci skutečně existující, ale může pracovat s jejich nejružnější podobou a také s jejich nejružnějším počtem. V neposlední řadě se Doležel zmiňuje také o tom, že fikční světy jsou vytvářeny kreativní činností autora, který tvoří v rovině světa aktuálního fikční realitu nezávislou na pravidlech tohoto světa.⁷

Ve své tvorbě se Viktor Pelevin inspiruje také současným fenoménem moderních technologií. Čtenář si může povšimnout integrace počítačových her a internetového prostředí do jeho tvorby (např. v povídce *Akiko*). Sám Pelevin ovšem také nepopírá inspiraci (ačkoliv i nevědomou) tvorbou Michaila Bulgakova či fascinaci dílem *Kotlovan* (1968) Andreje Platonova.

Stejně jako ostatní spisovatelé 20. století, i on si uvědomoval, že jeho texty se občas pohybují na hranici přijatelnosti v rámci sovětského režimu. Proto například svůj groteskní román *Omon Ra*, pojednávající o sovětské touze po dobytí kosmu, psal v jisté formě utajení, jelikož se obával, že by za tento příběh mohl padnout do nemilosti a skončit v psychiatrické léčebně. Na první pohled by se totiž mohlo zdát, že se snaží satiricky popsat sovětský kosmický výzkum. Sám autor ovšem svůj záměr popisuje jinak. Nosným tématem celého románu je, dle jeho slov, mladý život dospívajícího člověka ve strašném a absurdním světě. Sám vesmírný výzkum zde má sloužit jako metafora pro tento „strašný svět“, který pro Pelevina Rusko jako stát představuje. Pelevin tento román stihl dokončit těsně před převratem a rozpadem SSSR, ale vydal jej až v době začínajícího formování nového státního útvaru, Ruské federace. Především díky tomu jej mohl publikovat a dnes je úspěšným dílem jak v Rusku, tak i v zahraničí.⁸

V současné době je Viktor Pelevin považován za typického představitele postmodernismu v literatuře. A právě tomuto fenoménu bude věnována následující kapitola.

2 POSTMODERNISMUS

Postmodernismus společně se svými předchůdci, kterými jsou modernismus a avantgarda, sehrál významnou roli při formování evropské kultury 20. století. Tento termín se poprvé objevuje na počátku minulého století ve sférách jako je filozofie, literatura či umění. Často bývá charakterizován jako „nová kulturní etapa“, „nový umělecký styl současného umění

⁷ DOLEŽEL, L., 2003. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Karolinum, s. 30–37.

⁸ GLANC, T. 2011. *Souostroví Rusko. Ikony postsovětské kultury*. Revolver Revue, s. 188–189.

v architektuře, literatuře a výtvarném umění“ nebo jako „teoretická půda pro vysvětlení filozofických a etických otázek“. Někteří autoři uvádí i synonymní názvy, mezi kterými se objevuje např. „poststrukturalismus“, „postavantgarda“ nebo „transavantgarda“.⁹

Tendence jako realismus, modernismus a postmodernismus mohou být považovány za směry navzájem si odporující. Ovšem ze širšího historického kontextu lze usoudit, že se tyto proudy navzájem doplňují a nabízejí čtenáři různý pohled na svět a jeho různou interpretaci.

O problematice chápání postmodernismu se zmiňuje mimo jiné také Václav Bělohradský, který tvrdí, že postmoderna není směrem následujícím po moderně nýbrž se jedná o směr z moderny vycházející. Odkazuje přitom na Lyotarda (viz níže) či Umberta Eca, konkrétně na předmluvu jeho díla *Jméno růže*. Eco se snaží poukázat na to, že cokoliv chceme v současné době vyřknout, nemůžeme se vyhnout neustálému odkazování na to, co už bylo dávno a několikrát vyřčeno.¹⁰ Sám Eco poté v jednom z rozhovorů akcentuje neustálé citace a odkazy na díla již existující, což dokládá také tím, že i jeho poslední dílo je sestaveno z citací novinářských textů.¹¹

Postmodernismus je také reakcí na světovou civilizační krizi, která nastoupila v době, kdy lidstvo přestalo věřit v lepší budoucnost a začal se u nich objevovat více pesimistický přístup k nadcházejícím létům. Tento směr lze charakterizovat jako ideově estetický postfilozofický systém, jehož estetika se zakládá na pluralitě jazyků, metod a stylů. V rámci umění se klade důraz na intertextualitu a tzv. hyperrealitu.¹²

Pod výrazem hyperrealita je chápáno nekonečné množství virtuálních světů, na jejichž základě vzniká tzv. hypertext. Hyperrealita se zakládá na dříve existujících směrech, stylech a školách, jsou pro ni typické citace, parafráze, mnohoznačnost jazykového kódu a otevřenost. Vystupuje proti binárním opozicím, snaží se narušovat hranice a spojovat zdánlivě nespojitelné. V rámci textu je pro ni typická jeho mnohoúrovňová organizace, možnost několika interpretačních

⁹ СКОРОПАНОВА, И. С., 2001. *Русская постмодернистская литература*. 3. Москва: Флинта, с. 9–10.

¹⁰ Dokument pro lidi. Václav Bělohradský: O postmoderně. In: *YouTube* [online]. 17. 3. 2013. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=pPMu5BN1aF8>

¹¹ Události v kultuře. Umberto Eco a postmoderna. In: *ČT edu* [online]. 20. 2. 2016. Dostupné z: <https://edu.ceskatelevize.cz/video/10690-umberto-eco-a-postmoderna>

¹² СКОРОПАНОВА, И. С., 2002. *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык*. 2. Невский простор. с. 361–362.

výkladů textu, promíchávání smyšleného a reálného. V rámci estetiky se přistupuje k dříve tabuizovaným formám a přístupům.¹³

Profesor Miroslav Zahrádka ve své publikaci *Ruský literární proces konce 80. a začátku 90. let* zmiňuje, že postmodernismus lze „v nejjobecnějším slova smyslu označit za tendenci kybernetického věku.“¹⁴ Dle jeho slov u postmodernistického textu nelze striktně určit jeho charakteristické rysy. Autor ve svých dílech mísí různé žánry a styly a vychází z dřívějšího poznání v oblasti umění či filozofie. Vkládá do textů citace a parafráze. Jedním z důležitých prvků je intertextualita, kvůli které mohou díla často připomínat jiné již existující texty nebo historické události. V textech dochází ke vzájemné komunikaci přítomnosti s minulostí a budoucností.¹⁵

Dle Skoropanovové se první znaky postmodernismu v umění začaly objevovat již v první polovině 20. století. Tento směr se začal nejdříve rozvíjet v západním světě, postupně se však jeho prvky dostávaly i do světa východního. Jedná se o dobu, která je na západě vyznačována krizí kapitalismu, v Rusku zase koncem samoděržaví a příchodem bolševismu. Namísto tradičního žánru realistické literatury, kterým je román, se do popředí dostávají žánry tíhnoucí více k dokumentárnosti a žurnalistice. Změna přichází také v oblasti výstavby syžetu. Autoři tíhnou k mysticismu, fantastice, abstraktnosti a prolínání několika současně existujících světů v rámci jednoho díla. V textech se často objevují také apokalyptické myšlenky. Cílem literatury již není chronologicky vyobrazit realitu, ale přenést čtenáře do světa mimo ni.¹⁶ Zmíněné časové vymezení se ovšem týká především jevů, které se postupně začaly v literatuře objevovat. Až pozdější autoři tyto prvky začali spojit s jevy typickými pro postmodernismus. Daný směr je ovšem všeobecně považován za myšlenkový koncept konce 20. století.

Irina S. Skoropanovová ve své publikaci *Ruská postmodernistická literatura (Русская постмодернистская литература)* vyděluje charakteristické rysy postmodernismu, mezi které řadí například následující:

- a) Nejasnost – dvojsmyslnost, změna výpovědí a konstrukcí v díle

¹³ СКОРОПАНОВА, И. С., 2002. *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык*. 2. Невский простор, s. 51–53

¹⁴ Zahrádka, M. *Ruský literární proces konce 80. a začátku 90. let*. 1994. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, s. 53.

¹⁵ Tamtéž, s. 53

¹⁶ КАПЕЦ, О. В., БЕШУКОВА, Ф. Б., 2020. Постмодернистские тенденции в отечественной литературе XX века. *Ежеквартальный рецензируемый научный журнал «Вестник АГУ»*, 267(4), с. 128–135

- b) Dekanonizace – odklon od konvencí
- c) Fragmentárnost, útržkovitost – vytváření koláží, kompilátů z různých děl
- d) Odklon od tradičního pojetí „já“
- e) Představení nereálného, transcendentního, hledání hranic mezi reálným a nereálným
- f) Změna žánru – odklon od románu
- g) Ironie
- h) Karnevalizace aj.¹⁷

K výše uvedeným základním prvkům postmodernismu by bylo možné doplnit různé formy hry. Pod tímto pojmem se skrývá hra se čtenářem, proplétání několika světů, syžetů, obrazů a realit, ale také například pluralita vypravěčů s různou mírou věrohodnosti nebo naopak situace, kdy si vypravěč nasazuje masky a souběžně zastává v rámci jednoho díla několik rolí. Nelze opomenout také hru s citacemi či žánry.¹⁸

Existují ovšem i další pohledy charakterizující tento směr. Jedním z nich je například pojetí postmodernismu jako neustálé hry se slovy a významy, z politického hlediska bývá poté chápán jako synonymum ke slovu demokracie. O tomto ve své stati *Конец стиля* píše B. Paramonov. Hovoří o tom, že pokud znakem postmoderní doby je politicky demokratický přístup ke světu, lze tedy hovořit o konci vyhraněného stylu, módy, přísných norem nebo univerzálního pojetí světa. Móda je v západním světě chápána jako prostředek k sebevyjádření, poukázání na vlastní jedinečnost a individualitu osobnosti. Nejedná se tedy již o jediné, nýbrž jedinečné.¹⁹

Postmodernismus je směrem, ke kterému se postupně vyjadřovali myslitelé z různých zemí a odvětví. Tomu, jak se na tento směr dívá filozofie a jak jeho formování ovlivnila, se věnuje následující kapitola.

¹⁷ СКОРОПАНОВА, И. С., *Русская постмодернистская литература*, s. 57–58.

¹⁸ DROZDA, M., 1990. *Narativní masky ruské prózy*. Praha: Univerzita Karlova, s. 22.

¹⁹ ПАРАМОНОВ, Б., 2003. Конец стиля. Постмодернизм. In: ТИМИНА, С. И., М. А. ЧЕРНЯК а Н. Н. КЯКШТО. *Русская литература XX века в зеркале критики*. 1. Филологический факультет СПбГУ, s. 81–93.

2.1 FILOZOFICKÝ ZÁKLAD POSTMODERNISTICKÉHO MYŠLENÍ

Na rozdíl od jiných filozofických směrů, které se zaměřovaly na hledání jediné pravdy, se postmodernismus přiklání spíše k ideje relativizace hodnot a plurality. Pravda je postmodernistickými mysliteli chápána jako neustále se rozvíjející fenomén, který může mít hned několik forem a podob.²⁰

Filozofický základ danému směru pokládá několik myslitelů, a to především z období poststrukturalismu. Samotnou postmodernistickou kulturu se snažil popsat americký filozof Fredric Jameson, který připodobňuje postmodernismus k chaosu přicházejícímu po období modernismu. Mezi hlavní charakteristické rysy řadí například vznik nových textů, které by v modernistickém období vznikat nemohly.²¹

Mezi myslitele a filozofy, kteří se mimo jiné zabývali také postmodernismem, bývají řazeni Jacques Derrida, Roland Bart, Umberto Eco nebo Michel Foucault.²² Ve spojení s tímto směrem se ale objevuje celá řada významných jmen, mezi kterými je nutno uvést myslitele, jako byl Jean Baudrillard, Richard Rorty či Jean-Francois Lyotard. V následujícím popisu nebude představena ucelená podoba jejich myšlenkových konceptů. Bude se jednat o vymezení základu pro orientaci v rámci filozofického postmodernismu, který bude tvořit rámec pro následné uvažování o postmodernismu literárním.

Jean-Francois Lyotard přináší termín postmodernismus do evropského prostředí. Lyotard tento směr nechápe jako novou kulturní etapu, ale především jako hlubší propracování moderny. V jeho pojetí se jedná spíše o kritiku modernistického myšlení, které se podřizuje jednomu systému (křesťanství, kapitalismus, technologie aj.). Tímto pojetím doby navazuje na avantgardní směry, které zastávaly různorodost v chápání skutečnosti a stavěly se do opozice proti jednotným modelům.²³

Lyotard velmi jasně rozpoznává specifické rysy postmoderny. V jeho pojetí je postmodernismus koncem moderních snah o emancipaci. V postmoderním umění lze nalézt

²⁰ СКОРОПАНОВА, И. С., 2002. *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык*. 2. Невский простор. с. 66–67

²¹ Tamtéž, s. 34

²² Tamtéž, c. 13

²³ NIDA-RÜMELIN, J., 2001. *Slovník současných filosofů*. Garamond, s. 302–307

velké množství možných významů a koexistujících názorů.²⁴ Významovou pluralitu dokládá také tím, že již samotný název tohoto směru v sobě skrývá předponu „post“, která také může nést několik významů. Předpona „post“ označuje jistý obrat, zaměření se na něco jiného²⁵, ale také znamená „za něčím“ nebo „po něčem“, a to ve významu místním nebo časovém.

Jacques Derrida, alžírský filozof působící v Paříži, hovoří o pojmech jako je hra, přítomnost jako znak metafyzického myšlení či o písmu jako metafoře chápání světa a filozofie. Derrida rozvíjí svou koncepci hry, která je v jeho pojetí metodou kritiky rozumu, tudíž kritiky filozofie. Dotýká se také strategie dvojí hry, v jejímž čele stojí dodržování pravidel rozumu, jemuž jsou kladeny nástrahy jako dvojsmysly, nejednoznačná vyjádření či nerozhodnutelné případy. Z toho vyplývá, že existuje rozepře mezi fatickou a rozumovou pravdou. Dále také upozorňuje na relativitu pojmu přítomnost. Dle jeho filozofie nemůže být nic dovedeno k přítomnosti, jelikož na počátku všeho neexistuje nic původního, nýbrž pouhé suplementy, které toto původní zastupují. S tím dále souvisí také chápání písma. Dle Derridy lze písmo chápat jako základní systém odkazování a slovo vyřčené je poté suplementem slova napsaného. Hovoří také o písmu božském, které opět reprezentuje pouhý jev nepřítomný, jelikož v židovské tradici a mystice, kterou se řídí, na rozdíl od křesťanství neexistuje přítomnost ve smyslu zjevení slova.²⁶

Petr A. Bílek se ve svém díle *Hledání jazyka interpretace* věnuje také Derridovu chápání psaného textu. Dle něj totiž psaný text není paralelním fenoménem k myšlení jeho autora. Hlas subjektu, jenž píše text, není tedy stejný s tzv. mimotextovým subjektem. Toto chápání v tom případě popírá chápání textu jako prostředku, který odkazuje čtenáře k mimojazykové realitě, k tomu, co mimo daný text doopravdy existuje.²⁷

Lingvistickým směrem se ubíral také americký filozof Richard Rorty, který hovořil o pojmu „linguistic turn“, prostřednictvím kterého odkazuje ke změně v přemýšlení nad určitými problémy v rámci epistemologie (teorie poznání), kterými se zabývali přední představitelé řecké filozofie Platón a Aristoteles. Rorty poznání chápe jako vnímání bezprostředně daného, nikoliv jazykově zprostředkovaného.²⁸

²⁴ LYOTARD, J.-F., 1993. *O postmodernismu. Základní filozofické texty*. Filosofía, s. 6–7

²⁵ Tamtéž, s. 69–71

²⁶ NIDA-RÜMELIN, J, 2001. *Slovník současných filozofů*. Garamond, s. 115–119

²⁷ BÍLEK, P. A., 2003. *Hledání jazyka interpretace. K modernímu prozaickému textu*. 1. Host, s. 172–173

²⁸ NIDA-RÜMELIN, J, 2001. *Slovník současných filozofů*. Garamond, s. 411–415

Někteří myslitelé se ovšem k postmodernismu stavěli skepticky. Představitelem převážně negativního postoje je například francouzský filozof a sociolog Jean Baudrillard, který chápal postmodernistický proud jako negativní jev, který se zaměřuje především na znak, nikoliv na to, aby se v umění odrážel skutečný život.

Proti tomuto pohledu se naopak vymezuje francouzský sociolog a profesor filozofie Gilles Lipovetsky, jenž chápe postmodernismus jako přínosný směr, který je založen na různorodosti, fantazii a odklonu od standardních postojů.

Pozitivní postoj k tomuto proudu zaujímá také německý filozof Wolfgang Iser, který akcentuje variace jazyků, metod a modelů, které se mezi sebou proplétají nejen v rámci umění jako celku, ale také v rámci jednoho díla. Iser vnáší do povědomí také pojem pseudopostmodernismus, pod kterým chápe novodobou masovou kulturu, která čerpá z postmodernismu, ale sama do kultury nic nového nepřináší.

Ihab Hassan, americký spisovatel a literární teoretik, se zabýval popisem postmodernismu v umění a literatuře. Tento směr Hassan nejdříve chápal jako nové stádium modernismu, nikoliv jako samostatný umělecký směr. Později se ovšem od této teorie odklonil a své zkoumání tohoto fenoménu zaměřil na jeho spojitost s poststrukturalistickým a dekonstruktivistickým myšlením.²⁹ Podrobněji se literárnímu postmodernismu budou věnovat následující kapitoly.

2.2 LITERÁRNÍ POSTMODERNISMUS

V rámci literárního postmodernismu je v určitém smyslu typickým jevem jistý odklon od individuality a jedinečnosti. Postmodernističtí autoři se nezajímají o konkrétního člověka, ale o člověka jako fenomén, o někoho, kdo zastupuje většinu a v díle nevystupuje pouze sám za sebe, nýbrž představuje větší celek nebo se k tomuto celku významně vztahuje.

V rámci zmiňovaného směru vznikají také nové, hybridní literární žánry. Autoři ve svých dílech překračují hranice již existujících žánrů a forem a vytváří díla, která se dotýkají i jiných oblastí. Jedná se např. o spojení literatury a filozofie, kulturologie, lingvistiky, psychoanalýzy či

²⁹ СКОРОПАНОВА, И. С., 2002. *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык*. Невский простор, с. 35–38

publicistiky. Díky tomuto fenoménu literatura rozšiřuje svůj myšlenkový potenciál. Objevují se také formáty jako performance a happening.³⁰

Jak již bylo zmíněno výše, autoři se často uchylují k vytváření žánrových modifikací svých děl, které tedy nelze zařadit do žádné z již existujících kategorií. Často se v dílech těchto autorů lze setkat s podnadvysy, které mají určit, k jakému žánru je možné dané dílo přiřadit. Pod tímto vlivem vznikají takové žánry jako například román-esej, román-komentář, konspekt neexistujícího románu, dvojí román, rekonstrukce románu, román-drama či úryvek z románu.³¹ Tato tendence je velmi častá také u ruských postmodernistických autorů.

Rysy postmodernismu jako např. fantastika, citace a parafráze, parodie, hra se čtenářem, vypravěčem či slovem nejsou součástí pouze literatury 20. století, ale i předchozího literárního vývoje. Ovšem teprve až na konci 20. století dostává postmodernismus svůj jistý jednotící základ, čímž tyto prvky nabývají dalších významových souvislostí.

2.2.1 POSTMODERNISMUS V RUSKÉ LITERATUŘE

V ruské literatuře se první známky postmodernismu začaly objevovat již v první polovině 20. století a, jak již bylo zmíněno, jeho příchod je spojen především s koncem samoděržaví a následným nástupem bolševiků k moci. Jedny z prvních prvků postmodernistické literatury v této době lze najít například ve tvorbě Michaila Bulgakova, konkrétně v díle *Mistr a Markétka* (1967). Někteří autoři hovoří o postavách tohoto románu jako o hrdinech, kteří se nejvíce blíží postavám vystupujícím v ryze postmodernistických dílech.³² Tuto podobnost jistě nelze rozporovat, je ovšem nutné se zamyslet, zdali se nejedná pouze o jistou formu mechanického přijímání tohoto názoru, jelikož, jak již bylo zmíněno výše, se jedná především o směr, který dostal svou podobu až na konci 20. století.

V kontextu slovanské tvorby se konkrétně v ruské literatuře začíná objevovat nejvíce textů, které lze řadit mezi postmodernistické. Mezi jejich přední představitele patří Venědikt Jerofejev, Andrej Bitov, Saša Sokolov, Viktor Pelevin, Michail Šiškin, Dmitrij Galkovskij aj. Ruský postmodernismus se vyznačuje nejsilnější diferenciací forem, v rámci kterých lze rozlišovat

³⁰ СКОРОПАНОВА, И. С., 2002. *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык.* Невский простор, с. 53–55

³¹ Тамtéž, с. 157

³² КАПЕЦ, О. В., БЕШУКОВА, Ф. Б. Постмодернистские тенденции в отечественной литературе XX века. *Ежеквартальный рецензируемый научный журнал «Вестник АГУ»*

narativní postmodernismus, jenž je více objektivizovaný a zaměřený na etiku (Andrej Bitov – *Puškinův dům*); lyrický postmodernismus kladoucí důraz na odstranění kultu autora, který se staví do role proroka a zná veškerou pravdu (Venědikt Jerofejev – *Moskva-Petušky*). Později vzniká také melancholický postmodernismus, který v sobě skrývá pocity zklamání z hodnot dominujících v epoše modernismu (Viktor Pelevin – *Čapajev a Prázdnota*). Tyto a další modifikace ruského postmodernismu jsou přijaty jako rysy dominující ve světových dílech, ačkoliv mají svá specifika, která nejsou v žádné jiné literatuře přítomná. Jedná se třeba o proudy jako soc-art nebo konceptualismus.

Postmodernismus v ruské literatuře bývá často chápán jako západní tendence svědčící o vzniku nových směrů v civilizaci a kultuře. Ovšem na rozdíl od západního postmodernismu je jeho ruská varianta více zaměřena na politické problémy, používá jazyk reagující na formulace socialistického realismu, objevují se v ní výše zmíněné modifikace (lyrický, melancholický apod.) a v neposlední řadě také pesimistický pohled na jevy v minulosti.

V jiných zemích je ruský postmodernismus vnímán jako směr krajně avantgardní. Je to směr, který se dokázal integrovat do světové literatury, a právě v zahraničí se tato díla mnohdy setkávají se značně větším pochopením než v samotném Rusku. Někteří autoři, jako například I. S. Skoropanovová, zastávají názor (nad kterým by se dalo polemizovat), že ruský recipient není nastaven na to, aby dokázal přijmout postmodernistickou literaturu a její díla, ve kterých je nutno dešifrovat záměr jejich autora, přemýšlet nad jazykem a neustále se snažit rozklíčovat filozofické tendence, které se v dílech objevují.³³ Tento názor by mohl být považován za až příliš zobecňující především kvůli tomu, že v něm není zohledňována různorodost čtenářského publika. Dalo by se spíše tvrdit, že postmodernistické texty vyžadovaly mnohem větší čtenářskou aktivitu a zkušenost s nezvyklými formami hry autora se čtenářem i s jinými prvky, jako jsou již zmíněná intertextualita či mystifikace.

Jako důkaz čtenářské vyspělosti ruského publika může být považován kultovní román Michaila Bulgakova *Mistr a Markétka*, v němž se již objevují první prvky, které se později považují za jevy postmoderní literatury, jako je například intertextualita, tj. situace, při které se v příběhu prolínají již známé příběhy, typicky se jedná o příběhy biblické. Tento jev můžeme sledovat

³³ СКОРОПАНОВА, И. С., 2002. *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык*. 2. Невский простор. s. 57–64

v románu Bulgakova v situaci, kdy se celým dílem prolínají dvě hlavní dějové linie, a to současnost (tj. Moskva, 30. léta 20. století) a období ukřižování Ježíše Krista.³⁴

Intertextualita prostupuje v literatuře nejen celým dílem, ale mnohdy je součástí i samotného názvu. Autoři se uchylují k použití názvů děl svých předchůdců, názvů různých televizních nebo rozhlasových vysílání, reklamních klišé či okřídlených výrazů. A právě již samotná přítomnost citace v názvu je první známkou toho, že daný text lze zařadit k literatuře postmodernismu. Častou motivací autorů je v tomto případě odkaz k danému dílu s cílem vyjádřit k němu svůj postoj, představit svou interpretaci, nebo také změnit či parodovat hodnoty, které jsou v daném díle popisovány. U takových děl se čtenář může setkat i s podnázvem, který slouží jako doplnění a dovysvětlení názvu hlavního. V rámci tohoto podnázvu může být také odkazováno či předjímáno nosné téma celého díla.³⁵

Ačkoliv se postmodernismus jako směr formoval v průběhu celého 20. století, výrazněji poté v jeho druhé polovině, k jeho plnému rozvoji došlo až v době po rozpadu Sovětského svazu, kdy se stal plnohodnotným uměleckým směrem.

I když velké množství sovětských oficiálních autorů ztrácelo svou vlastní poetiku a osobitost, bálo se a bylo prvoplánově prorežimní, tak v 70. a 80. letech tvořilo také mnoho výrazných nezávisle myslících autorů, kterým se i v této době dařilo balancovat na pomezí mezi odporem vůči režimu a jeho podřízení. Mezi ně se řadí např. Jerofejev, Bitov, Rasputin, Pelevin aj. Mimo jiné se také jednalo o autory, kteří ve svých dílech pracovali s mentalitami různých etnik. Jedním z nich byl Fazyl Iskander pocházející z Abcházie, který bývá popisován jako ruský spisovatel s abchazskou mentalitou. Podobně se přistupovalo ke spisovatelům jako byl Anatolij Kim, etnický Korejec píšící rusky, nebo Kyrgyz Čingiz Ajtmatov.

Svoboda tvorby přichází v období perestrojky, která představuje významnou změnu klimatu ve společnosti a autoři v tuto dobu snad poprvé pocítují tolik potřebný pocit svobody a možnosti návratu ke „své tvorbě“. Postupně se začala formovat postsovětská literatura, která se zpočátku musela potýkat s kritickými ohlasy, jelikož existovala velmi tenká hranice mezi pojmy

³⁴ Zahrádka, M. *Ruský literární proces konce 80. a začátku 90. let*. s. 53

³⁵ СКОРОПАНОВА, И. С., 2002. *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык*. Невский простор. с. 367–371

sovětský, antisovětský a postsovětský.³⁶ V této době se Viktor Pelevin začíná stávat velmi populárním autorem. A právě jeho vztahem k postmodernismu se bude zabývat poslední kapitola teoretické části předkládané práce.

2.2.2 POSTMODERNISMUS A VIKTOR PELEVIN

Viktora Pelevina začali označovat za představitele postmodernismu již v době, kdy vydal své první dílo, tj. v roce 1989. Při psaní příběhů, které se často odehrávají v postsovětské éře, se mnohdy inspiruje posledními léty existence sovětského režimu či jinými událostmi novodobé historie. Mezi typické znaky jeho tvorby nesporně patří satirické pojetí a popis sovětského totalitního režimu či hledání odpovědí na věčné otázky týkající se existence světa, problematiky pojmu pravda apod.³⁷

Jedním z postmodernistických znaků, kterých si lze v Pelevinově tvorbě povšimnout, jsou citace, které používá s různým záměrem. Jedná se většinou o citování klasických děl socialistického realismu, sovětské propagandy či prací Vladimira I. Lenina. Často v jeho tvorbě dochází k personifikaci hlavních ideologických axiomů, které jsou ztělesňovány hrdiny jednotlivých děl.³⁸

Neoddělitelnou součástí autorovy tvorby je také hra s jazykem, která je neodmyslitelnou součástí poetiky literárního postmodernismu. Tento přístup vede ke změnám a posouvání hranic v rámci národního spisovného jazyka. Příkladem mohou sloužit např. okazionalizmy neboli autorská slova, která jsou vytvářena často jen pro potřeby daného díla nebo více děl konkrétního autora, nikoliv pro běžné užívání jako třeba neologismy. Viktor Pelevin do ruské literatury prostřednictvím svých děl vnáší slova jako „Зомбификация“, „ан-де-храунд“, „Номо Запиенс“ či „дезомбилизация“. V Pelevinově románu *Generation P* se také objevuje tzv. „psychedelický jazyk“ projevující se tím způsobem, že se při hovoru postav rozpadají slova na jednotlivé slabiky, které se mezi sebou náhodně mísí. Tato, ale i jiné hry s jazykem jsou často negativně přijímány částí veřejnosti, která je chápe jako ničení spisovného ruského jazyka.³⁹

³⁶ ИВАНОВА, Н., 2003. После. Постсоветская литература в поисках новой литературы. In: ТИМИНА, С. И., М. А. ЧЕРНЯК а Н. Н. КЯКШТО. *Русская литература XX века в зеркале критики*. Филологический факультет СПбГУ., s. 113–130

³⁷ СЯОТИН, Ч. 2022. Виктор Пелевин и восточный постмодернизм. Вестник Московского государственного лингвистического университета, 2 (857), с. 154–161.

³⁸ СКОРОПАНОВА, И. С., 2002. *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык*. Невский простор. с. 224–225

³⁹ Тамtéž, s. 174–178

Pelevin ve svých dílech pracuje také se spojitostí mezi psychickými procesy, reakcemi vyvolanými psychickým nátlakem sovětského režimu a proměnou člověka v zombie. Především tedy hovoří o magických procesech, které jsou založeny na lidském psychickém rozpoložení, které je závislé na kultuře, která jej formuje. Takový člověk bez rozmyslu plní rozkazy, které jsou mu ukládány režimem (zde zmiňuje např. kulturu voodoo na Haiti). Tento proces, jemuž věnuje i stejnojmennou esej, Pelevin nazývá jako „zombifikace“. Daný fenomén se v Sovětském svazu nevztahuje pouze na malou část obyvatel, nýbrž na celý národ. V eseji se prolínají hlavní prvky postmodernismu, a to parodie, ironie, ale také intertextualita, která je konkrétně zastoupena již v samotném názvu. Název eseje *Zombifikace (Зомбификация)* se skládá ze slov „zombie“ a „elektrifikace“, což odkazuje ke známému výroku V. I. Lenina: „Коммунизм есть советская власть плюс электрификация всей страны“.⁴⁰ Hlavní příčinou zombifikace byl dle Pelevina strach ze ztráty sociálního postavení v SSSR (pionýři, členové KPSS, komsomolci), čímž by se člověk stal nepřitelem národa.⁴¹

Jako příklad intertextuality, která bývá zařazována k hlavním rysům postmodernistické literatury, je možné uvést jedno z jeho nejznámějších děl, román *Čapaev a Prázdnota (Чапаев и Пустота)*⁴², ve kterém si lze všimnout jisté paralely s románem *Mistr a Markétka* Michaila Bulgakova. Sám Pelevin uznává, že v jeho díle lze tyto paralely postřehnout a pokládá román Bulgakova za dílo s takovým dosahem, že se nemůže stát, že by někdo, kdo se ve svém díle zabývá podobnou tematikou, napsal dílo, ve kterém by se nenašly společné prvky s Bulgakovem. Jedním z takových prvků ve zmíněném Pelevinově románu je motiv psychiatrické léčebny, který se oběma díly prolíná. Některé zdroje uvádí jako hlavní sjednocující prvek obou děl to, že se v nich prolínají tři dějové a časové linky, tj. minulost, budoucnost a nadpřirozená sféra mystického světa.⁴³ Také odkaz na náboženské motivy je přítomen v obou dílech, ovšem s tím rozdílem, že Bulgakov se ve svém románu obrací k motivům křesťanského světa, zatímco Pelevin se zaměřuje spíše na filozofii a tradice buddhistického a východního učení. Také proto se často ve spojení s Pelevinovou tvorbou mluví o tzv. východním postmodernismu.

⁴⁰ СКОРОПАНОВА, И. С., 2002. *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык*. Невский простор, s. 222

⁴¹ Tamtéž, s. 221–224

⁴² GOMEL, E. 2013. Viktor Pelevin and Literary Postmodernism in Post-Soviet Russia. *The Ohio State University Press*, 21(3), s. 309–321

⁴³ БОГДАНОВА, О. В., ЦВЕТОВА, Н. С. 2018. Аллюзии «Мастера и Маргариты» М. Булгакова в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота». *Acta Eruditorum*. (28), s. 8–12

Pojem východní postmodernismus se v Rusku poprvé objevil v roce 1998, ačkoliv se v této době nestal základnou pro žádný literární směr. Jedná se o proud, který je založen na historii, tradicích a myšlení východních kultur. Nelze ovšem tvrdit, že by se jednalo o směr, který by byl podřazen postmodernismu západnímu.

Mnozí odborníci východní postmodernismus v Pelevinově podání chápou jako jistý mezikulturní fenomén. Autor ve svých dílech vystupuje za hranice ruské historie a kultury, konfrontuje je s postmodernistickými přístupy, zaměřuje se na východní tradici a dokáže ji objektivně popisovat a interpretovat. Vychází především z kulturních tradic Číny, Japonska a dále také Indie.⁴⁴

Další typické prvky postmodernistických děl, jako jsou alegorie, satira, ironie, citace a aluze, které jsou součástí tzv. hry se čtenářem, se objevují i v Pelevinově románu *Жизнь насекомых*. Podle některých autorů si lze povšimnout určité spojitosti mezi zmíněným románem V. Pelevina a antiutopistickým alegorickým dramatem bratří Čapků, které nese název *Ze života hmyzu*. Ačkoliv se obě díla odehrávají v jiných obdobích minulého století (období první světové války u Čapků vs. každodenní život a problémy v postsovětské době u Pelevina), nelze si nevšimnout shodných prvků. Jedním z nich je již samotný název, i když nelze s jistotou tvrdit, že právě toto dílo bylo inspirací pro Pelevinův román, který vznikl až o několik desítek let později, v roce 1993. Dalším jevem jsou citace a aluze objevující se v dílech autorů, které ovšem mohou místy plnit odlišnou funkci. Pelevin je používá spíše jako prostředek k posílení absurdity příběhu, zatímco u Karla Čapka (např. v díle *Válka s mloky*) plní funkci potvrzení autenticity toho, co se právě v díle odehrává.⁴⁵ Nelze tedy s jistotou tvrdit, zdali je tato podobnost čistě náhodná nebo do určité míry záměrná. Další paralelu vidí někteří autoři mezi Pelevinem a Franzem Kafkou, konkrétně s jeho asi nejznámějším dílem *Proměny* popisující proměnu člověka v hmyz. I v tomto případě se ovšem jedná o pouhou polemiku.

Prvky ironie a parodie se objevují také v rámci pojmenování samotných hrdinů. Postavy Pelevin pojmenovává podle osob známých v sovětské éře. Tato jména mají posilovat ironický odkaz na sovětskou ideologii, oddanost komunistickému režimu. Komický efekt těmto

⁴⁴ СЯОТИН, Ч. 2022. Виктор Пелевин и восточный постмодернизм. Вестник Московского государственного лингвистического университета, 2 (857), с. 154–161

⁴⁵ KŠICOVÁ, D. a POSPÍŠIL, I. (ed.). 2003. *Moderna, avantgarda, postmoderna*. Literaria humanitas, XII. Brno: Masarykova univerzita.

pojmenováním dodávají také příjmení, která jsou často inspirována postavami starších literárních děl.

Lze tvrdit, že různé formy hry s odkazy na národní propagandu hrají ve tvorbě Pelevina velmi výraznou roli, ačkoliv nebývá v mnoha dílech často explicitně pojmenovaná. Autor velmi často ironicky zpracovává přesvědčení socialistických realistů, kteří věřili, že idea komunismu má převahu nad všemi ostatními světovými ideologiemi a formami chápání světa.⁴⁶

Hra se čtenářem se ve tvorbě Pelevina objevuje také v rámci samotného chápání jeho děl. Autor neurčuje, kdo je hlavním hrdinou a kdo ne, nebo jakou roli v díle jednotlivé postavy hrají. Tuto práci nechává čistě na čtenáři. Tento přístup lze připodobnit k optickému klamu, který pracuje s rozdílnou perspektivou každého člověka: na obrázku jsou dvě postavy a každý člověk vidí pouze jednu z nich, a to v závislosti na tom, z jakého úhlu pohledu se na daný výjev dívá a na co se zaměřuje. V Pelevinových dílech se to poté projevuje tak, že každý čtenář může zaujímat jiné interpretační stanovisko k jeho dílům. Pokud se zaměří na popis pocitů, myšlenek a vnitřního světa postav, stává se pro něj dílem popisujícím každodenní život v současné době. Pokud se ovšem soustředí spíše na mystické prvky a náznaky, odkrývá se mu svět naprosto odlišný od toho, ve kterém sám žije.⁴⁷

Postavy v Pelevinových románech a povídkách jsou vykreslovány jinak, než své hrdiny vykreslovali autoři období realismu. Pelevin čtenáři neposkytuje téměř žádnou psychologickou charakteristiku, postavy jsou spíše všeobecné až schematické, což je další prvek, který neodmyslitelně patří k postmodernistickým dílům. Ideály v jeho tvorbě jsou inspirovány náboženským či filozofickým učením, ale také světovou literaturou.⁴⁸

Viktor Pelevin se ve svých dílech zabývá fenoménem tzv. sovětského člověka, jenž se stal předmětem zájmu i dalších postmodernistických autorů. Konkrétně u Pelevina se jedná o již zmíněnou esej *Zombifikace* (*Зомбификация*, 1990) a román *Omon Ra* (*Омон Ра*, 1992). V eseji *Zombifikace* navazuje Pelevin na sovětského filozofa Aleksandra Zinovjeva, který vnesl

⁴⁶ СКОРОПАНОВА, И. С., 2002. *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык*. 2. Невский простор, с. 226–227

⁴⁷ ГЕНИС, А., 2003. После чудес. Виктор Пелевин. In: ТИМИНА, С. И., М. А. ЧЕРНЯК а Н. Н. КЯКШТО. *Русская литература XX века в зеркале критики*. 1. Филологический факультет СПбГУ, с. 550–558

⁴⁸ КАПЕЦ, О. В. а Ф. Б. БЕШУКОВА. Постмодернистские тенденции в отечественной литературе XX века. *Ежеквартальный рецензируемый научный журнал «Вестник АГУ»*.

do povědomí společnosti pojem „homo soveticus“, jenž popisuje člověka, který naprosto dobrovolně a automaticky naplňuje všechny potřeby totalitárního režimu. Pelevin se v díle zaměřuje na to, aby poukázal na proces masového vlivu na lidskou psychiku.⁴⁹

Kromě zmíněných románů a eseje je významným žánrem Pelevinovy tvorby povídka. V rámci praktické části předkládané diplomové práce budou některé z Pelevinových povídek přeloženy a následně k nim bude vypracován komentář.

⁴⁹ СКОРОПАНОВА, И. С., 2002. *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык.* Невский простор. с. 220–221

3 PŘEKLAD VYBRANÝCH DĚL

3.1 PŘÍHODY KÓJE Č. 12

Na počátku bylo slovo. Vlastně jich bylo hned několik. O tom ale Ona nic nevěděla. V mokré trávě leželo několik prken, která do sebe nasávala sluneční paprsky. Kolem se linula vůně lesa. Z košíku postupně mizely různé věci – hřebíky, kladívka, pilky. Když na to vzpomínala, uvědomovala si, že toto všechno už žije spíš jen v jejich představách. Že se jí vlastně vůbec nevybavuje něco, co doopravdy zažila.

Pocity se u ní objevily až o něco později. Až v době, kdy se stala úschovnou pro kola a na pravé straně se v ní objevily tři police nad sebou. V té chvíli ale byla jen nějakou kůlničkou zbouchanou z několika desek. Ještě neměla své číslo. Ještě nenosila číslo 12. I tak pro ni tato doba byla něčím speciálním. Všude okolo se míhal pro ni tak neznámý svět, ale přitom jako by se všechno zastavilo.

Pravda. Místo, na kterém kóje stála nebylo úplně jedno z nejlepších. Stála na dvoře za pětipatrovým domem hned vedle zahrádek a smetiště. Ale proč by se měla zlobit, není tady přece navždy. Kdyby se nad tím tehdy zamyslela, došlo by jí, že je to přesně naopak. Na tomto místě BUDE navždy. Vždyť je to kóje, ty se nikam nestěhují. Ale na začátku života takto nikdo nepřemýšlí. A není to vlastně krásné? Jen tak si bezděčně stát na slunci, užívat si vítr, který jí profukoval skulinami mezi prkny a depresivní myšlenky společně s větrem přicházely a odcházely a na její mladé duši nezanechaly jediný šrám.

Jednou se u ní objevil nějaký polonahý chlap. Měl na sobě červené tepláky, v jedné ruce nesl štětec a ve druhé velkou plechovku barvy. Nebyl to nikdo cizí. Na rozdíl od jiných měl tento chlápek klíče a chodil dovnitř; tam, kde byla kola a poličky. Zastavil se před ní, namočil štětec do barvy a udělal na stěně první tah jasně rudou barvou. Za hodinu už měla celá kóje nový kabát. Celá zářila karmínovou barvou. Přesně takovou, jakou má kouř od ohně, který stoupá k nebi. Toto je její první opravdová vzpomínka. První, která není zahalena v mlze jako ty předchozí.

Kromě nové barvy dostala i své vlastní jméno. A jako jediná byla označená římskou číslicí.

„Kde to jsem?“ pomyslela si. „A kdo vůbec jsem?“

Skulinami mezi trámy dopadalo zářivé světlo z lampy na dvoře, osvětlovalo úplně nová kola a jejich zvonky na řídítkách se blyštěly víc než hvězdy na noční obloze. Na stěně visela plastová obruč, která byla pro Dvanáctku ztělesněním všech záhad světa. Rozmanitosti a originalitě jejího vnitřního vybavení přispívaly krámy, které jen tak bezprizorně ležely na poličkách na pravé straně. Z jedné strany kóje na druhou byla napnutá šňůra, na které se sušil kopr a dobromysl. Cítila, že není a ani nikdy nebyla jen obyčejnou kójí. Měla pocit, že kdysi musela být chatou. Nebo snad alespoň garáží.

Když nad tím tak přemýšlela, přišlo jí, že její JÁ se skládá z několika menších JÁ a ty dohromady tvoří jeden celek. Byla místem pro auta, která voní rzi a kovem. Byla domovem pro záhadnou obruč, pro duše všech věcí poházených po poličkách, pro hřebíky, matice a další věci. Každá tato část její osobnosti měla několik forem. Dohromady ale tvořily jeden společný celek. Tvořily jednu osobnost. Tvořily jednu kójí. Jednu kójí, které sice nahodila nový kabát, ale v jádru je to stále Ona. Ta Dvanáctka, kterou přes mlhu a mraky osvětluje měsíc. Od té chvíle začal její opravdový život.

Brzo Dvanáctka pochopila, že jejím posláním je uschovávat kola. V horkých letních dnech, kdy venku nebylo ani živáčka, si tajně představovala, že je skládačkou značky Eska nebo kolem Favorit. To jí ke štěstí stačilo.

Představovala si, jak je někde daleko, projíždí po vyliďněném mostě nad kanálem, jak brázdí široké vyprahlé ulice, řeže zatačky mezi křovím a přijíždí k lesu, který vede k červenajícimu se nebi na konci horizontu. Takto by se dalo dojet až na samotný konec její životní cesty. Až tam se sice dostat nechtěla, ale jen to vědomí ji naplňovalo pocitem štěstí. Ve svých představách se dostávala do měst, na místa, kde se mezi prasklinami asfaltu prodírá tráva. Takto by mohla trávit celý večer. V jejích představách nic nebylo nemožné.

Když se o své představy chtěla podělit s okultisticky smýšlející garáží, která stála jen o kousek vedle, dostala přednášku o jedinečnosti vyššího štěstí, které se skrývá v extatickém spojení s prototypem garáže. Jak by potom mohla vyprávět svému sousedovi o dvou zdrojích štěstí, z nichž jedno je skládací a druhé má tři rychlosti na přehazovačce.

„Takže se mám jako taky snažit, abych se cítila jako garáž?“ zeptala se.

„Není jiného východiska,“ odpověděla garáž. „Sice se ti to jen těžko zcela povede, ale pořád máš větší šanci než nějaká bouda nebo novinový stánek.“

„A co když se ráda cítím jako jízdní kolo?“ prozradila Dvanáctka své tajné představy.

„No tak prosím, zakazovat ti to nebudu. Takové nuzné pocity někomu stačí a nic s tím nejde udělat,“ řekla garáž.

„A co to máš vůbec na sobě za nápis?“ změnila Dvanáctka raději téma.

„Co je ti do toho, ty sračko?“ odpověděla s nečekanou zlobou garáž.

Dvanáctka se na to zeptala jen proto, že byla uražená. Kdo by taky nebyl, kdyby jeho city někdo nazval *nuznými*? Po tomto incidentu už kóje nechtěla mít s garáží nic společného. A asi to bylo vzájemné. Jednou ráno garáž stejně srovnali se zemí a kóje na dvoře zůstala úplně sama.

Na levé straně vedle ní sice stály ještě dvě další kóje, Třináctka a Čtrnáctka, ale ty se snažila úplně ignorovat. Nevadilo jí, že mají jiný půdorys a jakousi divnou matnou barvu, s tím se naučila žít. Vadilo jí úplně něco jiného. Obě totiž sloužily jako sklad pro obchod Ovoce a zelenina, který byl na prvním patře domu, ve kterém bydlel i její majitel. Schovávali do nich nejen mrkev, brambory, řepu, okurky, ale i zelí naložené ve dvou obrovských zelácích.

Den se chýlil ke konci a Dvanáctka se zase ponořila do svých představ. Byla v nich kolem, které se žene po pusté silnici a všechno, co se během dne stalo, jí přišlo naprosto absurdní.

Léto se sotva chýlilo k polovině, když cvaknul zámek a do kóje vstoupil pan majitel. Tentokrát ale nebyl sám. Byl v doprovodu nějaké neznámé ženy. Nějaké zvláštní ženy. Něco tady nehrálo. Pro Dvanáctku byla ztělesněním všeho, co bytostně nesnášela. Nebyla to právě vůně zelí, která by jí sama o sobě vadila. Spíš jí přišlo, jako by tato vůně u ženy vypovídala o její zarputilosti. Ona byla to, čemu Třináctka a Čtrnáctka vděčí za svou existenci.

Zatímco si ti dva povídali, byla celá ponořená do svých vlastních myšlenek.

„No, takže poličky půjdou pryč. To bude fajn.“

„Tato kóje je velmi zachovalá,“ řekl majitel, když vytahoval kola ven. „Nezatéká do ní ani nic podobného. A ještě se podívejte na tu barvu!“

Vyndal kola, opřel je o stěnu a začal sbírat z polic všechno to harampádí, které na nich leželo. V tu chvíli se Dvanáctka začala cítit nějak zvláštně.

Byla zvyklá, že kola vždy na nějakou dobu zmizela a ona musela to prázdné místo, které po nich zůstalo, vyplnit svými vzpomínkami. Když se kola vrátila, nestačila se divit, jak jsou krásná, jak dokážou rozzářit celou místnost a jak její představy byly až nemožně nepřesné. Toto odloučení vždy prožívala ve sladké nevědomosti toho, co se stane následující den. Teď to ale bylo jiné. Kola měla zmizet navždy.

Bylo to jasné jako facka. Ještě nikdy se nestalo, že by majitel červených tepláků vyklidil všechno, co ve své kóji schovával. Dělo se to právě teď. Žena v bílém plášti už byla dávno pryč a majitel se pustil do práce. Házel věci do tašky, bral z polic plechovky a staré nádoby od lepidla. Všechny věci i obě kola naložil do nákladního auta, které zastavilo skoro až u dveří kóje. Dveře nechal do kořán a odjel. Dvanáctka byla prázdná.

Byla prázdná, ale přesto se nic nezměnilo. Věci sice byly pryč, ale jejich duše v ní stále zůstávaly. A i když po nich zbylo jen něco jako stín, pořád tvořily jeden celek. Pořád tvořily tu stejnou Dvanáctku, která se ze všech sil snažila zachovat si své Já.

Ráno si ale všimla, že s ní je něco v nepořádku. Už ji nezajímalo, co se děje okolo ní. To všechno zůstalo jen v minulosti a ve vzpomínkách. Bylo jí jasné, čím to je. Když majitel odjížděl, zapomněl odmontovat tu zbytečnou obruč ze stěny. Ale nakolik jí přišla tato obruč k ničemu, momentálně se stala jedinou reálnou věcí, která nezůstávala uvnitř ní jen jako pouhý stín. Připadala si zaseknutá ve svém vlastním světě. Neměla sílu se samy sebe ptát, co je dobře a co zase není. Cítila jen obrovský smutek. Tak žila celý měsíc.

Jednoho dne přišli dělníci a odmontovali z ní police. Dvanáctka byla v šoku. Nevěděla, jak se cítí. Cítila jen strach. A to byl jediný důkaz toho, že v ní zbylo trochu odhodlání a síly k životu.

Myslela si, že nic horšího už se jí stát nemůže. Ale to, co se stalo, jí ani ve snu nenapadlo. Po dvoře směrem k ní někdo valil sud. Ano, přímo k ní.

Ten sud byl děsný. Byl obrovský, vypouklý a starý. Jeho boky propouštěly takový smrad, že ani pracovníci, kteří byli zvyklí na všechno, raději nedýchali. Dvanáctka ale věděla víc než všichni ostatní. Ten sud nebyl jen věc bez duše. Sám všechno vnímal a pozoroval. Z ničeho nic ale Dvanáctka ztratila vědomí a dál nemohla pozorovat celý proces, kterým do ní sud dostali a snažili se jej přemístit do samotného středu.

Strašné utrpení. Až po dvou dnech začala Dvanáctka pomalu přicházet k sobě. Něco se ale změnilo. I ona se změnila. V centru její duše, kde dříve stála kola ošlehaná větrem, teď stála živá smrt nahromaděná v sudu. Jeho myšlenky pomalu proudily sem a tam a postupně začaly být stejné, jako myšlenky Dvanáctky. V kvasícím solném nálevu, který občas vystříkl na povrch, plavaly nabobtnalé oslzlé okurky. Dřevěné stěny sudu, které při sobě držel jen kus rezavého železa, byly nasáklé slizkým nálevem. A toto v sobě teď měla Dvanáctka trpět.

Už dávno jí neděsila představa, že skončí jako Třináctka nebo Čtrnáctka. Naopak. Stali se z nich přátelé. I když vzpomínky na minulost ustoupily do pozadí, úplně se nevytratily. Dalo by se říct, že Dvanáctka teď vedla dvojitý život. Na jednu stranu měla stejná práva jako Třináctka a Čtrnáctka, na druhou v ní ale pořád dřímал pocit jakési nespravedlnosti kvůli tomu, co všechno se jí stalo. Celé neštěstí ztvárňoval sud, její nový přírůstek. Neustálé bublání a praskání jeho obsahu měl nahradit typický zvuk pneumatik. Byla to opravdu chabá náhrada.

Třináctka a Čtrnáctka jí ale vysvětlily, že všechno, co se děje, je zlomový moment v jejím životě.

Čtrnáctka byla spíše filozofického ražení a jejím oblíbeným tématem byl duchovní svět. Velmi brzo svou novou přítelkyni utvrdila v tom, že krása se ukrývá především v harmonii, kterou je potřeba najít a odstranit vše, co tomu stojí v cestě. A je jedno, jestli uvnitř sebe schovává sudy s okurkami nebo se zelím. Právě v tom spočívá krása života. Dvanáctka většinou všem jejím úvahám rozuměla jen díky tomu, že kvůli ní Čtrnáctka citovala z filozofického slovníku. Často jí říkala, jak má žít. Nevěřila totiž, že se změnila a pořád z ní cítila energii, o které si Dvanáctka myslela, že už jí dávno ztratila.

Postupně si na to ale zvykla. Někdy dokonce cítila příval nové energie a chuti do života. Na jednu stranu ale musela uznat, že její sousedky mají právo jí nevěřit. Někdy se stalo, že se jí na mžik vrátila vzpomínka na něco, na co už dávno zapomněla. V ten moment začala sama sebou pohrdat. Na co se zajímat o druhé, když oni jsou ti, ke kterým v tuto chvíli cítila čistou nenávist?

Všechny tyto pocity se ještě umocňovaly tím, že věděla, že proti sudu nemá cenu bojovat. Nemohla přijít na to, co komu udělala. Ale s postupem času jí to přestalo trápit. Vlastně už si ani nemohla na všechny věci z minulosti vzpomenout. Zato sud byl čím dál tím víc spokojený a klidný. Dokonce i sama Dvanáctka si připadala jako loď plující vstříc lepším zítřkům.

Přistihla se, že sud jí pomalu přestává vadit. Musela se k tomu sice dopracovat a trochu se mu otevřít, ale kvasící okurky se pro ni staly něčím jako jejími potomky.

Třináctka a Čtrnáctka vlastně vůbec nebyly špatné. Vždy ji podpořily, když o svém novém Já začala pochybovat, někdy spolu po večerech mlčky hodnotily různé věci, diskutovaly a když se někomu jejich chování nezdálo, Dvanáctka se na něj jen klidně podívala a pomyslela si: „To je hloupost. No nic. Vybouří se a potom to všechno pochopí.“ Takových přeměn už viděla několik. Cítila ale i nenávist. Hlavně, když se na světě objevilo něco nového (to ale naštěstí nebylo tak často). Dny a roky ubíhaly a zdálo se, že se nestane už nic, co by ji mělo překvapit.

Jednoho letního večera si Dvanáctka prohlížela všechno, co je v ní ukryté, když se jí najednou zrak zastavil na plastové obruči, která byla celá zahalená pavučinami. Nejdřív to vůbec nechápala, ale potom... potom si vzpomněla. Tolik vzpomínek! Tak moc se soustředila na sud, který do ní umístili, že úplně zapomněla na obruč a na všechno, co s ní bylo spojené. Soustředěně začala ze šuplíků ve své mysli vytahovat vzpomínky, které dlouho ležely v zapomnění. Na vteřinu přestala sud vnímat a úplně se od něj oddělila.

V ten samý moment na dvůr dojel někdo na kole a rozezněl se zvonek na řídítkách. To jí úplně stačilo k tomu, aby si na všechno vzpomněla.

Kolo.

Cesta.

Zatáčka.

Most nad řekou.

Vzpomněla si, kým doopravdy je. Všechno spojené se sudem bylo najednou pryč. Už zase vnímala ten příšerný smrad solného nálevu. Už zase viděla Třináctku a Čtrnáctku ve starém světle. Věděla, že nemá času nazbyt. Musí si pospíšet, aby se zase nestalo to, co předtím. Aby jí sud zase nezměnil v někoho jiného.

Mezitím se sud probral k životu a pochopil, co se děje. Snažil za zahalit všechny její myšlenky těmi svými. Dvanáctka nemohla skoro nic dělat. Ale jen *skoro!*

Pod střechou visely dva elektrické kabely. Kdysi dávno vedly přes díru v desce, ale potom vypadly a teď se úplně odhalené přímo dotýkají její dřevěné stěny. Jsou jen kousek od sebe. Když sud přišel k sobě a pochopil, co se děje a Dvanáctka udělala to jediné, co v tu chvíli bylo v jejich silách. S pomocí nějaké nové schopnosti, kterou získala v tomto období plném zoufalství, vši silou zatlačila a rozhoupala dráty. Najednou ji sud nějakým zvláštním způsobem omámil a ona na chvíli úplně ztratila vědomí. I tak se to ale povedlo. Dráty se ve vzduchu spojily a rozjiskřily se. Po chvíli vypadnul proud. V ten moment ale už z dřevěné desky stoupal dým, který se postupně proměnil v oheň, a ten se začal šířit až ke střeše.

Dvanáctka si uvědomila, že se ji sud snaží nadobro zničit. Všechno své bytí proto soustředila až ke střeše. Pochopila ale, že sud na toto všechno není sám. Pomáhá mu Třináctka a Čtrnáctka, které na ni tlačí z vnější strany.

„No jistě,“ pomyslela si Dvanáctka. „Teď si přijdou, jako by krotili blázna. Nebo nepřítel, který tak jednoduše dokázal předstírat...“ Do konce tuto myšlenku ale nedovedla. Sud se celým svým prohnilým tělem natlačil na kraj jejího bytí a zdvojnásobil svou sílu. Dvanáctka držela ze všech sil, i když věděla, že další úder pro ni bude ten poslední. Byla připravená, že umře. Čekala. Nová rána ale nepřicházela. V tu chvíli si uvědomila dvě věci. Jednou z nich bylo to, že se sud vlastně bál. Jeho strach byl tak skrytý a nenápadný, stejně jako jeho chování. Druhou věcí byl oheň, který se postupně přibližoval ke stropu, ve kterém Dvanáctka soustředila veškeré své Já. Pod plameny byly stěny, střecha i plastové lahve se slunečnicovým olejem na zemi. Některé z nich začaly praskat, nálev v sudu začal vřít, a i on začal postupně i přes veškerou svou moc umírat. Dvanáctka své bytí rozprostřela pod střechu, která ještě nebyla celá v plamenech a začala si v paměti vybavovat den, kdy dostala nový kabát. Hlavně si vzpomínala na TU noc. A s touto vzpomínkou byla připravena umřít. Oheň už zasáhl i Třináctku. To je to poslední, co Dvanáctka spatřila. Pořád ale byla mezi živými.

Stalo se nemožné. Vedoucí sedmnáctého obchodu se zeleninou se zrovna vracela domů v docela špatné náladě. Asi v šest hodin večer začal z ničeho nic hořet sklad s olejem a okurkami. Olej se rozlil a oheň se rozšířil i na vedlejší kóje. Vše, co mohlo, lehlo popelem. Z dvanácté kóje zůstaly jen klíče, ze třinácté a čtrnácté jen několik ohořelých prken.

Už byla tma, když hasiči s policisty prováděli zápis a snažili objasnit příčinu požáru. Cesta k domu byla docela děsivá. Nikde nic. Jen stromy, které se tyčily nad cestou jako příšery. Vedoucí obchodu se zastavila a ohlédla se, jestli ji někdo nesleduje. Nikde nikdo. Udělala pár kroků a zase se ohlédla. Měla pocit, že se v dálce něco míhalo. Raději se proto schovala za strom a celá v napětí se rozhlížela po temném okolí. Čekala.

Na obzoru zahlédla malé světýlko. „Motorka!“ pomyslela si a skrčila se zpět za strom. Žádný zvuk motoru ale neslyšela, i když se světlo začalo přibližovat. Všimla si, že světlo nejede po cestě, ale vznáší se nad ní. Stačila jen chvilka, aby se ukázalo, že to bylo kolo, které letělo asi tři nebo čtyři metry nad zemí. A letělo úplně samo! Bez cyklisty. Něco na něm bylo zvláštního. Jako by bylo stlučené z prken a měnilo barvu. Chvilku bylo úplně průhledné, potom zablikalo a rozzářilo se tak moc, že to pálilo do očí. Žena z toho byla celá bez sebe a vyšla doprostřed cesty. Když si toho kolo všimlo, sestoupilo trochu níž, zpomalilo a několikrát zakroužilo kolem její hlavy. Vůbec nechápala, co se to děje. Potom se vzneslo výš, zastavilo se, rychlostí blesku udělalo několik otoček a za pár vteřin zmizelo k nebi. Zůstala po něm jen jedna svítící tečka, která také po chvilce zmizela.

Když se vedoucí vzpamatovala, všimla si, že sedí uprostřed cesty. Vstala, otrásla se a úplně zapomněla, čeho byla právě svědkem. Vždyť na tom vlastně vůbec nesejde.

3.2 BUBEN PRO VYŠŠÍ SVĚT

Policista vešel a letmo pohledem zavadil o Táňu a Mášu. Jeho pozornost se ale hned upřela na ženu v rohu.

Byla zvláštní. Nebylo vůbec jasné, jak je stará. Její obličej vypadal jako tři dny stará palačinka a oči měla zakryté koženým páskem s korálkovými třásněmi. Byl teplý den, ale ona měla na hlavě kožešinovou čepici se třemi koženými pásky. Jeden vedl přes čelo k týlu a přes obličej, ramena a hrudník, z něj visely stužky s navázanými měděnými panáčky, zvonečky a jinými přívěsky. Další dva pásky byly vzadu na temeni, na kterém byl ještě kovový pták s dlouhým vysoko vytáhnutým zamotaným krkem.

Na sobě měla tkanou košili ozdobenou tenkými pruhy jelení srsti, koženými pásky, blyštícími se destičkami a několika zvonečky, které příjemně zacinkaly pokaždé, když se vagón zhoupł. Smysl několika dalších ozdob mu nebyl jasný. Byly to různé malé kovové šípy, dvě čestná vyznamenání, kousky plechu s vyraženými obličejí bez rtů a dva dlouhé rezavé hřebíky, které visely ze Svatojiřské stuhý na pravém rameni. V rukou svírala oválný bubínek, na kterém bylo také několik zvonečků. Další buben trčel z tašky, na které seděla.

„Doklady,“ řekl nakonec policista. Žena ale nijak nereagovala.

„Jede se mnou, žádné doklady nemá. Vždyť ani neumí rusky,“ řekla otráveně Táňa, která to vždy musí všem vysvětlovat několikrát denně.

„Jak to myslíte, že nemá doklady?“

„A proč by je měla vozit všude s sebou? Přijela sem s folklórním souborem a všechno potřebné má v Moskvě na Ministerstvu kultury.“

„A co to má na sobě?“ zeptal se policista.

„Lidový kroj,“ odpověděla Táňa. „Podívejte se. Vidíte tu věc, co má napravo vedle toho zvonku. To je čestné vyznamenání za chov jelenů.“

„Tady nejste někde v tundře! To je narušení veřejného pořádku!“

„Ale prosím vás, jakého pořádku?“ rozčílila se Táňa. „Co vy tady vůbec děláte?“

Táňa kývla ke dveřím vagonu, za kterými byly slyšet opilecké výkřiky. „Tam se sedět nedá a místo toho, abyste dělal svou práci a udělal tady pořádek, chcete kontrolovat doklady starému člověku.“

Policista se nejistě podíval na ženu, kterou Táňa právě označila za „starého člověka“. Ta jen mlčky seděla v koutě, pohupovala se v rytmu jízdy a vůbec nevnímala, co se okolo ní děje. Vypadala zvláštně, ale klid a mír, který z ní vyzařoval, policistu obměkčil a uklidnil.

„Má nějaké jméno?“ zeptal se.

„Jmenuje se Tyjmy,“ odpověděla Táňa.

„Dobře, tak si dávejte pozor,“ řekl policista a vešel do vagonu.

Těžké dveře se za ním zavřely a výkřiky najednou téměř utichly. Vlak začal brzdit. Dívky z okna uviděly nástupiště, za kterým stály nízké domky s nesourodými komíny. Z některých z nich se slabě kouřilo.

„Krematovo,“ ozvalo se z rozhlasu. „Příští stanice: Čtyřicátý třetí kilometr.“

„To už je naše?“ zeptala se Táňa. Máša přikývla a podívala se na Tyjmy, která pořád nezúčastněně seděla v rohu.

„Žije s tebou už dlouho?“ zeptala se Máša.

„Budou to tři roky.“

„Je to asi složité, že?“

„Ani ne,“ odvětila Táňa. „Je tichá. Celou dobu sedí v kuchyni a dívá se na televizi.“

„A to nejde jako ani ven?“

„Ne,“ řekla Táňa. „Jen někdy spí na balkoně.“

„Vždyť to pro ni musí být složité... život ve městě a tak.“

„Ze začátku to bylo, to ano, ale pak si zvykla. Nejdříve si po nocích bubnovala na ten svůj bubínek a s někým se dohadovala. Asi s duchem, těch je u nás ve městě moc. Oni jsou teď její služebníci nebo co. Vidíš, jak jí na rameni visí ty dva hřebíky? Nad všemi vyhrála. Jen když slyší čestnou salvu, tak se do teď schovává v koupelně.“

Zastávka Čtyřicátý třetí kilometr. Pod tím názvem se skrývalo vše. Většinou kolem nádraží a zastávek bývají domy, ale tady nebylo nic. Nic kromě cihlového domku, ve kterém se prodávaly jízdenky. Bylo to přesně čtyřicet tři kilometrů od Moskvy. Na zastávce stálo několik ošuntělých lidí, bůh ví, kde se tady vzali. Hned za stanicí začínal les a táhnul se až kam oči stačily dohlédnout.

Vystoupily. Máša šla první, hned za ní Táňa. Obě nesly tašky, které sotva unesly. Jako poslední šla Tyjmy, která si s každým krokem, který vedl přes kaluž, musela pozvednout svou dlouhou košili sahající až na zem. Zvonky na jejím oblečení se slabě ozývaly. Na nohou měla kožené punčochy s korálky a šedé plátěnky. Máša si všimla, že Tyjmy má na levé punčoše přišitý kulatý ciferník a na pravé kopyto, které se sotva dotýkalo země.

„Hele, Táňo,“ zeptala se Máša. „Co to tam má za kopyto?“

„To je kvůli nižšímu světu,“ začala vysvětlovat Táňa, „abychom se do ní nedostali.“

Mášu ještě zajímal ten ciferník na druhé noze, ale na ten už se nezeptala. Ze stanice do lesa vedla celkem pěkná asfaltová cesta, ale ta po chvílce zmizela a pod nohami jim začvachtala mokrá lesní cesta.

Máša si hned představila příběh, ve kterém kdysi dávno někdo rozhodl o tom, že přes les povede asfaltová cesta, ale potom zjistil, že by stejně nikam nevedla a takto to dopadlo. Bylo jí smutno z pomyšlení, že i její vlastní život, který začal před dvaceti pěti lety, má vlastně stejný osud jako tato cesta. Cesta, která je nejdříve rovná a má jasnou vizi. Cesta, která později přechází v zapomnění a vlastně ani neví, kam se ubírá.

Na větvi břízy před nimi se ve větru mihotala bílá stužka. „Teď doprava. Už jen tak padesát metrů a budeme tam,“ řekla Máša.

„To je dost blízko,“ pochybovačně odvětila Táňa. „Nechápu, jak se to mohlo dochovat.“

„Však sem nikdo nechodí,“ řekla Máša. „Nic tady není. A navíc, půlka lesa je plná ostnatých drátů.“

A opravdu. Brzy se před nimi v lese objevil betonový sloup a na obě strany od něj vedl ostnatý drát. Takových sloupů tam bylo ještě několik a všechny byly obrostlé hustým křovím, ve kterém se dráty schovávaly, takže je z větší dálky nebylo vůbec vidět. Dívky se pomalu vydaly k ohrazení. Šly, až dokud se Máša nezastavila u křoví, na kterém visela další bílá stužka.

„Tady,“ řekla. Místem, na kterém byly dráty zdvihnuté a propletené mezi sebou, se dívky bez problému protáhly. Jen Tyjmy šla z nějakého důvodu pozadu. Košilí zavadila o drát a chvíli jí trvalo, než se z něj dokázala vysoukat.

Les se za ohraničením nijak nezměnil a po lidech nebylo nikde ani památky. Máša se suverénně vydala kupředu. Zastavila se až za několik kroků přímo u rokle. Na jejím dně zurčel potůček.

„Jsme tady,“ řekla. „Je to v tamtom křoví.“

Táňa se podívala dolů. „Nic nevidím.“

„Podívej, tam trčí jedna část a tam,“ začala ukazovat Máša, „tam zase křídlo. Můžeme tam sejít, pojď se podívat!“

Tyjmy s nimi dolů nešla. Sedla si na Táninu tašku, opřela se o strom a nehybně čekala. Máša a Táňa se mezitím po mokré cestě mezi větvemi dostaly do rokle.

„Poslouchej, Táňo,“ zašeptala Máša. „Neměla by se na to taky podívat? Jak potom bude...?“

„To se neboj,“ uklidňovala ji Táňa, když nahlížela mezi křoví. „Ona ví líp než my, co má dělat. Opravdu, věř tomu. Ale jak se to hezky zachovalo, co?!“

Za křovím bylo vidět něco tmavě hnědého a na první pohled hodně starého. Zprvu to vypadalo jako mohyla, která má připomínat místo, na kterém zemřel nějaký nevýznamný kočovný kněz, který na poslední chvíli přijal nějakou pofidérní formu křesťanství. Z kopce šikmo trčelo cosi jako kovový kříž. Jen těžko bylo poznat, že je to polorozpadlý ocas letadla. Trup, od kterého se ocas oddělil, byl téměř celý schovaný pod zemí. Na jednom z křídel, která byla vidět mezi stromy a trávou, byl černý kříž.

„Hledala jsem si to a myslím, že je to bitevní letoun Heinkel,“ řekla do ticha Máša. „Vyrobili dvě verze. Jedna má pod trupem pušku ráže 30 mm a druhá... něco jiného, už nevím. Na tom nesejde.“

„Dívala ses dovnitř?“ zeptala se Táňa.

„Ne, sama jsem se bála,“ odpověděla Máša.

„A opravdu tam nikdo není?“

„Určitě ne, kabina je nepoškozená, podívej.“

Přiblížila se, odhrnula několik větví a nános několikaleté špíny. Táňa se přiblížila ke sklu a podívala se dovnitř. Viděla tam něco temného a snad i mokrého.

„Kolik jich tam bylo?“ zeptala se. „Jestli to byl Heinkel, musel tam přece být i střelec.“

„To nemám ponětí,“ řekla Máša.

„No fajn,“ odpověděl Táňa. „Tyjmy nám to poví. Škoda, že je ta kabina zavřená. Šlo by to lépe, kdybychom našly třeba trochu vlasů nebo kost.“

„Bez toho to nepůjde?“

„Ale půjde,“ uklidnila Táňa Mášu. „Jen to bude trvat dýl. Pojd', musíme nasbírat nějaké dřevo na oheň, už se stmívá.“

„A bude to stejně kvalitní?“

„Co je to *kvalitní*?“ zeptala se Táňa. „Myslíš, že se tady můžeme bavit o nějaké *kvalitě*?“

Oheň se pomalu rozhořel a začal osvětlovat okolí víc než večerní nebe. Máša si všimla, že se k ní rychle blíží stín. Začalo jí být divně. Stín měl nepochybně víc kuráže než ona. Věděla, že v městských šatech sem vůbec nezapadá. Tyjmino oblečení celý den budilo pozornost, ale teď, když sedí u ohně, je oblečená nejlépe ze všech.

„Tak, brzo začneme,“ přerušila Táňa Mášino přemýšlení.

„A na co vlastně čekáme?“

„Chce to čas, není kam spěchat,“ tiše odpověděla Táňa. „Ona sama ví, kdy má začít a co má dělat. Teď už ji nemusíme k ničemu pobízet.“

Máša si sedla vedle ní. „Mám strach,“ řekla a položila si ruku na srdce. „Jak dlouho ještě budeme čekat?“

„Nevím, je to jak kdy. Třeba minulý rok...“ Máša sebou trhla. Kousek nad nimi se ozval buben a za chvíli zvonění několika zvonečků.

Tyjmy stála v předklonu a upřeně se dívala na křoví nad roklí. Ještě jednou se ozval buben. Tyjmy se vydala proti směru hodinových ručiček a dvakrát oběhla celou mýtinu. Nakonec přeskočila křoví a zmizela. Rozlehl se výkřik a Mášu napadlo, že si Tyjmy nejspíš po skoku do rokle zlomila nohu.

Z rokle se nesly zvuky bubnu a mumlání. Najednou se ale rozlehlo ticho. Tyjmy se vynořila mezi křovím, pohybovala se velmi pomalu. Každý její krok byl součástí ceremoniálu. Došla do středu mýtiny, zastavila se, zvedla ruce k nebi a začala bubnovat do rytmu. Máša zavřela oči.

K bubnování se přidal nový zvuk. Máša si ani nevšimla, kdy se to stalo a vlastně ani nevěděla, co to je. Nejdřív se jí zdálo, jako by někde poblíž hrál někdo na housle. Potom pochopila, že ten zvuk vydává Tyjmy.

Zdalo se, že díky tomuto tónu vznikala taková zvláštní atmosféra. Zvuk plul prostorem, narážel na různé objekty a Tyjmy na to odpovídala několika hrdelními tóny. Máša si představovala síť na dně temné propasti, která bere vše, co jí vstoupí do cesty. Najednou se Tyjmin hlas někde zaseknul. Nebo spíš o něco. Máša cítila, že se snaží hlas vysvobodit ze sevření, ale nejde jí to.

Otevřela oči. Tyjmy stála kousek od ohně a snažila se vyprostit svou ruku ze tmy. Dávala do toho všechnu sílu, ale to něco jí vůbec nechtělo pustit.

„Nilti doglong,“ řekla Tyjmy a v jejím hlase bylo slyšet něco jako výhrůžka. „Nilti džamaj.“

Máši už začalo být jasné, že Tyjmy ze tmy dostala odpověď, protože se zasmála a zatřásla bubnem. „Nein, Herr General,“ spustila německy. „Das hat mit Ihnen har nicht zu tun. Ich bin hier wegen ganz anderer Angelegen-heit.“

Tma se jí na něco zeptala a Tyjmy jen nesouhlasně zakývala hlavou.

„Ona mluví německy?“ zeptala se Máša.

„V této situaci vždy, někdy i jinými jazyky,“ odpověděla Táňa.

Tyjmy se ještě jednou pokusila vyprostit ruku z prázdné tmy. „Heute ist schon zu spat, Herr General, Verzeirgeng, ich hab es seh z eilig,“ řekla rozzuřeně.

Teď Táňa cítila nebezpečí, které na ni číhá ze tmy.

„Wozu?“ povýšeně křiknula Tyjmy, odtrhla si z ramene svou Svatojiřskou stuhu i s dvěma narezlými hřebíky a zatočila s ní nad hlavou. „Nilti djamay. Blay budulan.“

Z ničeho nic jí temnota ruku pustila tak rychle, že se celá svalila na zem. Zasmála se a otočila se k Táni a Máši. Zakroutila hlavou.

„Co se děje?“ zeptala se Máša.

„Špatné zprávy,“ řekla jí Táňa. „V nižším světě pro tebe teď nikdo není.“

„A hledala pořádně? Byla až na konci?“

„Prosím tě, myslíš, že tam nějaký konec vůbec je? Není. Ani konec, ani začátek.“

„A co teď?“

„Může se podívat ještě do vyššího světa,“ řekla Táňa. „Jen je tam menší pravděpodobnost. Nikdy se jí tam nepodařilo nikoho najít. Ale zkusit to může.“

Podívala se na Tyjmy, která seděla v trávě a ukazovala nahoru. Souhlasila. Vstala a šla si pro druhý buben. Vzala si colu a když pila, připomínala Máši Martinu Navrátilovou na Wimbledonu.

Tento druhý buben zněl úplně jinak. Tak nějak tiše a rozvázně. Tyjmyn hlas už nezněl tak tesklivě jako předtím, naopak. Na Mášu působil více klidně a její dřívější strach vystřídal lehký smutek. Celý proces se opakoval, jen s tím rozdílem, že celý proces už nebyl plný děsu a hrůzy. I ona v tento moment pocítila, že je to až nepatřičné vyrušovat jiné světy, do kterých Tyjmy vstupovala při svém slabém bubnování.

Vzpomněla si na starou pohádku o malém šedém vlkovi, který bloudil někde kolem Moskvy. Ponuré barvy okolního světa se v této pohádce někdy měnily v prosluněné pláně a v dálce se mihotala silueta staříka.

Najednou se vzpamatovala a rozhlédla se. Zdálo se jí, že všechno, co se dříve stahovalo k sobě, všechny keře a stromy, se najednou opět rozvinulo a na sekundu mezi nimi prokoukl zvláštní neznámý svět.

Tyjmin hlas jako by se zaseknul na místě, na jednom tónu a nemohl pokračovat dál.

„Podívej,“ řekla Táňa a zatahala Mášu za ruku. „Povedlo se.“ Tyjmy vztáhla ruce k nebi, vzkřiknula a svalila se do trávy.

Máša uslyšela vzdálené zvuky letícího letadla, ale nechápala, odkud přichází. Hluk po chvíli vystřídal několik jiných zvuků nesoucích se z rokle. Znělo to, jako by někdo tůkal do skla, bouchal kusy železa o sebe a do toho se ozýval slabý, ale přesto jasný mužský kašel.

Táňa se zvedla a popošla kousek blíž k rokli. Najednou Máša uviděla, že na kraji mýtiny, na které se vše odehrávalo, stojí temná postava.

„Sprechen Sie Deutsch?“ zeptala se Táňa, ale odpověď nedostala. Postava se jen přiblížila k ohni. Táňa začala ustupovat a zopakovala: „Sprechen Sie Deutsch? Je hluchý nebo co?“

Oheň osvítil chlápka v kožené bundě a letecké přilbě. Mohlo mu být tak čtyřicet. Sedl si naproti chichotající se Tyjmy, překřížil nohy a podíval se na Táňu.

„Sprechen Sie Deutsch?“

„Ale už toho nech,“ řekl klidným hlasem chlápek.

„A kdo jste?“ zeptala se Táňa, ještě celá v šoku.

„Já? Já jsem Major Zvjagincev. Nikolaj Ivanovič Zvjagincev. A vy jste...?“

Máša s Táňou se na sebe podívaly.

„To nechápu,“ spustila Táňa. „Jak můžete být major Zvjagincev, když to letadlo je německé?“

„To je trofejní letoun,“ řekl. „Převážel jsem ho na jiné letiště a najednou...“ Major se ušklíbnul. Bylo jasné, že si vzpomněl na něco nepříjemného.

„A vy jste teda sovětský major?“ zeptala se Táňa.

„Dá se to tak říct,“ odpověděl. „Byl jsem sovětský a teď... vlastně nevím. Tam u nás to máme jinak.“

Máša byla celá v rozpacích. Major se na ni podíval, ale ona ihned odvrátila pohled.

„A co tady děláte, dámy? Vždyť naše cesty, myslím tím cesty živých a mrtvých, jsou úplně odlišné. Nebo se snad mýlím?“

„Jejda, omlouváme se,“ řekla Táňa. „Nechtěly jsme rušit, myslely jsme, že se objeví nějaký Němec.“

„A proč zrovna Němec?“

Máša zvedla oči a podívala se na majora. Měl široký obličej, klidný výraz, lehce orlí nos a několikadenní strniště. Přesně její typ. Je pravda, že jeho vzhled trochu kazil průstřel na lícní kosti, ale Máša už dávno věděla, že nikdo na světě není dokonalý, takže žádnou dokonalost v lidech a ani v jejich vzhledu nehledala.

„Pochopte,“ spustila Táňa. „Teď je taková doba, že si každý přivydělává, kde a jak může. No a my...“ kývnula směrem k Tyjmy. „No, ve zkratce. Teď odsud všichni zdrhají. Provdát se teď s pomocí firmy stojí čtyři tácy. A my to děláme sotva za pětikilo.“

„Jako sňatky s mrtvými?“ podivil se major.

„Dává to smysl, podívejte se. Občanství vám zůstane. Podmínkou pro oživení je právě svatba. Většinou oživujeme Němce. Německá mrtvola je u nás vlastně to samé jako živý černoš ze Zimbabwe nebo ruský Žid bez víza. Ze všech nejlepší jsou Španělé z Modré divize, ale ti jsou draží a není jich moc. Nebo můžou být taky Italové nebo Finové. Ale Rumuny nebo Maďary nevyvoláváme.“

„To je teda něco,“ řekl major. „A jak dlouho jsou potom na živu?“

„Tak tři roky,“ řekla Táňa.

„To je docela málo. Není vám jich líto?“

Táňa se na chvíli zamyslela. Na její pěkné tvářičce se najednou objevil vážný spolu s hlubokou vráskou mezi obočím. Bylo ticho. Ozývalo se jen praskání dřeva v ohni a šustění listů.

„Těžká otázka,“ řekla nakonec. „Opravdu to chcete vědět?“

„Jasná věc.“

Táňa se ještě trochu zamyslela a řekla: „Slyšela jsem, že existuje zákon země a zákon nebe. Když se nebeská síla objeví na zemi a neviditelné se stane viditelným, je to vlastně jen shluk tmy. Proto tady nemůžou dlouho zůstat. Nemají vlastně žádnou duši. Takže ne, není mi jich líto.“

„Ano, správně se na to díváš,“ řekl major. Vráska na Tánině čele zmizela.

„Jestli mám být upřímná, máme tolik práce, že ani nebylo kdy nad tím přemýšlet. Máme tak deset klientů měsíčně. V zimě někdy míň. Na Tyjmy se v Moskvě čeká i dva roky.“

„A ti, které ožívujete, vždy souhlasí?“

„Skoro,“ řekla Táňa. „Není to tam prý moc příjemné. Je tam tma a smutek. Nic moc. Nevím, jak je to u vás, klienta z vyššího světa jsme ještě neměly. Ale je jasné, že i v nižším světě jsou různí lidé. Třeba před rokem u Charkova to byla hrůza. Objevil se nám jeden nebožtík ze 3. tankové divize SS Totenkopf. Připravily jsme ho, oblékly, umyly, oholily, vše jsme mu vysvětlily a on souhlasil. Měl si vzít Marinu, studentku žurnalistiky. A teď? Přiradili ho k japonské námořní flotile. Jejda, měl byste je vidět. Když si vzpomenu... O čem jsem to mluvila?“

„O tankistovi,“ řekl major.

„Ano. No, prostě, daly jsme mu nějaké peníze, aby se cítil jako člověk. Nebylo to moc. Ale on začal pít. To nic, to stejně dělají ze začátku všichni. Kdesi mu ale nechtěli prodat vodku. Chtěli po něm rubly, ale on měl jen kupóny a říšské marky. První vzal pistoli a vystřelil do výlohy. Aby toho nebylo málo, tak v noci přijel s tankem a všechny stánky před nádražím srovnal se zemí. Od té doby se často v nočním Charkově objevuje a ničí všechny kiosky. Přes den se ale nikdy neobjevil. Nikdo neví, kde se skrývá.“

„To víte,“ začal major, „na světě je mnoho zvláštních věcí.“

„No, a to je důvod, proč už vyvoláváme jen německé vojáky. Ti sovětští jsou všichni nějací pošahaní. Jedni chtějí ovládnout celou obecní radu, druzí zase začnou zpívat. Ale ženit se? To ne, to je proti pravidlům.“

Mýtinou se najednou prohnal studený vítr. Máša odtrhla svůj zasněný pohled od majora Zvjaginceva a všimla si, jak se k nim začaly blížit tři průhledné postavy. Nešlo poznat, o koho se jedná, ale i tak Tyjmy vyděšeně vykřikla a rychle se za Táňu schovala.

„No a už to začíná,“ zamumlala Táňa. „Neboj se, ty pako, nedotknou se tě.“

Vstala a šla průhledným postavám vstříc. Už z dálky se je snažila jistými gesty uklidnit přesně tak, jako by řidič, který porušil pravidla silničního provozu, ukazoval silniční kontrole. Tyjmy se schoulila do klubíčka, dala hlavu mezi nohy a zatřásla se. Máša se raději přisunula blíže k ohni a najednou ucítila, jak se na ni major Zvjagincev upřeně dívá. Zvedla k němu oči a on se usmál.

„Jste krásná, Mášo,“ řekl tiše. „Zrovna jsem pracoval na zahradě, když mě tady Tyjmy začala vyvolávat. Byla děsně otravná. Už jsem začal přemýšlet, jak vás vystrašit, ale potom jsem uviděl Vás, milá Mášo. Tak jste mě okouzila, že to ani slovy nedokáži vyjádřit. Ještě v době, kdy jsem chodil do školy, jsem měl kamarádku Varju. Jste jí tak podobná. Vypadala přesně tak, jako teď Vy. Také měla nos samou pihu. Jen měla dlouhé vlasy. Měl jsem ji tak rád. Kdybyste tady nebyla Vy, Mášo, nevím, zdali bych přišel.“

„Vy tam máte zahradu?“ zeptala se Máša a trochu se začervenala.

„Ano.“

„A kde žijete? Jak se to tam jmenuje?“

„Nijak se to tam nejmenuje,“ odpověděl major. „Proto žijeme v klidu, míru a štěstí.“

„A jaké to tam je?“

„Takové vcelku normální,“ řekl s úsměvem na tváři major.

„Prosím?“ zeptala se Máša. „A máte tam stejné věci jako my tady?“

„Jak vám to mám říct, Mášo... ano i ne. Všechno je to v takové mlze, bez jasných obrysů. Ale jen, když je nad tím zamyslíte.“

„A jak žijete?“

„Mám tam takový domek se zahradou. Je tam krásné ticho.“

„A auto máte?“ zeptala se Máša, i když hned pochopila, na jak hloupou otázku se zeptala.

„Když chcete, tak ano. Proč by ne.“

„A jaké?“

„Jak kdy,“ řekl major. „Máme i mikrovlnku a to... jak se to jmenuje... pračku. Akorát teda není co prát. A taky máme barevnou televizi. Sice jen s jedním kanálem, ale je tam všechno.“

„I televizi?“

„Ano, i tu. Někdy Panasonic, někdy Shivaki. Ale když se na to člověk zaměří, tak zjistí, že tam není nic. Nic, jen mlha. Ale jak říkám, všechno je jako tady na zemi. Až na ty názvy. Nic tam nemá jméno. A čím výš jste, tím víc to platí.“

Mášu další otázka už nenapadala. Jen tiše přemýšlela nad majorovými posledními slovy. Táňa mezitím třem průhledným něco důrazně vysvětlovala.

„Znovu vám říkám, že je šamanka už od dětství,“ doléhal k nim její hlas. „Když byla malá, uhodil do ní blesk. Potom si udělala stříšku z plechu, který jí dal bůh hromu. Ale co já vám tady budu dokazovat? Proč by to s sebou měla nosit? Dřív s tím žádný problém nebyl. Že vám není hanba se takto obouvat do stařeny. Kdybyste radši něco udělali s těmi léčiteli v Moskvě. To je teprve něco příšerného. A vy tady na stařenu... Budu si stěžovat!“

Máša ucítila, jak se k ní major přiblížil. „Mášo,“ řekl. „Já už půjdu. Chci ti jen něco dát na památku.“

Všimla si, že jí začal najednou tykat. To se jí líbilo.

„Co to je?“ zeptala se.

„Rákosová píšťalka. Až tě nebude bavit život tady na zemi, tak dojdi sem, k mému letadlu. Když na ni zapískáš, přijdu za tebou.“

„A můžu k vám na návštěvu?“ zeptala se Máša.

„Jistě, až uvidíš, jaké tam mám jahody a ochutnáš je,“ řekl major a zvednul se. „Přijdeš? Budu na tebe čekat.“

Máša souhlasně, ale trochu nenápadně, kývla hlavou.

„A vy... vy jste teď živý?“

Major pokrčil rameny, vyndal z kapsy zrezivělou pistoli TT 33 a přiložil si ji k uchu.

Zazněl výstřel. Táňa se otočila a s úděsem se podívala na majora, který se zapotácel, ale pořád stál na nohou. Tyjmy jen zvedla hlavu a zachichtala se. Znovu se zvedl studený vítr a průhledné postavy zmizely.

„Budu čekat,“ zopakoval major a vrávoravým krokem se vydal k roklí, nad kterou se objevila sotva zřetelná duha. Ušel několik kroků a jeho postava se rozplynula ve tmě. Jako cukr v horkém čaji.

Máša se dívala z okna vagonu na zahrádky a domky a tiše plakala.

„Co je s tebou, Mášo?“ zeptala se Táňa, když se podívala na její ubrečené oči. „Hod' to za hlavu, to je život. Pojedeme s holkami do Archangelsku, co říkáš? Leží tam havarovaný americký letoun, The Widow Maker. Zemřelo tam jedenáct lidí, to je dost pro všechny. Tak co? Pojedeš?“

„A kdy?“ zeptala se Máša.

„Po patnáctém. Přijed' patnáctého k nám. Budeme slavit. Přijedeš? Tyjmy nasušila muchomůrky. Zahrajeme ti na buben vyššího světa. Vždyť se ti to tak líbilo. Tyjmy, že to bude super, když za námi Máša přijede?“

Tyjmy se na ně podívala a široce se usmála na souhlas. Ukázala při tom své zažloutlé skoro až hnědé zbytky zubů, které jí trčely z dásní. Tyjminy oči byly schované za koženými stužkami, které jí visely z čepice, takže její úsměv naháněl hrůzu a vypadalo to, že se směje jen pusa a zbytek obličeje se ani nehne.

„Neboj se jí, je hodná,“ řekla Táňa.

V tu chvíli ale Máša už koukala z okna a v kapse mačkala rákosovou písťalku, kterou dostala od majora Zvjaginceva a usilovně nad něčím přemýšlela.

3.3 ŽLUTÝ ŠÍP. DVANÁCTÁ ČÁST

Andreje probudily každodenní ranní rozhovory lidí stojících v řadě na záchod, která už zabírala celou chodbu, dětský pláč za tenkou stěnou a nedaleké chrápání. Několik minut se snažil ignorovat, že už přichází nový den. Po chvíli mu ale toto snažení překazila hudba vycházející z rádia. Jako by ji snad pouštěli z nějakého obrovského kastrolu. Takového, v jakých se vaří v závodní jídelně.

„Je důležité, s jakou náladou vcházíte do nového dne,“ zaznělo z rádia, které stálo hned vedle jeho hlavy. „Necht' je váš den klidný, plný radosti a slunečních paprsků. To vám přeje známá estonská zpěvačka Guna Tamas.“

Andrej spustil nohy z postele a nazul si boty. Na vedlejším lůžku pořád ještě pochrupeval Petr Sergejevič. Soudě podle pohybu jeho zad a zadku, který měl přikrytý prostěradlem s několika modrými trojúhelníkovými razítky, ještě tak minimálně hodinu neměl v plánu vstát. Bylo očividné, že Petra Sergejeviče nerozhodil ani ranní pozdrav Guny Tamas, ani hlasy lidí ozyvající se z chodby, ale pro Andreje už bez nejmenších pochyb začal nový den.

Oblékl se a vypil půl hrnku studeného čaje. Z věšáku si vzal ručník s vyšitým dvouhlavým kohoutem, tašku s toaletními potřebami a vyšel na chodbu. Jako poslední v řadě stál zarostlý horal Avel. V obličeji ale tentokrát nevypadal ani trochu spokojeně. Dokonce i zubní kartáček trčící z jeho kapsy vypadal spíš jako dýka.

„Jdu po tobě. Ale ještě si zajdu zapálit, dobře?“ řekl mu Andrej.

„Jo, jasně,“ řekl mu dopáleně Avel. Když se za Andrejem zavřely těžké dveře s vyškrábaným názvem *Lokomotiva Šampion* a malým zaplivaným okýnkem, vzpomenu si, že včera vykouřil poslední cigaretu. Naštěstí přímo za dveřmi stálo okolo šejdíře několik lidí. Andrej hodil litr po jenom z nich a stoupl si vedle něj.

Šejdíř byl starý vrásčitý pán podobný na opici těsně před smrtí, ke kterému by mnohem víc sedělo žebrání s plechovkou od piva než tři hnědé plastové skleničky, které pomalu přesouval po kousku kartonu. Mohl by to být patriarcha, nebo snad učitel. Jeho dva pomocníci byli taky dost přesvědčiví a obrovští. Měli na sobě stejné rezavé bundy z neskutečně odporné kůže ušité politickými vězni v Číně. Zcela dobrovolně a věrohodně se hádali, šťouchali se do prsou a na

střídačku vyhrávali zbrusu nové pětitisícovky, které jim muž podával tiše bez toho, aniž by se na ně podíval.

Andrej odešel a stoupl si ke stěně u okna. Ti lidi v rádiu měli pravdu, dnešní den byl opravdu slunečný. Žluté paprsky se chvilkami odrážely od pohybující se lysiny na hlavě šejdíře a těch pár šedých vlasů, které mu na hlavě zbyly, kolem ní vytvářely jasnou svatozář. To, jak šiboval hrníčky nad kartonem, připomínalo rituální pohyby nějakého dávno zapomenutého náboženství.

„Hej!“ řekl jeden z pomocníků, když zvedl hlavu. „Co tu hulíš? I bez toho se tu nedá dýchat.“

Andrej to nechal bez odpovědi. „Možná bych mohl napsat do novin,“ běželo mu hlavou. „Slyšel jsem, dámy a pánové, že prej nám už šlohl i vzduch.“

„Jsi hluchý nebo co?“ zopakoval asistent a celý se narovnal. Andrej ale opět nereagoval. Neměl mu co rozkazovat. Byl to přece veřejný prostor, nepatřilo mu to tam.

„Šibuju s hrníčky, s hrníčky čaruju, stejně to tady zase vyhraju,“ zahučel z ničeho nic šejdíř.

Očividně to byl nějaký předem domluvený signál. V tu ránu totiž asistent přestal se svým vyhrožováním, trhnul hlavou a vrátil se zpět k přerušené hádce se šejdířem. Andrej si naposledy potáhl a cvrnknul jim špačka pod nohy.

Lidé v řadě nějak rychle postupovali. Avel se někam vypařil a před Andrejem stála už jen nějaká žena s kojencem v náručí. Andrej ke svému překvapení nemusel ani dlouho čekat, než se po ženě s dítětem dostane na řadu.

Když za sebou zavřel dveře, pustil si vodu. Podíval se na sebe do zrcadla a začal přemítat, co se na něm za posledních pět let změnilo. Nemohl říct, že by nějak zmužněl nebo zestárnul. Spíš mu přišlo, že jeho obličej jaksi vyšel z módy, stejně jako třeba zvonové kalhoty, transcendentální meditace nebo rocková skupina Fleetwood Mac. Za poslední dobu se do trendu dostaly úplně jiné obličejy, takové jak z třicátých let, a to mělo vliv na velkou spoustu věcí. Po chvilce Andrej nechal tyto myšlenky žít si vlastním životem, vyčistil si zuby, rychle se opláchl a odešel k sobě.

Petr Sergejevič už byl vzhůru. Když Andrej vešel, viděl ho, jak sedí u stolu, drbe se a listuje starým vydáním novin Na cestě, které Andrej včera vyměnil s nějakým cikánem za plechovku piva, ale nestihl se do nich ještě ani podívat.

„Dobré ráno, Andreji,“ řekl Petr Sergejevič a ukázal prstem na jedno místo v novinách. „Tady se píše: existence Yettiho může být považována za vědecky prokazatelnou.“

„Dobré ráno, Petře Sergejeviči,“ odpověděl mu Andrej. „To je hloupost. Zase jste dneska celou noc chrápal.“

„To kecáš, že?“

„Ne, opravdu.“

„A mlaskal jsi na mě?“

„Mlaskal jsem o sto šest!“ odpověděl Andrej. „Ale stejně mi to bylo úplně k ničemu. Když se přetočíte na záda, v ten moment začnete chrápat a potom už nemá cenu něco zkoušet. Měl byste se přivázat k posteli tak, abyste ležel jen na boku celou noc. Jak jste to dělal minulý rok? No chápete to?“

„Chápu,“ odvětil Petr Sergejevič. „Byl jsem mladší, ale dnes už tak neusnu. Ach jo, to je práce. Já mám pořád nervy na pochodu. Víš, Andrejku, do těch zkurvených reforem jsem problém s chrápáním nikdy neměl. No, to je fuk, něco s tím vymyslíme.“

„A co tam ještě píšou?“ zeptal se Andrej a kývnul hlavou směrem k novinám. Dokud nezačal Petr Sergejevič mluvit o tom, jaký byl život do reforem, musel jeho myšlenkové pochody nějak usměrňovat.

Petr Sergejevič přejížděl prstem po nazelenalém papíru a chrlil ze sebe nějaké jednotvárné nadávky. Potom se ale rozpovídal o tom, co se píše v úvodním článku. Andrej pokyvoval hlavou, ptal se na otázky, ale u toho neustále přemýšlel, co má v plánu na celý den. Nejdřív se musí jít nasnídat a potom jít k Hanovi. Měl s ním nějaké nevyřízené účty.

4 KOMENTÁŘ

Následující kapitola a její podkapitoly jsou součástí praktické části dané diplomové práce. Bude zde představen rozbor jednotlivých povídek a prvky jako jsou obraznost, chápání světa a nejrůznějších jevů, vidění a pojmání světa apod., které se všemi vybranými díly prolínají. V neposlední řadě bude součástí dané části také translatologický rozbor povídek a komentář k jednotlivým překladatelským postupům.

4.1 ROZBOR POVÍDEK

V rámci své diplomové práce jsem si k překladu vybrala tři povídky Viktora O. Pelevina, a to konkrétně *Příhody kóje č. 12*, *Buben pro vyšší svět* a *Žlutý šíp*.

Prvním přeloženým dílem je povídka *Příhody kóje č. 12*. Celý text je postaven na zosobnění, které umožňuje přenesení lidských vlastností a prožívání na neživou bytost. Tento jev je nazýván jako personifikace.

Jedním z hlavních motivů, který se v díle objevuje, je sebehodnota a sebepojetí neživé bytosti, tedy kóje, která stojí na dvoře jednoho z bytových domů. Kóje sama sebe chápe jako výjimečnou bytost, která se vyjímá mezi ostatními, a to barvou, na kterou je natřená nebo také koly, která v sobě uschovává. A právě tato kola pro ni představují ideál krásy. Její vnímání světa je omezeno pouze na krásu a nechce si připustit, že na světě existuje i něco, co už tak krásné na první pohled být nemusí. Pelevin vyjadřuje toto chápání jazykovými prostředky, které budou dále předmětem mého komentáře.

K velkému průlomů v tomto jejím chápání světa dochází v době, kdy se namísto kol jejím novým „obyvatelem“ stává velký starý sud, ve kterém kvasí okurky. Najednou kóje ztrácí kontakt s estetickým a nablýskanými koly a střetává se se zcela novou realitou. Její dřívější představy a vzpomínky na své staré *Já* se postupně vytrácejí a postupem času čím dál tím více roste její propojení se sudem uvnitř ní a potažmo i ostatními kójemi, které stojí vedle ní a uchovávají v sobě další sudy a jiné potraviny. Postupně se stává jednou z nich. Své myšlení už neovládá ona sama. Dostává se pod velký vliv okolního světa, ale především pod vliv jejího nového společníka – sudu.

Ke konci povídky ovšem *Dvanáctka* dojde k uvědomění si svého vlastní *Já*, pochopí, že se nechala ovlivnit ostatními a začíná bojovat. Její boj za zachování si své vlastní identity končí „sebevražděným“ činem, který způsobí požár, v jehož důsledku shoří ona, sud i ostatní kóje.

Celá povídka je zakončena scénou s letícím zářícím kolem, které odjíždí od místa požáru a vzlétá k nebi. V určitém smyslu by se dalo toto vyobrazení chápat jako převtělení duše *Dvanáctky* v kolo, o čemž vlastně napříč celou povídkou sama snila. Představovala si, že je kolem, které může putovat kamkoliv, klidně až na konec světa. Tato představa ji v jistém ohledu velmi uklidňovala a naplňovala ji pocitem svobody.

Tato interpretace může být podpořena také faktem, že Viktor Pelevin se otevřeně hlásí k buddhistickému náboženství, které věří v reinkarnaci neboli proces neustálého umírání a znovuzrození. Na začátku celého příběhu je kóje vyobrazována jako nová osobnost, která má ovšem pocit, že někdy dříve, snad i v minulém životě, byla něčím důležitějším než obyčejnou kójí. Snad třeba i garáží. Zde by tedy bylo možné chápat, že její *Já* v podobě garáže zahynulo a znovu se zrodilo ve formě kóje, která na konci povídky lehne popelem. Její *Já* ve formě kóje tedy také umírá a dochází k převtělení do podoby kola, které letí vstříc nebi a nekonečným možnostem, jež dříve existovaly pouze v jejích představách. V tento okamžik by mohlo jít také o stav nirvány, tedy moment, kdy se daná bytost vymaní z koloběhu znovuzrození,⁵⁰ čehož, lze říct, kóje v tuto chvíli opravdu dosáhla.

Jedním z dalších buddhistických, v tomto případě konkrétně zen-buddhistických, prvků, které se dílem prolínají, je ovlivňování v mlčenlivosti. Podle vyznavačů zen-buddhismu Buddha veškeré své vědění předával svým učencům v tichosti.⁵¹ Sud uvnitř kóje v průběhu celé povídky působí velmi klidným dojmem, mlčí a se svým okolím verbálně vůbec nekomunikuje. Myšlení *Dvanáctky* a její přístup k životu tedy nechtěl ovlivnit tak, že by s ní vedl dialog, nýbrž v naprosté tichosti na rozdíl od ostatních kójí, které s ní hovořily.

Ve spojitosti s V. Pelevinem také často bývá zmíněn vliv literatury Vladimira Nabokova na jeho díla, a to konkrétně nejčastěji u románu *Čapajev a Prázdnota*. Zde se jedná ku příkladu o chápání smrti jako probuzení se ze snu, kterým byl celý pozemský život, který postavy děl žijí nebo žily. Toto chápání života a smrti lze u Nabokova pozorovat třeba v díle *Pozvání na*

⁵⁰ STÖRIG, Hans Joachim, 2008. *Malé dějiny filosofie*. 8. Karmelitánské nakladatelství, s. 45

⁵¹ Tamtéž, s. 51

*porpravu (Приглашение на казнь)*⁵². Dle mého názoru se stejný jev, ačkoliv možná v trochu jiném smyslu, objevuje i v díle *Příhody kóje č. 12*. Kóje určitou část svého života žila pod vlivem sudu, který ovlivňoval její myšlení, jak již bylo popsáno výše. Když si ale uvědomila, v jaké situaci se nachází, rozhodla se, že jediným způsobem, jak se dostat z tohoto „snu“, ve kterém žije, je smrt. A právě smrt by zde také mohla být tedy chápána jako jistá forma probuzení se ze snu, tedy vstup do nového prostoru s novými hodnotami.

V rámci povídky bych se chtěla vrátit ještě ke vnímání krásy a ne-krásy. Kóje velmi často akcentuje krásu kol, která jsou pro ni ideálem. Tato krása bývá často spojována s dynamikou, září, světlem, pohybem a živostí. Naopak doba, kdy její prostory obývá sud, který pro ni již tyto ideály krásy nepředstavuje, je vyobrazována jako období spojené s nudou, nepříjemným zápachem, statikou, nesouladem a temnotou. Již z těchto jazykových prostředků, které Pelevin používá, lze vytušit, jak kóje jednotlivá období prožívá a jak se cítí.

Další povídkou je *Buben pro vyšší svět*. Hlavním motivem této povídky je transcendentální realita, ve které šamanka Tyjmy a její pomocnice Táňa hledají vhodné ženichy pro své klientky. V této povídce se jedná konkrétně o mladou Mášu, která si hledá ženicha u vraku ztroskotaného německého letadla z válečných let. Celý proces vyvolávání padlých vojáků ovšem neprobíhá zcela podle představ a v nižším světě, ze kterého většina vyvolávaných ženichů pochází, pro Mášu Tyjmy nikoho nenachází. Proto zkouší hledat ve světě vyšším. Zjeví se major Zvjaginec, který, jak se později ukáže, není Němec, ale Rus. Zde se začíná odehrávat první vnitřní boj uvnitř Máši založený na předsudcích vůči sovětským a ruským vojákům. Ovšem tento major jí imponuje nejen fyzickým vzhledem, ale také reflexí jeho světa, ve kterém žije. Máša dochází k uvědomění si svého velmi ohraničeného vnímání okolního světa, který je plný předsudků vůči svému okolí a postupně díky tomuto, ačkoliv krátkému, shledání všechny své dřívější předsudky ztrácí.

Major se ke konci povídky rozhodne vrátit se do svého světa docela zvláštním způsobem – zastřelí se. Než ovšem tento čin provede, daruje Máši píšťalku, s jejíž pomocí si jej může kdykoliv přivolat zpět na zem a on ji poté vezme do svého světa, ve kterém je vše, ale zároveň vlastně vůbec nic.

⁵² Чапаев и Пустога, 2018. *Полка* [online]. Dostupné z: <https://polka.academy/articles/667>

Tím, že se Máša potkala se Zvjagincevam a našla v něm vše, co doposud hledala, se postupně začíná dostávat do pochybností, zdali chce ještě nadále pokračovat v tom stejném způsobu hledání si ženicha s Tyjmy a Táňou. Najednou jí to všechno přestává dávat smysl, a i když jí Táňa nabízí další místo, kde by mohly zkusit štěstí, ona neustále s píšťalkou v ruce přemýšlí, zda si majora nepřivolá zpět. Tato píšťalka může být chápána jako metafora k nové životní etapě, k novým možnostem, k jiné formě bytí.

Klíčovým motivem celé povídky je obchodování s mrtvými. Lze tedy uvažovat o jisté inspiraci Pelevina v klasické ruské literatuře, konkrétně třeba u Nikolaje V. Gogola a jeho díla *Mrtvé duše*. Tyjmy s Táňou v Pelevinově povídce i Čičikov v Gogolově románu obchodují s mrtvými lidmi za účelem vlastního obohacení. Ačkoliv následný motiv každé z těchto postav je nejspíše zcela rozdílný, tak na základě zmíněné tematické blízkosti lze tento jev chápat jako prvek sjednocující obě díla.

V povídce hraje velkou roli také symbolika. Tyjmy jakožto představitelka východní (nejspíše sibiřské) kultury na sobě nosí mnoho symbolů a talismanů, které v sobě ukrývají jistý význam. Jedná se například o ptáka, který je v literatuře často představitelem svobody. Dále to jsou obličejové bez rtů, které zase mohou odkazovat na mlčení a nemožnost vyjádření svého vlastního názoru. Nosí na sobě také Svatojiřskou stuhu symbolizující statečnost a ochranu vlasti.

Posledním přeloženým dílem v rámci dané diplomové práce je povídka *Žlutý šíp*. Celý děj se odehrává ve vlaku jedoucím vstříc rozbořenému mostu. Celý tento vlak lze považovat za metaforu k sovětskému státu, a to hned z několika důvodů. Hlavním cílem veškeré existence života ve vlaku je, aby si nikdo z cestujících neuvědomoval, že je pasažérem tohoto dopravního prostředku, a tedy součástí nějakého systému. Lidé zde žijí v iluzi, neslyší zvuky vlaku jedoucího po kolejích a nemají ponětí o tom, že venku mimo vlak také existuje život. V jedné části povídky probíhá rozhovor matky s dcerou, která se chce dostat z vlaku ven. Chce žít tam, kde se žije svobodně, kde mají žít duchové a bozi. Matka je z tohoto výroku své dcery zděšená a má strach, jestli její slova někdo neslyšel. Tady lze uvažovat odkaz na život v Sovětském svazu, ve kterém se lidé báli trestu za vyřčení svého názoru, který nemusel být zcela v souladu s politikou státu.

Zde tedy vyvstává otázka, zdali se dá z vlaku dostat živým. Je možné se vymanit z nadvlády lidí, kteří jsou právě u moci? Tuto otázku si pokládají i některé postavy v díle. Ačkoliv tyto

postavy jedou neznámo kam, uvědomují si, že z vlaku nelze vystoupit, i když by se o to sebevíc snažily. Jedna z těchto postav v povídce říká: „Я хочу сойти с этого поезда живым. Я знаю, что это невозможно, но я этого хочу, потому что хотеть чего-нибудь другого просто сумасшествие [...]“.⁵³ Daný hrdina zde tedy vyjadřuje svou touhu opustit vlak, i když ví, že je to téměř nemožné.

Na tento jev lze pohlížet také ze širší perspektivy. Vlak nemusí být chápán pouze jako metafora k Sovětskému svazu či jinému politickému zřízení, ale také jako metafora k životu na planetě Zemi. V rámci našeho pozemského bytí jsme limitováni určitými možnostmi, a i když bychom chtěli z těchto předurčených kolejí vybočit a dostat se za hranice našeho pozemského bytí, nepodařilo by se nám to. Stejně jako se to nedaří cestujícím v Pelevinově vlaku.

Stejně myšlenky jako mnozí cestující a touhu opustit jedoucí vlak má i Andrej, hlavní postava celé povídky, který v tuto předkládanou realitu nevěří. Andrej, na rozdíl od mnohých, slyší zvuky jedoucího vlaku a přesně si uvědomuje, co se kolem něj děje. Proto jej také velké množství postav v díle nepovažuje za pravého pasažéra. Andrej se v každé části povídky setkává s nejrůznějšími lidmi a vede s nimi dialog, často právě na téma vlaku, jeho směřování či smyslu života. Jeho spolubydlící Petr Sergejevič například chápe vlak jako svou vlast a pokud někdo ve vlaku něco ukradne, chápe to jako „rozkrádání státu“.

Ve vlaku je ideologická propaganda posílena hned několika prvky. Jedním z nich je například rádio, jehož vysílání lze pouze ztlumit, nikoliv plně zastavit nebo zeslabit tak, aby nebylo vůbec nic slyšet. Dalším prvkem byla knížka, kterou Andrej našel v přihrádce na chodbě. Chyběly v ní stránky, což opět dokazuje to, že je cestujícím předkládána jen část reality. Lze tedy předpokládat, že informace obsažené na vytrhnutých stránkách by mohly pro režim znamenat nějakou hrozbu?

V povídce je také často řeč o samotném členění vlaku. Každý vagón je určen pro jistou sociální třídu, podle toho je také vybaven a člověk, který vejde dovnitř okamžitě pochopí, kde se právě nachází. Některé vagóny jsou dokonce samotnými podniky, ve kterých pasažéři pracují. Zde je opět možné se setkat s tím, že lidé jedoucí ve vlaku, jsou na jeho prostředí naprosto odkázáni a je jim předkládána pouze omezená realita.

⁵³ Пелевин, Виктор. 1993. *Желтая стрела. Седьмая часть*.

Z formálního hlediska sám Pelevin zvolil velmi neobvyklé číslování povídek, a to číslování sestupné. První částí je tedy část označená jako „Dvanáctá kapitola“ a poslední zase jako „Nultá kapitola“. Sám autor tvrdí, že povídku lze číst v jakémkoliv pořadí, jelikož jednotlivé kapitoly na sebe nikterak nenavazují.

Motiv jedoucího vlaku se v ruské literatuře neobjevuje v tomto díle poprvé. Je možné jej spatřit třeba v díle *Moskva-Petušky* Venědikta Jerofejeva. Jistou paralelu lze v tomto případě najít ovšem také se starším dílem z počátku 20. století, s básní Nikolaje Gumiljova *Заблудившийся трамвай*.

V rámci rozebírané povídky i v básni Gumiljova autoři pracují s motivem nezvratnosti osudu v době, kdy člověk nastoupí do daného dopravního prostředku (v těchto případech do vlaku nebo tramvaje). Oba tyto prostředky vystupují v dílech jako symboly – tramvaj u Gumiljova může být chápána jako symbol ruské revoluce, u Pelevina poté může být vlak vnímán jako symbol Sovětského svazu. Gumiljov ovšem ve své básni spíše poukazuje na tramvaj jako symbol progresu a zrychlení života, Pelevin zase spíše pohlíží na vlak jako prostředek, který směřuje ke zkáze.

Ve všech vybraných povídkách si lze povšimnout prvků, které se nacházejí v každé z nich. A právě těmto jevům bych chtěla věnovat následující podkapitulu.

4.1.1 SJEDNOCUJÍCÍ PRVKY

Prvním jevem sjednocujícím všechny vybrané povídky je prázdnota. Ta se v první z nich promítá ve vnitřním světě *Dvanáctky* a v jejím prožívání v době, kdy jí jsou odebrána kola představující pro ni podstatu jejího bytí a prostředek pro to, aby se cítila mezi ostatními jedinečná a něčím výjimečná. Když jí je ovšem tento prvek odebrán, cítí se prázdňá a bez života a postupně její mysl proto začne ovládat ostatní kóje a sud, který je do ní po odebrání kol umístěn.

Ve druhé povídce se prázdnota projevuje hned na dvou rovinách. Jednou z nich je prázdnota, se kterou Tyjmy interaguje a snaží se z ní vyvolat duchy padlých vojáků. Druhá rovina je poté rovina vnitřního světa a prožívání Táni, která hledá lásku, ale nedaří se jí ji nalézt. Když potká majora Zvjaginceva, její prázdnota se na chvíli jakoby úplně vytratí. Našla v něm totiž vše, co doposud hledala. Major se ale nakonec zastřelí a vrací se zpět do vyššího světa. Tato ztráta

uvnitř Tání vyvolá pochybnosti, zdali chce ještě vůbec hledat svého muže jinde. Chtěla by spíše vyvolat majora z prázdnoty zpět a zaplnit pomocí píšťalky tak svou vnitřní prázdnotu, která se uvnitř ní po skončení tohoto krátkého setkání s ním znovu objevila.

V povídce *Žlutý šíp* se pocit vnitřní prázdnoty prolíná napříč celým dílem. Andrej necítí pocit naplnění a snaží se najít smysl toho, proč se všichni nachází ve vlaku nezvratně směřujícím ke zkáze. Na konci dvanácté kapitoly také si lze také všimnout, že se Andrej snaží přijít na to, co se za poslední léta změnilo, jak se změnil on a snaží se najít smysl života.

Motiv prázdnoty se objevuje i v jiných Pelevinových dílech. Jedná se například o román *Čapajev a Prázdnota*, ve kterém se je prázdnota zahrnuta již v samotném názvu, ale nejen tam. Celé dílo se zakládá na filozofickém učení, a to na učení buddhismu o prázdnotě a Platonovu mýtu o jeskyni.⁵⁴ Také další bod, kterému se budu v této části věnovat, se projevuje i ve zmíněném románu. Jedná se o prolínání více světů a dějových linií, zde konkrétně období Občanské války a života v psychiatrické léčebně 90. let.

Nyní tedy přejdu k přeloženým povídkám. V případě kóje se jedná o svět jejího vnitřního prožívání, jejich představ, ve kterých se převtěluje do podoby kola, které jezdí, kam se mu jen zachce a nic pro něj není nemožné. Na druhé straně se tento svět dostává do kontrastu s realitou okolního světa, která zdaleka není tak svobodná a nedává jí tolik možností.

Tyjmy ve druhé povídce komunikuje s vyšším světem a interaguje se substancemi z jiné dimenze. Vedle této transcendentální reality stojí reálný svět, ve kterém se celý děj odehrává. Postavy se nachází na louce mezi stromy, cestují vlakem apod.

V poslední povídce by se dalo tvrdit, že se jedná o prolínání života ve vlaku vs vnitřní prožívání Andreje, který se dostává do střetu s lidmi, kteří věří, že toto je jejich opravdový život a žijí, na rozdíl od něj, v iluzi.

Velmi zajímavým aspektem je také oblast hodnot, které postavy v jednotlivých dílech mají. Dalo by se tvrdit, že pro Andreje v povídce *Žlutý šíp* je nejvyšší hodnotou pravda, která je potlačována režimem a propagandou, který ovládá život uvnitř vlaku. Tato hodnota se velmi

⁵⁴ Чапаев и Пустота, 2018. *Полка* [online]. Dostupné z: <https://polka.academy/articles/667>

liší od hodnot, které mají postavy v dalších dvou dílech. Kóje i Táňa jsou zaměřeny na krásu, ačkoliv obě ji chápou trochu jinak. Pro Táňu je důležitá krása vnitřní, vnitřní hodnoty, které našla u majora Zvjaginceva, ale kóje je spíše zaměřena na krásu vnější, na estetickou stránku kol, která jsou pro ni krásná na pohled a ráda se jimi kochá.

4.2 TRANSLATOLOGICKÝ ROZBOR

Následující podkapitola bude věnována překladatelským transformacím, které byly užity v rámci překladu vybraných děl. Jednotlivé příklady, demonstrující uvedený překladatelský postup, jsem seřadila do tabulek, v nichž se v první (levé) buňce nachází originální znění a ve druhé (pravé) překlad daného jevu.

1. Transliterace

Prvním překladatelským přístupem, který jsem při překladu povídek využila, je transliterace neboli postup převedení slov či slovních spojení na základě převodu jazykového jevu z jednoho grafického systému do druhého.

Тыймы	Tyjmy
КреMATOBO	Krematovo
Гyна Tаmac	Guna Tamas

2. Transkripce

Transkripce se podobně jako transliterace zakládá na převádění jazykového jevu z jednoho jazyka do druhého, ovšem v tomto případě se jedná o převod na základě zvukové podoby jednotlivých výrazů.

Никoлaй Ивaнoвич Звyгинцeв	Nikolaj Ivanovič Zvjagincev
----------------------------	-----------------------------

3. Rozdělení vět

Jak již z názvu vyplývá, daný překladatelský přístup je zaměřen na užití více vět v cílovém jazyce oproti jedné větě v jazyce výchozím. V této situaci jsem daný přístup zvolila z toho důvodu, že pro český jazyk jsou obecně typičtější kratší věty a stylisticky se mi zdálo toto řešení vhodnější než zachování původní struktury ruské věty v originálním textu. V prvním případě jsem se rozhodla pro rozdělení jednoho souvětí do tří vět, ve druhém jsem rozdělila souvětí na dvě věty.

В начале было слово, и даже, наверное, не одно – но он ничего об этом не знал.	Na počátku bylo slovo. Vlastně jich bylo hned několik. O tom ale Ona nic nevěděla.
Платформа «Сорок третий километр» вполне соответствовала своему названию.	Zastávka Čtyřicátý třetí kilometr. Pod tím názvem se skrývalo vše.

4. Spojení vět

Tento překladatelský přístup se zakládá na vytvoření jedné věty v cílovém jazyce ze dvou a více vět v jazyce výchozím. Ačkoliv tento přístup není v mé práci, stejně tak jako obecně při překladu z češtiny do ruštiny, natolik častý jako předchozí rozdělení vět, tak i k němu jsem se v některých případech uchýlila.

Темнеет уже. Пошли ветки собирать.	Pojď, musíme nasbírat nějaké dřevo na oheň, už se stmívá.
------------------------------------	---

5. Syntaktická dekonverzace

Syntaktická dekonverzace je překladatelským postupem, při kterém probíhá tzv. rozvolňování syntaktické konstrukce. Typicky se při překladu ruskojazyčného textu jedná o překlad přechodníkových konstrukcí větou vedlejší či druhou větou hlavní. V prvním příkladu uvedeném v tabulce lze pozorovat překlad přechodníkové konstrukce dvěma větami hlavními, v případě druhém se poté jedná o překlad této konstrukce větou vedlejší.

Войдя в тамбур, милиционер мелком глянул на Таню и Машу [...]	Policista vešel a letmo pohledem zavadil o Táňu a Mášu.
Закрыв за собой дверь, Андрей включил воду [...]	Když za sebou zavřel dveře, pustil si vodu.

6. Modulace

Modulace je postupem, při kterém překladatel volí překlad na základě logické podobnosti jazykových jednotek výchozího a cílového jazyka. V rámci svého překladu jsem se ke zmiňovanému přístupu uchýlila v příkladech uvedených níže. V prvním z nich jsem použila otázku „*A co to má na sobě?*“ namísto doslovného „*A proč tak vypadá?*“. V dalším případě jsem místo doslovného překladu, který by mohl například znít „*Sedět v tom vagonu je opravdu*

strašné“ použila výraz, jenž je v českém jazyce běžně používaný a vyjadřuje tu samou skutečnost, tedy „*Tam se sedět nedá.*“ V tomto případě lze pozorovat i další překladatelskou transformaci, a to konkrétně slovnědruhovou záměnu (viz níže), konkrétně tedy užití zájmena namísto substantiva.

Почему вид такой?	A co to má na sobě?
В вагоне сидеть страшно [...]	Tam se sedět nedá.

7. Změna slovního druhu

V následující tabulce jsou uvedeny příklady překladatelské transformace založené na záměně slovního druhu ve výchozím textu jiným slovním druhem v textu cílovém. Konkrétně zde se jedná o záměnu substantivum → pronomen v prvních dvou případech a verbum → substantivum ve třetím případě.

В вагоне сидеть страшно...	Tam se sedět nedá.
Начальник	Někdo
Теперь они ей вроде как служат .	Oni jsou teď její služebníci nebo co.

8. Univerbizace a multiverbizace

Proces univerbizace se zakládá na překladu víceslovného spojení slovem jedním. Opačným procesem je poté multiverbizace (tj, překlad jednoho slova dvěma a více slovy), kterou lze pozorovat na příkladech ve druhé tabulce zařazené pod tímto bodem.

Железнодорожная станция	Zastávka
Тихо сказала	Zašeptala
Удары бубна	Bubnování

Колючка	Ostnatý drát
Замерла	Nehybně čekala

9. Celková změna významu

V tomto bodě lze pozorovat překladatelský přístup, který spočívá v překladu daného jevu ustáleným slovním spojením, frazeologismem či jinou jednotkou, která se na první pohled může

zcela lišit od výchozího textu, význam dané výpovědi ovšem zůstává zachován. V případě uvedeném v tabulce by se mohlo jednat i o domestikaci, která bývá charakterizována jako přizpůsobení textu cílovému čtenáři použitím slov nebo slovních spojení, která jsou typická pro kulturu jazyka, do kterého je dílo překládáno.

Не было замечено никаких следов человеческой деятельности.	Po lidech nebylo nikde ani památky.
---	-------------------------------------

10. Konkretizace významu

Konkretizace významu spočívá v tom, že slovo či slovní spojení se zdánlivě širším významem je přeloženo slovem či slovním spojením s významem užším, konkrétnějším. Opačný proces se nazývá generalizace, jejíž konkrétní příklady lze pozorovat v následujícím bodě.

Смычковый инструмент	Housle
----------------------	--------

11. Generalizace významu

Generalizace neboli zobecnění se vyznačuje překladem slova nebo slovního spojení s konkrétním významem slovem nebo spojením slov s více obecným významem.

Вермахт	Němečtí vojáci
Через триста или четыреста метров	Po chvíli

12. Antonymický překlad

Přístup, který se nazývá antonymický překlad, je založen na překladu slova nebo slovního spojení výrazem, který nese opačný význam, což ovšem nikterak neovlivňuje význam dané výpovědi.

А может, она не до конца досмотрела?	Byla až na konci?
--------------------------------------	-------------------

13. Změna gramatické kategorie

Zde se jedná o záměnu slova, které nese určité gramatické kategorie ve výchozím textu slovem, které v textu cílovém nese zcela jiné gramatické kategorie. V tabulce níže jsou konkrétně uvedeny následující záměny: v prvním řádku se jedná o změnu gramatické kategorie čísla

(množné číslo je zaměněno výrazem v jednotném čísle), ve druhém případě je to změna gramatické kategorie vidu (dokonavý vid je zaměněn videm nedokonavým) a ve třetí buňce poté změna gramatického statutu věty (konstrukce v pasivu je přeložena konstrukcí, ve které je sloveso v aktivu).

Только шансов мало	Menší pravděpodobnost
Чтоб человеком себя почувствовал	Aby se cítil jako člověk
Маше вспомнился старый мультфильм	Vzpomněla si na starou pohádku

14. Rozšíření informace

Tento překladatelský přístup může být charakterizován jako upřesnění výpovědi uvedené v překládaném textu. Konkrétně zde jde o doplnění slova *sňatky* vynechaného v originálním textu. Dle mého názoru by v českém textu stejné eliptické vyjádření jako v ruském textu nebylo zcela přirozené.

Что же, с усопшими?	Jako sňatky s mrtvými?
---------------------	------------------------

4.2.1 VYBRANÁ PŘEKLADATELSKÁ ŘEŠENÍ

V této podkapitole bych se chtěla věnovat bližšímu popisu vybraných překladatelských řešení. Bude se jednat konkrétně o názvy jednotlivých povídek a slova či jiné výrazy, které jsem se rozhodla v českém textu vynechat nebo vůbec nepřekládat. Jako první se zaměřím na názvy jednotlivých děl.

Povídka s názvem *Жизнь и приключения сарая номер XII* jsem se rozhodla přeložit jako *Příhody kóje č. 12*. Největší problém v tomto případě představovalo najít v českém jazyce slovo ekvivalentní pro výraz *сарай*. V překladových slovnících se nejčastěji objevovala slova jako *kůlna*, *bouda*, *dřevník* nebo *přístřešek*. Ovšem ani jedno z těchto slov mi nepřišlo pro objekt stojící samostatně na dvoře, ve kterém se uchovávají věci, zcela vhodné, proto jsem se rozhodla odklonit od těchto slovníkových řešení a zvolit slovo *kóje*.

Pro název povídky *Бубен верхнего мира* jsem také měla nejdříve několik možností, např. *Zvuky vyššího světa*, *hlasy*, *ohlasy* nebo *rytmus vyššího světa*. Nakonec jsem se ale rozhodla pro ponechání a pouze mírnou obměnu názvu originálního díla, a to *Buben pro vyšší svět*. Buben

v češtině, stejně tak jako *бубен* v ruštině, označuje malý dřevěný hudební nástroj s nataženou kůží, který po úderu vydává zvuk. Šamanka Tyjmy tento nástroj v povídce používá pro vyvolání duchů z jiného světa. Když zahrála na bubínek pro nižší svět, neodpověděl nikdo. Když ovšem zahrála na bubínek pro svět vyšší, objevil se major Zvjagincev. Vzhledem k tomuto kontextu jsem se tedy nakonec rozhodla v názvu slovo *buben* ponechat.

Dílo *Желтая стрела* jsem v rámci svého překladu nazvala jako *Žlutý šíp*. První variantou pro název díla byla *Žlutá střela*, což mi přišlo jako adekvátní název v rámci českého prostředí vzhledem k tomu, že zde se vlaky často pojmenovávají slovy *expres*, *drak* apod. s různými přívlastky. Nakonec jsem se ovšem vzhledem k tomu, že se několikrát v rámci celé povídky zmiňuje fakt, že vlak nese svůj název díky tomu, že za jízdy z venku vypadá jako letící šíp, rozhodla přiklonit k názvu *Žlutý šíp*, aby byla tato spojitost zachována.

V textu se také objevovala slova či věty, která jsem se rozhodla vzhledem k povaze textu vůbec nepřekládat. V povídce *Buben pro vyšší svět* se konkrétně jedná o rozpravu v němčině, která byla vedena mezi Tyjmy a nadpřirozenými bytostmi. Tyjmy používala také další cizí slova jako *nilti doglong* nebo *nilti džamaj*. Význam těchto slov jsem nenašla, proto jsem se rozhodla slova pouze transliterovat a ponechat je v původní podobě v textu.

V neposlední řadě bych chtěla zmínit ještě přístup k překladu názvu svátku objevujícího se na konci tohoto díla. Konkrétně se jednalo o *праздник чистого чума*. Dle dostupných zdrojů se jedná o sibiřský šamanský svátek oslavující konec polární noci. Já jsem se ovšem vzhledem k povaze textu a k tomu, že přesný název svátku není v rámci kontextu díla a pro jeho pochopení nijak důležitý, rozhodla jeho název nepřekládat a danou část nahradit pouze větou „*Budeme slavít.*“

ZÁVĚR

Daná magisterská diplomová práce se věnovala uměleckému překladu povídek z oblasti současné ruské literatury. Konkrétně se jednalo o tři povídky Viktora O. Pelevina, a to *Жизнь и приключения сарая номер XII*, *Бубен верхнего мира* a *Желтая стрела*.

Nejdříve je v práci představena teoretická část, která se věnuje tvorbě Viktora Pelevina a také literárnímu postmodernismu, jehož je daný autor představitelem. V rámci tohoto směru byla popsána obecná charakteristika, byly vyčleněny jeho hlavní tendence a filozofický základ. Dále byl popsán literární postmodernismus a rozdíl mezi západním a východním postmodernismem, který mnoho autorů shledává ve vystoupení za hranice ruské kultury a interpretace východních tradic Číny, Japonska či Indie. Následuje část zaměřující se na postmodernismus v ruské literatuře, jsou představeny základní tendence a také přední ruští představitelé tohoto směru, např. Andrej Bitov, Venědikt Jerofejev, Michail Šiškin a Viktor Pelevin. Postmodernistickým rysům v Pelevinově tvorbě je poté věnována samostatná podkapitola.

Mezi nejvýraznější rysy postmodernismu u Pelevina jsou řazeny citace z oblasti sovětské literatury či propagandy. Dále je to hra s jazykem, vytváření okazionalizmů či tzv. psychedelického jazyka, který se projevuje tak, že se jednotlivá slova při hovoru rozpadají na slabiky. V neposlední řadě lze zmínit také hru se čtenářem, která v Pelevinově pojetí tkví v tom, že autor ve svém díle neurčuje, kdo je jeho hlavním hrdinou, ale tuto práci nechává výhradně na čtenáři. Podobně také přistupuje k vykreslování vlastností svých postav, jelikož ve svých dílech neposkytuje žádnou psychologickou charakteristiku.

Po části věnované teorii následuje část praktická obsahující překlad jednotlivých povídek a komentář k nim. V rámci tohoto komentáře jsem nejprve přistoupila k rozboru povídek. U každé povídky jsem shrnula její děj, hlavní tendence a možné interpretace vybraných částí. Tyto interpretace jsem podepřela informacemi z odborných publikací, které jsou citovány pod čarou a v seznamu literatury. V rámci rozboru děl jsem také přidala kapitolu o prvcích, které mají jednotlivé povídky společné. Jedná se například o prvky jako prázdnota či prolínání více dějových linií.

Povídka *Пříhody кóје* č. 12 je postavena na personifikaci, tedy přenesení lidských charakteristik na neživou bytost. V textu povídky je velký důraz kladen na chápání estetiky, opozice pojmů krása a ne-krása, svoboda a sevření, ale také ovlivnění života jinou bytostí a následné

uvědomění si vlastní identity. Ve své interpretaci jsem také uvedla možné prvky odkazující k buddhistickému učení, jako například reinkarnace či ovlivňování druhé bytosti v tichosti.

Buben pro vyšší svět je povídkou, ve které hlavní roli hraje existence paralelních světů, ze kterých šamanka Tyjmy vyvolává zesnulé. Velmi důležitým motivem je také zbavení se předsudků, které může člověk mít vůči jiným lidem či pocit prázdnoty. Všechny tyto jevy jsou podrobněji popsány v kapitole 4.1.

Příběh díla *Žlutý šíp* je postaven na jedoucím vlaku, ze kterého jeho cestující nemohou vystoupit. Někteří z nich si tuto nemožnost uvědomují, jiné naopak ne. Ostatně tak to bylo i za dob existence Sovětského svazu, kdy lidé jen těžko dokázali „vystoupit z vlaku“, který řídil člověk v jeho čele. V jiné interpretaci se ovšem lze také oprostit od historicko-politické perspektivy a pod tímto jedoucím vlakem lze spatřit metaforu světa s omezenými lidskými možnostmi, které nám nedovolují dostat se za hranice našeho pozemského bytí, jelikož člověk je existenciálně limitován.

Další podkapitolou praktické části této práce je translátologický komentář. V první části se věnuji překladatelským transformacím, které jsem při svém překladu využila. Ke každé z těchto transformací jsou uvedeny příklady a komentář k danému postupu. Po této sekci následuje podrobnější komentář k vybraným překladatelským řešením. Zde je značná část věnována překladu názvů jednotlivých povídek. Dále zmiňuji cizojazyčné fráze a název svátku, které jsem se rozhodla nepřekládat.

Z předkládané diplomové práce lze vyvodit základní prvky a tendence Pelevinových povídek a jejich možnou návaznost na dřívější díla a autory. U překládaných děl lze pozorovat vliv východních tradic a buddhismu, což potvrzuje teze uvedené v teoretické části. Na základě poznatků z teoretické části a následné analýzy povídek lze potvrdit, že v dílech Viktora Pelevina se opravdu nachází prvky literatury postmodernismu, jako například transcendentálnost, hledání a narušování hranic mezi reálným a nereálným či odklon od tradičního pojetí *Já*.

РЕЗЮМЕ

Данная дипломная работа посвящена переводу художественных текстов, обсуждению переводов и самих текстов. Для перевода я выбрала произведения знаменательного автора современной русской литературы Виктора Олеговича Пелевина. Переводились повести *Бубен верхнего мира*, *Жизнь и приключения сарая номер XII* и часть рассказа *Желтая стрела*.

Виктор Пелевин является представителем не только современной русской литературы, а также ярким представителем постмодернизма в русской литературе. Постмодернизм начал формироваться постепенно в течение XX века, но это течение прежде всего конца XX века. Для него типичны гиперреальность (иными словами, одновременное существование нескольких параллельных миров), интертекстуальность, ирония и аллегория, изменение жанра.

Постмодернизм берет свое начало в философии. Его представителями являются, например, Умберто Эко, Жак Деррида, Жан-Феанцуа Лиотар или Ричард Рорти. В рамках литературы постмодернизм проявляется также соединением разных областей – литературы и философии, литературы и лингвистики, психоанализа или публицистики. Часто авторы также в рамках своего творчества приходят к разным жанровым модификациям – роман-эссе, роман-комментарий, роман-драма и др.

В рамках русской литературы черты постмодернизма начинают появляться уже в первой половине XX века. Одним из первых произведений, сохраняющих черты постмодернизма, считается *Мастер и Маргарита* Михаила Булгакова. С течением времени начинает появляться более представителей этого течения в литературе. В настоящее время можно назвать, например, Венедикта Ерофеева, Андрея Битова, Сашу Соколова или Михаила Шишкина.

Русский постмодернизм сохраняет черты постмодернизма, приведенные выше, но также во многом отличается. Литература русского постмодернизма более сосредоточена на политических проблемах, употребляются формулировки, ссылающиеся к соцреализму. Его часто относят к авангардным направлениям.

Возвращаясь к творчеству Виктора Пелевина, надо сказать, что он в своих произведениях в большей степени сосредоточивается на мистике и фантастике, чаще всего основанной на восточных традициях. Поэтому в связи с ним можно говорить о, так называемом, восточном постмодернизме. Неотъемлемой частью творчества данного автора является также игра с языком. Он часто употребляет окказионализмы и приносит в литературу такие слова, как, например, «Зомбификация», «дезомбилизация» или «Homo Zapiens». Уделяя внимание героям произведений Виктора Пелевина, нельзя не заметить, что они часто довольно схематичны, почти без психологической характеристики. Это также черта, которая зачастую приписывается постмодернистским произведениям.

Практическая часть данной дипломной работы была разделена до двух главных частей – анализ произведений, сохраняющий их описание и мои собственные интерпретации, и переводческий комментарий, в котором выделены употребленные переводческие трансформации и более подробный комментарий избранных переводческих решений.

В пределах анализа произведений я, во-первых, сосредоточилась на повести *Жизнь и приключения сарая номер XII*. В центре произведения стоит сарай, который хранит велосипеды, представляющие для него идеал красоты и свободы. Когда велосипеды заменяют огромной некрасивой бочкой с огурцами, сарай вполне изменяется. Не осознав этого, он попадает под влияние бочки и других сараев, находящихся на том же пространстве. Через некоторое время он приходит к себе, устраивает пожар и уничтожает все вокруг себя. Под конец повести Пелевин добавляет образ летящего к небу велосипеда.

На основании того, что Пелевин склонен к восточной культуре, я в рамках своей интерпретации нашла в повести несколько ссылок к буддизму. Здесь можно упомянуть, например, процесс реинкарнации. В начале повести сарай думает о своей жизни и о том, что он чувствует, что он раньше был не сараем, а, например, гаражом. Можно полагать, что его личность в форме гаража умерла, снова родилась в форме сарая, и после своей смерти в повести он снова рождается и приобретает новую форму – форму велосипеда, который уезжает к вечной свободе. Об этом сарай, на самом деле, все время мечтал. Можно также сказать, что он в данный момент доходит до нирваны и освобождается от этого цикла перевоплощения души из одного тела в другое.

Повесть *Бубен верхнего мира* основана на Тане и шаманке Тыймы, которые ищут женихов для своих клиенток в параллельных мирах – высшем и низшем. Вместе со своей клиенткой Машей они едут в лес к разбитому военному самолету и вызывают духов павших немецких солдат. В низшем мире никого подходящего для Маши не удастся найти, поэтому поиск продолжается в мире верхнем. Через некоторое время появляется не немецкий, а советский солдат – майор Звягинцев. Он представляет для Маши все, что она ищет, но он русский. В этот момент происходит потеря всех ее предрассудков. Однако майор не хочет остаться и возвращается в свой мир. Перед тем, когда уходит, он дарит Маше дудку, и когда она свиснет, он появится снова, и она может уйти с ним в его мир. В тот момент она начинает думать, почему ей еще искать кого-то на другом месте, когда уже нашла майора и может уйти в его мир, в котором, кажется, есть все.

В рамках этой повести Пелевин, соответствуя принципам постмодернизма, никак не описывает личную характеристику героев, а ставит упор на символике, на основании которой мы можем узнать что-нибудь про Тыймы, так как большинство символов и талисманов является частью ее одежды. Тематическую близость этой повести также можно найти в Гоголе и его романе *Мертвые души*.

Рассказ *Желтая стрела* является последним в данной дипломной работе переведенным произведением. Хотя была переведена только одна часть рассказа, в своем комментарии я учитывала его во всем его объеме.

Действие происходит в поезде, который едет к разрушенному мосту. Главный герой Андрей знает, что он пассажир поезда и что вне него находится также жизнь, которая свободнее жизни в поезде. Однако это нельзя сказать про всех пассажиров, так как большинство из них считает жизнь в вагонах Стрелы «нормальной», не зная, что они на поезде, с которого нельзя сойти.

Поезд можно понимать с разных точек зрения как метафору. Во-первых, это, может быть, метафора Советского Союза, в котором жизнью граждан управляет государь, от власти которого нельзя освободиться. Во-вторых, отходя от политической точки зрения, Пелевин может сослаться ко всему миру. Наше существование имеет четких границ, за которые нельзя выйти так же, как и нельзя сойти с поезда.

В состав анализа произведений включена также часть, посвященная элементам, которые находятся в большей или меньшей степени во всех произведениях. Это, например, такие элементы, как пустота, существование параллельных миров или жизненные ценности. Пустота проявляется во внутреннем переживании сарая, когда он теряет контакт с велосипедами, у Тани также в области внутреннего переживания после того, когда уходит майор, но пустота также является какой-то сферой, с которой говорит Тыймы в рамках ритуала. У Андрея пустота проявляется также в рамках его внутреннего переживания, так как знает, что с этого поезда нельзя сойти живым.

Что касается параллельных миров, то этот феномен можно заметить, прежде всего, в повести *Бубен верхнего мира*. В первом и последнем произведениях речь идет о переплетении настоящей жизни и иллюзий, снов.

Следующая часть посвящена переводческому анализу произведений. Сначала представлены примеры переводческих приемов, которые были в качестве перевода употреблены. Были приведены примеры таких приемов, как транслитерация, синтаксическая декондензация, модуляция, конкретизация и генерализация, мультивербизация и универбизация, замена части речи или членов предложения и др. К каждой из этих трансформаций прибавлен также комментарий.

Последняя часть данной дипломной работы занимается избранными переводческими решениями. Значительная часть посвящена переводу названий данных произведений, так как это очень важная часть работы переводчика. Были приведены разные варианты перевода и осмысление того, почему я решила наконец-то выбрать данное решение, и почему оно мне казалось наиболее подходящим.

SEZNAM LITERATURY

BASSIN, Mark, KOTKINA, Irina. The Etnogenez Project: Ideology and Science Fiction in Putin's Russia. *Utopian Studies*. 27(1), 2016, s. 53–76.

BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace. K modernímu prozaickému textu*. Host, 2003.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Karolinum, 2003.

DROZDA, Miroslav, *Narativní masky ruské prózy*. Praha: Univ. Karlova, 1990.

EPSTEIN, Michael, GENIS, Aleksander a VLADIV-GLOVER, Slobodanka. Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture. *The Slavonic and East European Review*. 78(1), 2000, s. 147–148.

GLANC, Tomáš. *Souostroví Rusko. Ikony postsovětské kultury*. Revolver Revue. 2011.

GOMEL, Elana. Viktor Pelevin and Literary Postmodernism in Post-Soviet Russia. *The Ohio State University Press*. 21(3), 2013, s. 309–321.

KHAGI, Sofya. Alternative historical imagination in Viktor Pelevin. *The Slavic and East European Journal*. 62(3), 2018, s. 483–502.

KŠICOVÁ, Danuše, POSPÍŠIL, Ivo. *Moderna, avantgarda, postmoderna*. Literaria humanitas, XII. Brno: Masarykova univerzita, 2003.

LIPOVETSKY, Mark. Russian Literary Postmodernism in the 1990s. *The Slavonic and East European Review*. 79(1), 2001, s. 31–50.

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu. Základní filozofické texty*. 1. Filosofie. 1993.

MOZUR, Jozeph. Viktor Pelevin: Post-Sovism, Buddhism, & Pulp Fiction. *World literature today*. 76(2), 2002. s. 58–67.

NIDA-RÜMELIN, Julian. *Slovník současných filosofů*. Garamond. 2001.

PECHAL, Zdeněk. *Hra v románu Vladimíra Nabokova*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1999.

PECHAL, Zdeněk. *Současná ruská, polská a ukrajinská literatura*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 2013.

STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. 8. Karmelitánské nakladatelství. 2008.

VYCHODILOVÁ, Zdeňka. *Введение в теорию перевода для русистов*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 2013.

ZAHRÁDKA, Miroslav. *Ruský literární proces konce 80. a začátku 90. let*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci. 1994.

БОГДАНОВА, Ольга Владимировна, ЦВЕТОВА, Наталья Сергеевна. Аллюзии «Мастера и Маргариты» М. Булгакова в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота». *Acta Eruditorum*. (28), 2018, с. 8–12.

ДИАНОВА, Валентина Михайловна. Западный/российский/японский постмодернизм: сходство и различие. *Соловьёвские исследования*. 2(54), 2017, с. 160–173.

КАПЕЦ, Ольга Викторовна, БЕШУКОВА, Фатима Батырбиевна. Постмодернистские тенденции в отечественной литературе XX века. *Ежеквартальный рецензируемый, реферируемый научный журнал «Вестник АГУ»*. 267(4). 2020, с. 128–135.

ОЛИЗЬКО, Наталия Сергеевна. Паратекст Виктора Пелевина. *Вестник Нижневартковского государственного университета*. (3), 2010. с. 61–66.

ПАВЛОВА, Елена Александровна. Интерактивность в творчестве В. О. Пелевина. *Вопросы русской литературы*. 4(34), 2015. с. 93–110.

ПОРУТЧИК, О. А. Мир как иллюзия в произведениях Виктора Пелевина. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика.* (1), 2008. с. 51–55.

ТИМИНА, Светлана Ивановна, ЧЕРНЯК, Мария Александровна, КЯКШТО, Наталия Николаевна. *Русская литература XX века в зеркале критики.* 1. Филологический факультет СПбГУ. 2003.

СКОРОПАНОВА, Ирина Степановна. *Русская постмодернистская литература.* 3. Москва: Флинта, 2001.

СКОРОПАНОВА, Ирина Степановна. *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык.* 2. Невский простор. 2002.

СЯТОНИН, Чжэн, Виктор Пелевин и восточный постмодернизм. *Вестник Московского государственного лингвистического университета.* 2(857). 2022.

ЧЕРНЯК, Мария Александровна, КЯКШТО, Наталия Николаевна. *Русская литература XX века в зеркале критики.* 1. Филологический факультет СПбГУ. 2003.

ЧЕРНЯК, Мария Александровна, НАУМОВА, Лада Николаевна. Трансформация понятия «современность» в прозе Виктора Пелевина. *Ученые записки Петрозаводского государственного университета.* 44(7), 2022. с. 94–100.

Elektronické zdroje:

Dokument pro lidi. Václav Bělohradský: O postmoderně. In: *YouTube* [online]. 17. 3. 2013 [cit. 2024-04-24]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=pPMu5BN1aF8>

Události v kultuře. Umberto Eco a postmoderna. In: *ČT edu* [online]. 20. 2. 2016 [cit. 2024-04-24]. Dostupné z: <https://edu.ceskatelevize.cz/video/10690-umberto-eco-a-postmoderna>

НЕХОРОШЕВ, Григорий. Настоящий Пелевин: Отрывки из биографии культового писателя. In: *Виктор Пелевин: сайт творчества*. [online]. [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nehor/1.html>

ПЛУЖНИКОВ, Николай Владимирович, СЫЧЕНКО, Галина Борисовна. Нганасаны. *Большая российская энциклопедия 2004-2017* [online]. [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: <https://old.bigenc.ru/ethnology/text/2800819>

Полка, 2018. *Полка* [online]. [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: <https://polka.academy>

Тексты, 2000. *Сайт творчества Виктора Пелевина* [online]. [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: <http://pelevin.nov.ru/texts/>

ANOTACE

Jméno a příjmení autora: Bc. Nikol Rozsypálková

Jméno a příjmení vedoucího práce: prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

Název katedry a fakulty: Katedra slavistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název magisterské diplomové práce: Překlad a rozbor povídek z oblasti současné ruské literatury

Počet použitých zdrojů: 36

Klíčová slova: postmodernismus, filozofie, Viktor Pelevin, intertextualita, Rusko, Sovětský svaz, literatura, překlad, analýza, komentář

Charakteristika práce: Daná magisterská diplomová práce je věnována překladu uměleckého textu a jeho následné analýze. Práce je rozdělena na část teoretickou a praktickou. V teoretické části je představen postmodernismus a tvorba autora povídek vybraných k překladu. Hlavním cílem praktické části je vypracování adekvátního překladu, translatologického komentáře a rozboru daných povídek.

ANNOTATION

First and last name of the author: Bc. Nikol Rozsypálková

Leader: prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

Name of the department and faculty: Department of Slavonic Studies, Faculty of Arts, Palacky University in Olomouc

Title of the thesis: Translation and Analysis of Stories from Contemporary Russian Literature

Number of used sources: 36

Key words: postmodernism, philosophy, Viktor Pelevin, intertextuality, Russia, Soviet Union, literature, translation, analysis, commentary

Characteristic: This thesis deals with an artistic translation of three short stories and subsequent analysis of these texts. The thesis is divided into two parts – theoretical and practical. The theoretical part is about introducing postmodernism as one of art movements and presents the author of the short stories I have chosen for my translation. The main goal of the practical section is to create a translation of three short stories, their annotation and analysis.